

Wolfgang Minaty

IST DER ITALIENER EIN DEUTSCHER?

Aufgespürt: Ein Altarbild des Manierismus
im Überlinger Münster

Überlingen quillt über mit Kunst. Mit moderner wie auch älterer, aber vor allem mit älterer Kunst. Dennoch sei die Frage erlaubt: Wieviel Italien darf es denn sein? Wieviel an italienischer Kunst verträgt eine so durch und durch deutsche Kleinstadt wie Überlingen?

Nicht sehr viel. Schaut man vom Hügel, auf dem das Städtische Museum residiert, auf Häuser und Kirchen hinunter und weiter hinaus auf den Bodensee (Abb. 1), dann



Abb. 1: Über den Dächern von Überlingen: Blick auf die Stadt, das Münster St. Nikolaus und den Bodensee –
Foto: Kur und Touristik Überlingen GmbH

wird schnell klar, dass die Bürger dieses durchs Mittelalter geprägte Gemeinwesen mit unleugbar anheimelndem alemannischen Charme sich nur ungern von fremden Einflüssen gestört wissen wollten. Ironischerweise ist aber gerade das dortige Museum ein Ort italienisch anmutender Architekturkunst.¹ Er ist der einzige. Ansonsten treffen wir Künstler der Region an, die eine Menge Mittelmäßiges und Unbedeutendes hinterlassen haben. Nur wenige ragen darüber hinaus: Der Bildschnitzer Gregor Erhart wäre zu nennen oder Jörg Zürn, der Schöpfer des Hochaltars im Münster.

Sie haben Zuwachs bekommen. Nicht jetzt oder kürzlich. Vielmehr schon sehr viel früher, nämlich vor rund 400 Jahren. Damit ist die Überraschung perfekt – aus heutiger Sicht.

Ob auch aus damaliger Sicht, wissen wir nicht, denn nichts ist über den Einbau eines der zahlreichen Altäre in die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus überliefert. Und um diesen Altar, genauer: sein zentrales Altarblatt in einer der Seitennischen des Münsters, geht es (Abb. 2). Eindruck dürfte das Bild schon damals gemacht haben – so wie heute auch. Das Problem ist nur, niemand nimmt so richtig Notiz von dem Bild, so dass niemandem klar ist, warum es eigentlich Eindruck auf ihn machen müsste.

Dabei ist das Bild von außerordentlicher Qualität, und – es weist nach Italien, in die Zeit des Manierismus. Es ist so ungewöhnlich schön, dass es schon sehr verwundert, dass es bislang in seiner Bedeutung nicht erkannt, geschweige denn gewürdigt worden ist.

Zur Ehrenrettung der lokalen bzw. regionalen Kunstvermessung muss aber gesagt werden, dass man sehr wohl schon einmal auf der richtigen Spur gewesen war – um sie dann freilich wieder zu verlieren. Als man sich im 19. Jahrhundert anschickte, die Kunstwerke auf heimischem Terrain aufzulisten und einzuschätzen, machte ein Historiker namens Allgeyer eine Entdeckung. Er war angenehm überrascht, als er im Zuge der Beschreibung des Überlinger Münsters 1879 auf ein »Werk bessern Styles« stieß.² Es befand sich auf der Südseite,³ gemeint war der erst später so genannte Glöckler-Familienaltar »mit seinem schönen Gemälde von der Kreuzabnahme Christi«.⁴ Offenbar war man, jedenfalls berichtete dies Allgeyer ganz ungeniert, damals der Meinung, dass das



Abb. 2: In der dritten Kapelle des südlichen Seitenschiffs: Der Glöckler-Altar im Überlinger Münster – Foto: Wolfgang Minaty

Bild von keinem Geringeren als Domenichino (1581–1641) gemalt worden sei. Der Autor musste es besser wissen, denn er räumte sogleich im Nachsatz ein, dass man sich »nur auf Vermuthungen« stütze.⁵ Gleichwohl kam auch er nicht umhin, zuzugeben, dass »unstreitig die Vorzüge des Werkes nach seiner ganzen Anlage, Auffassung und Ausführung auf einen Meister der guten Zeit« würden schließen lassen.⁶

Ein Domenichino in Überlingen? Oder doch keiner? In Deutschland haben nur wenige Orte ein Werk des Künstlers aufzuweisen. Käme eines in Überlingen dazu, wäre das eine Sensation. Fakt ist, dass im Œuvre eine *Beweinung* zweifach vorkommt⁷ und vielleicht auch eine *Grablegung*,⁸ aber keine einzige *Kreuzabnahme*. Stilvergleiche machen zudem deutlich, dass das Überlinger Bild kein Domenichino sein kann. Schon Franz Xaver Kraus, der im 19. Jahrhundert so etwas wie ein Revisor für badische Kunstdenkmäler war, stoppte alle Höhenflüge: »Von Domenichino kann hier nicht Rede sein.«⁹ Aber von Italien als Provenienz mochte auch Kraus nicht lassen, er bestätigte immerhin, dass das Bild sehr wohl von einem italienischen Manieristen stammen könne.

Das schmückte, weshalb man es gerne beibehielt – mit einer bemerkenswerten Einschränkung. In späteren Veröffentlichungen, so zum Beispiel 1917, war nicht mehr von einem originalen italienischen Meister die Rede, sondern nur noch von einem nach einem italienischen Stich gemalten Bild.¹⁰ Und 1938 hieß es lapidar: »nach einer italienischen Vorlage.«¹¹ Kein großer Name mehr, kein Hinweis, keine Andeutung. Dafür kam aber jetzt ein deutscher Künstler ins Spiel: ein gewisser Hans Glöckler, auch Glöggler genannt, der in Überlingen zwischen ca. 1590 und 1618 gelebt hat und von dem erstmals Karl Obser vermutete, dass er, in Anlehnung an einen italienischen Meister, der Autor des Hauptbildes sei. Ob auch die anderen Bilder des Altars (Predella, Flügel, Oberbild, Aufsatz)¹² von Hans Glöckler wären, ließ Obser offen – mal wies er sie ihm klar zu,¹³ dann wieder beließ er es bei einer Vermutung.¹⁴ Dagegen legten sich Josef Sauer und Josef Hecht auf Hans Glöckler als Maler fest,¹⁵ obwohl damit die Unklarheiten, ob nicht eventuell der Vater von Hans Glöckler – gemeint war der Überlinger Bildhauer Hans Ulrich Glöckler (um 1560–1611) – einen gewissen Anteil an dem Altarwerk für sich beanspruchen könne, nicht ausgeräumt waren.¹⁶ Der Vater könnte nämlich die skulpturalen Teile des Altars begonnen oder zumindest geplant haben, während sein Sohn, obwohl eigentlich nur Maler, sie dann ausgeführt bzw. beendet hätte.

Wie auch immer, von Italien war nur noch indirekt die Rede, aber auch sonst waren die Unsicherheiten nicht gewichen. So »scheinen« für Monika Kopplin die Gemälde des Familienaltars von Hans Glöckler zu sein.¹⁷ Interessanterweise spricht sie nicht mehr von nur einem Gemälde, sondern von einer Vielzahl. Und nach Kristina Gräfe ist es »wahrsch(einlich)«, dass die besagten Gemälde von Hans Glöckler stammen.¹⁸ Auch sie spricht von Gemälden im Plural.¹⁹

So sind unversehens aus einem einzigen Gemälde, nämlich dem Hauptbild des Altars, gleich mehrere Gemälde geworden, sechs an der Zahl, die nun alle von Hans Glöckler gemalt worden sein sollen.²⁰ Das ist jedoch falsch. Von diesen sechs Gemälden

lassen sich fünf stillkritisch zusammenziehen, während das sechste, das Hauptbild, für sich steht und mit den fünf anderen nicht das geringste zu tun hat.

Die Zuschreibung der besagten fünf Bilder an Hans Glöckler soll hier nicht angezweifelt werden, allein schon deshalb nicht, weil drei von ihnen einen eindeutigen biographischen Bezug herstellen. So ist auf dem Predella-Bild die gesamte elfköpfige Glöckler-Familie dargestellt, und auf den Flügeln sind lebensgroß Vater und ein Sohn (auf dem linken Flügel) sowie Mutter und eine Tochter (auf dem rechten Flügel) wiedergegeben. Das beansprucht in gewisser Weise unser Interesse, weil wir es hier mit einem Selbstporträt Hans Glöcklers zu tun haben, das ihn zusammen mit seinem Vater, dem Bildschnitzer, zeigt. Die zwei Doppel-Porträts sowie die Bilder darüber und das Predella-Bild darunter mögen ganz ansehnlich sein, hohe Kunst sind sie nicht. Bestätigt wird dies – nur als Beispiel – durch den Vergleich mit einem weiteren Werk Glöcklers, der *Begegnung des Cyrus mit Darius* (1618) aus den ehemaligen Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen.²¹ Es zeigt, dass Glöcklers biedere Kunst über den Rang einer lokalen Bedeutung nicht hinausragt.

STILLE ANMUT, DUNKLE TRAUER

Das Hauptbild des Glöckler-Altars hingegen ist von anderem Kaliber (Abb. 3). Halten wir kurz inne, und lassen wir die Kraft des Bildes auf uns wirken. Der Blick geht zuerst auf Maria. Oder geht er zuerst auf den toten Sohn unter ihr? Dessen nackter, fahler Körper vereint auf sich die größte, zusammenhängende angeleuchtete Fläche in dem insgesamt recht dunklen Geschehen. Beide, Maria wie Christus, sind das Zentrum des Bildes. Dabei bilden sie, von oben nach unten gesehen, eine Art Mittelachse, die, wie als Rückgrat, durch das Kreuz im Hintergrund nach oben fortgesetzt wird – mit der ins Auge springenden lateinischen Aufschrift *ATTENDITE ET VIDETE* (Passt auf und seht). Aus dieser Achse aber scheren beide Hauptprotagonisten auf unaufdringliche Weise aus, Maria, indem sie sich leise nach links neigt, und Christus, indem er leicht nach rechts fällt.

Allein schon diese Komposition garantiert eine vibrierende Spannung zwischen Ruhe und Unruhe. Die überträgt sich auf die Figuren daneben, vier an der Zahl, die eine Art Trapez bilden. Was ist deren Aufgabe? Sie dienen, denn es sind Engel. Die beiden oberen kümmern sich um die jugendlich und regelrecht charmant wirkende Madonna (Abb. 4), unterfangen ihre Arme, stützen sie und scheinen sie durch ihre bloße Anwesenheit zu beruhigen. Die beiden unteren, in ebenso kostbar gefaltete Gewänder gehüllt wie die oberen, sind mit dem Leichnam beschäftigt, wobei der linke Engel den Oberarm Christi hochhält, so dass dessen muskulöser Körperbau sinnfällig hervortritt, und zugleich, mit einem Tuch ausgerüstet, die Seitenwunde säubert. Als wäre er etwas zer-



Abb. 3: Voll italienischer Dramaturgie: Pietà mit Engeln – Das Hauptbild des Glöckler-Altars (um 1607/09) –
Foto: Wolfgang Minaty

streut, so scheint der rechte Engel, übrigens als einziger, aus dem Bild herauszuschauen, allerdings mit Blick nach oben, um womöglich den Kontakt mit dem Himmel aufrechtzuerhalten. Sein Gesicht unterscheidet sich auch von den anderen Personen durch seine kraftvoll antikisch wirkende Physiognomie, während die dicht an dicht postierten oberen Gesichter zart, grazil, fast zerbrechlich aussehen, wie wenn sie von einer fernen Noblesse künden wollten, und sie sehen sich, eigentlich wie nur bei Verwandten üblich, einander überraschend ähnlich. Bleibt noch zu sagen, dass die beiden Putten an der Bildoberkante, die die Leidenswerkzeuge vorweisen, für eine bemerkenswert niedliche, ja, heitere Note sorgen.

Erstaunlich, mit welcher Anmut die Gottesmutter still in sich hineintrauert, auf ihren toten Sohn hinabschauend, die Arme breit in die Waagrechte ausgebreitet – eine Gebärde, die Schutz nach unten, aber auch Schicksalsergebenheit nach oben ausdrückt. Das Gesicht Christi ist so nach unten gekehrt, als wäre es schon ganz der Erde, dem Grabe zugewandt. Auch ist es so verschattet, dass man kaum seine Konturen erkennen mag. Wie überhaupt Licht, Schatten und Halbschatten in diesem nur scheinbar sehr unfarbigen Bild eine Hauptrolle spielen. Die Körper erhalten, ob lebend, tot oder überirdisch, dadurch eine ungemein lebhaft Plastizität. Sie werden richtig greifbar. Nicht umsonst sind auf dem Bild so viele Hände dabei, irgendetwas zu tun: Sie halten, heben, stützen und stabilisieren. So feingliedrig das Licht die oberen drei Gesichter hervortreten lässt, so brutal verdreht, ja, verrenkt kommen einem, nicht zuletzt dank der Schattenwirkung, Christi Beine vor. Jeder Muskel, jeder Knochen, jede Sehne wird hier zum anatomischen Ereignis: Christi linkes Bein ist hart nach vorne geschoben, was die Muskeln spannen, fast platzen lässt, zugleich ist es hinter den rechten Unterschenkel geraten, so dass die Wade dick hervorquillt. Eine meisterhaft komplizierte Darstellung eines Vorgangs, der nicht nur jeden ästhetisch verwöhnten Betrachter anspricht, sondern auch jedes religiöse Gemüt aufs tiefste anrührt.

Eigentlich ist der Qualitätsabstand zwischen Hauptbild und Nebenbildern mit Händen zu greifen, und es erstaunt, wie lange man geneigt war, ein so disparates Œuvre, wie es sich auf dem gesamten Altar entfaltet, unter ein und denselben Namen zu zwingen, zudem eines so unbedarften wie den von Hans Glöckler. Obwohl Knapp genau dies tut,²² ist er jedoch zugleich der erste seit vielen Jahrzehnten, der die italienische Perspektive wieder zur Diskussion stellt. Gerade die *Kreuzabnahme* zeige, dass Glöckler unter dem Einfluss von italienischen Malern gestanden sei. Er nennt gleich drei: Correggio, Pellegrino Tibaldi und Bartolomeo Schedoni.²³

Lassen wir – nur für einen Moment – die Möglichkeit zu, die drei Italiener als Anreger oder, noch gewagter, als Autor in den Blick zu nehmen. Tibaldi (1527–1596) können wir gut und gerne gleich wieder ausscheiden. Als Architekt kommt er ohnehin nicht in Frage. Als Maler, der er auch war, ebenso nicht. Seine erregte Malerei, dem Manierismus zutiefst verpflichtet, zudem monumental gesteigert (nicht umsonst wurde er der *Michelangelo riformato* genannt), zumeist mythologischen Themen vorbehalten,²⁴ passt nicht

zur Intimität einer stillen und zugleich starken Kreuzabnahme, jedenfalls nicht einer solchen, wie wir sie in Überlingen vor uns haben.

Und wie steht es mit Correggio, diesem Hohenpriester alles Schönen und Lieblichen? Der sehr produktive Correggio (1489–1534) verstand sich nicht nur ausgezeichnet auf den mythologischen Sektor, er bediente auch die mehr an religiösen Themen interessierte Kundschaft auf das beste.²⁵ So malte er eine *Grablegung* (heute in Mantua), eine *Beweinung* (in Parma) und eine *Pietà* (in Correggio). Letztere war so populär, dass sie ungezählte Nachschöpfungen erfuhr. Dennoch lassen sich diese Kompositionen nicht mit der in Überlingen in Verbindung bringen. Die geschmeidige, um nicht zu sagen: gefällige Malerei Correggios zielt auf den schnellen Effekt. Der Betrachter soll mitleiden (dürfen). Es geht ums Gefühl. Das verträgt sich aber nicht mit dem Überlinger Bild, das – bei aller evozierenden Anteilnahme – durchwirkt ist von einer bemerkenswerten, fast möchte man sagen: einer befremdlichen Sachlichkeit, ja, Kühle.

Einzig bei den Madonnengesichtern könnte sich ein Vergleich anbieten. Correggio bevorzugt eine stille, stellenweise verinnerlichte Anmut, die ihm freilich auch schon mal ins Süßliche zu entgleiten droht. Für gewöhnlich aber lächelt die Muttergottes (wie etwa im Fall der *Madonna mit dem Suppenteller* in Parma) still in sich hinein, ganz so, wie es auch die Maria in Überlingen tut. Selbst die Gesichtszüge scheinen zuweilen verwandt zu sein. Trotz allem: Bei Correggio weht ein anderer Geist. Lieblichkeit, Anmut und Charme sind angesagt, die auch das Erotische streifen. Anders in Überlingen: Zwischen einer leonardesken und einer caravaggesken Unerbittlichkeit, also zwischen Leonardo und Caravaggio schwankend, bleibt der Künstler gleichwohl beim Thema. Er lenkt nicht ab, sondern hin. Mithin: Es ist mehr als fraglich, dass der Überlinger Künstler unter dem Einfluss Correggios gestanden hat. Eher schon hat er sich die Unergründlichkeit Leonardos zu eigen gemacht und sich der Lichtregie Caravaggios bedient.

Wenn also auch Correggio ausscheidet, dann bliebe nur noch Schedoni (1578 bis 1615)? Zwar hat er die *Grablegung Christi* wiederholt gemalt, übrigens alle nach dem gleichen Kompositionsschema, aber die Thematik stimmt nicht einmal ansatzweise mit der Kreuzabnahme von Überlingen überein. Schon auffälliger ist, wie bei Correggio (in gewisser Weise auch wie bei Barocci), die physiognomische Ähnlichkeit bei diversen Madonnen-Darstellungen. Interessanterweise hat Schedoni ausgerechnet Correggios *Madonna des hl. Hieronymus* kopiert und damit einen Madonnentyp ausgesucht, der, natürlich in Abwandlungen, bei ihm häufiger anzutreffen ist.²⁶

Haben wir also mit Schedoni den Gesuchten? Nein. Häufigkeit allein ist kein Kriterium. Gegen die Autorschaft Schedonis spricht zudem die Tatsache, dass Marias Gesicht in Überlingen von drei annähernd gleich großen und damit fast ebenso wichtig zu nehmenden Gesichtern umrahmt wird, Gesichtern, die einem deutlich anderen Typ zuzuordnen sind und bei Schedoni sonst nirgends auftauchen.

Aber noch etwas fehlt in seinem übrigen Werk – und das ist am Ende ausschlaggebend. Es sind die seltsam angeordneten Beine des Leichnams Christi. Kaum einer in der



Abb. 4: Mit charmanter Innigkeit:
Die Muttergottes zwischen zwei Engeln (Ausschnitt des Hauptbildes) – Foto: Wolfgang Minaty

Kunstgeschichte, der die Beine so angewinkelt und verdreht wiedergegeben hätte, wie unser Anonymus.²⁷ Weder Botticelli noch Giovanni Bellini noch Tintoretto, auch nicht Rosso Fiorentino oder Ludovico Carracci oder Lanfranco, ebenso wenig Sabatini, Poppi, Garbieri, Figino oder Bononi, gar nicht zu reden von Dürer, Rubens oder van Dyck, ja, nicht einmal Palma der Jüngere (der so oft wie kein anderer den toten, von Engeln gestützten Christus gemalt hat), die eine solcherart merkwürdige Anatomie ersonnen hätten.

Und ausgerechnet unser Schedoni sollte diese eigenwillige kompositionelle Erfindung allein und unbemerkt gemacht haben, ohne dass sie von einem Künstlerkollegen aufgegriffen oder von einem Kopisten verbreitet worden wäre? Gar nicht davon zu reden, dass es auch keine entsprechenden Vorzeichnungen aus der Hand des Meisters zu geben scheint. Ganz und gar ungewöhnlich ist auch die Idee des Überlinger Künstlers, Christi Gesicht so extrem verschattet zu zeigen, also nicht zu zeigen, so dass es unidentifizierbar bleibt. Wo hat es denn das schon einmal gegeben? Vielleicht bei Palma, am wenigsten aber bei Schedoni selbst.

Wir müssen uns wohl von der Aussicht, in einem der drei genannten Italiener den Vorlagengeber, wenn nicht gar den Künstler selbst gefunden zu haben, verabschieden. Womit wir freilich wieder am Anfang wären.

War es vielleicht ein anderer Italiener? Aber welcher? Wo anfangen, wo aufhören? Auch stellt sich die Frage, ob man die Suche auf die Strömung des Manierismus beschränkt oder ob der ganze Zeitraum der Renaissance durchforstet werden soll. Ein Umstand freilich kommt uns bei den Nachforschungen sehr zustatten: die bereits angesprochene Eigenwilligkeit der Komposition, insbesondere die nicht anders als originell zu bezeichnende anatomische Anordnung der Beine des Leichnams. Auf sie ließe sich die Spurensuche erst einmal konzentrieren. Denn eigentlich sollte es doch möglich sein, einen Künstler ausfindig zu machen, der derlei Körperhaltungen verstanden hat zu malen, der sich in entsprechenden Skizzen auch damit professionell beschäftigt und der sie sich in seinen Werken am Ende auch dienstbar gemacht hat.

Es gäbe keine Geeigneteren als die Meister der Hochrenaissance selbst, Leonardo, Raffael, Michelangelo und Tizian. Doch ist leider kein passender Beleg zur Hand. *Prima vista*. Leonardo hat sich mit dem Thema, das wir hier verhandeln, nie beschäftigt, scheidet somit aus. Von Raffael ist eine Grablegung bekannt, die aber nicht in unseren Problemzusammenhang passt. Im Falle Tizians, der mit seinem Spätwerk ja schon in den Manierismus hineinreicht, stellen wir fest, dass er mit seiner *Pietà*, der einzigen von ihm, zwar in den letzten Jahren bis zu seinem Tod 1576 ein wundervolles Werk hinterlassen hat,²⁸ das aber als völlig singuläres Ereignis für unsere Zwecke nicht heranzuziehen ist. Dass der bereits genannte Palma d. J. das Bild, wie die Inschrift des Gemäldes besagt, verehrungsvoll fertiggestellt hat, sei nur am Rande erwähnt.

WO DER KÖRPER ZUR SPRACHE WIRD

Bliebe noch Michelangelo. Zu seinen bestens bekannten Hauptwerken zählen die *Pietà*-Skulptur im Petersdom in Rom (1501), die Medici-Gräber in Florenz, darunter die allegorische Figur der Nacht (1534), sowie die *Pietà* im Florentiner Dom (1555). Diese Skulpturen, wie auch eine Vielzahl von gemalten Figuren aus dem gewaltigen Fresko der Sixtinischen Kapelle (1512),²⁹ zeigen, wie anspruchsvoll der Künstler mit Körperhaltungen umzugehen verstand. Das gilt insbesondere für die unvollendet gebliebene Florentiner *Pietà*.³⁰ Hier wird Körper zur Sprache. Es ist gerade die Manieriertheit der Körperverrenkung, in der die spirituelle Kraft liegt.³¹ In unserem Fall interessieren besonders die Extremitäten, und hier vor allem die Beine. Auffällig ist die scharfe Winkelstellung des rechten Beines Christi (sein linkes bleibt verborgen): ein harter Naturalismus, der Expressivität entzündet.

Ob dies alles der Künstler des Überlinger Bildes gekannt hat? Gut möglich. Kompositionell sehr viel dichter dran ist dessen Darstellung an einem anderen Werk Michelangelos: an der *Pietà* für Vittoria Colonna aus den Jahren um 1540, aufbewahrt in Boston (Abb. 5).³² Diese Zeichnung wirkt wie ein Fingerzeig. Die Haltung des toten Christus

ist der von Überlingen nicht unähnlich: beide Beine nach links angewinkelt, beide Oberarme von Engeln unterfangen und gehalten, die Muttergottes dahinter, in deren Schoß der Leichnam ruht, und hinter ihr senkrecht der Kreuzesstamm. Die Zeichnung ist etliche Male kopiert und auch als Grafik verbreitet worden. Deshalb scheint es sinnvoll – immer mit Hinblick auf Überlingen –, die Genese der Verbreitung dieses Motivs nachzuverfolgen, wenigstens in groben Zügen.

Als erster dürfte sich, so will es scheinen, Giulio Bonasone (1500/10–1574/76) ans Werk gemacht haben. Sein Druck lag bereits 1546 vor, dicht gefolgt von Nicolas Béatrizet (um 1507/15–nach 1577), der seine Version 1547 veröffentlichte.³³ Bonasone hält sich, was man von einem Raimondi-Schüler auch nicht anders erwartet hätte, eng an die Vorlage. Die drei auffälligsten Abweichungen: 1) Er legt eine Dornenkrone zu Christi Füßen auf den Boden, 2) das Kreuz wächst zu einer (von Michelangelo vereinzelt auch an anderer Stelle verwendeten) V-Form aus, die mehr als ein Drittel des Platzes beansprucht, 3) die Szene ist nicht ortlos wie bei Michelangelo, sondern in eine Landschaft mit Felsen, Wolken und Himmel gesetzt. Als hätte Agostino Carracci (1557–1602), einer aus der Bologneser Malerdynastie, die Idee der landschaftlichen Draperie direkt übernommen, so präsentiert sich sein Druck von 1579.³⁴ Auch hat das Kreuz, wieder zum normalen INRI-Kreuz zurückübersetzt, eine kraftvoll, geradezu propagandistisch dominante Stellung, abermals mehr als ein Drittel des Platzes einnehmend.

Es war Marcello Venusti (1512/15–1579), einem Freund Michelangelos, vorbehalten, wieder den Blick des Meisters einzunehmen, der mit Vehemenz den Ausdruck der Figuren beleuchtet hatte. Also hat Venusti in seinen wiederholt gemalten Pietà-Fassungen, zum Beispiel aus den Jahren 1546 bis 1555,³⁵ den Kreuzesstamm wieder reduziert,



Abb. 5: Ikonographischer Ausgangspunkt: Michelangelos Zeichnung Pietà für Vittoria Colonna (um 1540) – Foto: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

geradezu auf einen Stummel verkürzt sowie mahrend die Körper- und Gesichtssprache intensiviert. Nicht ganz. Denn auch er hat der Versuchung der landschaftlichen Kulissengestaltung nicht widerstanden und sogar die Dornenkrone und andere Leidenswerkzeuge, wie Nägel und Beißzange, reaktiviert, die zwischenzeitlich »abhanden« gekommen waren.

Lavinia Fontana (1552–1614), der der Ruhm zukommt, als erste Frau ein Altarbild im katholischen Europa gemalt zu haben, war vor allem als Porträtmalerin begehrt. Dementsprechend setzte sie bei ihrer Kopie (1594),³⁶ das Kompositionsschema Michelangelos im übrigen routiniert respektierend, den Akzent nicht auf die Körperlichkeit der Figuren, sondern – geradezu mit psychologischem Interesse – auf die durchgestylten Physiognomien. Was man auch beim Auftraggeberpaar, rechts unten platziert, bemerken kann. Hinzu kommt eine mit Effekt eingesetzte dramatische Lichtführung, und wir erkennen im Hintergrund sogar noch ein anderes Porträt, diesmal ein Städteporträt, das vermutlich Bezug auf die Stifter nimmt.

Manch ein Kopist arbeitet eher als Kompilator. Alessandro Allori (1535–1607) zum Beispiel, auch sonst ganz dem szenographischen Geschmack anderer ausgeliefert, erlaubt sich in seiner Londoner Pietà (um 1553)³⁷ eine raffaeleske Dreiecksstruktur mit vorne quer liegendem toten Christus, über den, sauber gestaffelt, vier weitere Figuren angeordnet sind, so angeordnet, dass das unsichtbare Dreieck in der Gottesmutter gipfelt. Diese jedoch hat mit Raffael nichts zu tun, ist vielmehr – in Haltung und Ausdruck bis hin zur Kleidung – komplett Michelangelo verpflichtet.

Marco Pino (1521–1583), ein nicht nur williger, sondern auch fähiger und obendrein einflussreicher Michelangelo-Adept, verschrieb sich, ganz im Geiste von dessen Bostoner Pietà, diesem Thema gleich in mehreren Anläufen. Nehmen wir als erstes das Bild in der römischen Kirche Santa Maria in Aracoeli, wahrscheinlich 1571 gemalt.³⁸ Wir kennen den Bildaufbau von Michelangelo her: Die mit ausgebreiteten Armen klagende Muttergottes sitzt vor dem Kreuz, in ihrem Schoß den Leichnam Christi mit eingeknickten Beinen, neben sich zwei engelähnliche Wesen, die Christi Arme halten, auf dass er nicht zusammensacke. Alles aber weniger massig als bei Meister Michelangelo – und zugunsten einer zierlicheren, fast möchte man meinen, eleganteren Körperlichkeit, wofür allein die geschwungene, nahezu fließende Haltung des Leichnams spricht, aber auch die schönen, erwachsen scheinenden Engel, aus denen deutlich mehr Liebreiz spricht als aus den kleinwüchsigen, kindlichen Engelsfiguren bei Michelangelo.

Machen wir einen Schnitt, und wagen wir einfach mal einen Sprung. Schauen wir wieder nach Deutschland, und vergleichen wir die Kunst Pinos direkt mit der in Überlingen. Dann erleben wir eine Überraschung. Es blitzen für einen Moment Übereinstimmungen auf. Unvermutet. Als wäre Marco Pino der Auffassung des Überlinger Meisters nähergerückt. Oder umgekehrt. Das gilt selbst da, wo, wie in Pinos Bild aus der Villa Albani in Rom (1557), Maria gar nicht anwesend ist, sondern durch einen dritten Engel vertreten wird.³⁹ Hier finden Klage, Trauer und Eleganz zu einer einer-

seits religiös sperrigen, andererseits aber auch versöhnlichen, auf jeden Fall faszinierenden Einheit. Das setzt sich fort in der neapolitanischen *Pietà* (1577),⁴⁰ die die Gottesmutter ins Geschehen zurückholt, den Kreuzesstamm, diesmal deutlich gelängt, wieder zulässt und zudem, so wie es später auch in Überlingen der Fall sein wird, vom Himmel her weitere Engel die Szene beleben. In diesem Altarblatt ist die Übereinstimmung am größten.⁴¹

Hat also, direkt gefragt, Pino etwas mit Überlingen zu tun? Wohl kaum. Ganz sicher dann nicht, wenn es darum geht, an eine gezielte Einflussnahme denken zu wollen. Aber es genügt, sich vorzustellen, dass Pino, wie auch die anderen oben genannten Kopisten, mit dazu beigetragen hat, Michelangelos Bildidee zu verbreiten.⁴² Insofern haben sie doch mit Überlingen zu tun. Aber deshalb müssen sie nicht gleich das Überlinger Bild selbst gemalt haben. Dessen Autor ist nach wie vor nicht gefunden.

Wenn wir schon keinen veritablen Italiener dingfest machen können, dann sollten wir es vielleicht einmal mit einem Künstler versuchen, der in Italien tätig gewesen ist, zum Beispiel einem aus dem deutschsprachigen Raum. Doch wer käme in Frage? Eine schier unlösbare Aufgabe. Die Zahl der deutschen Künstler, überhaupt der Künstler nördlich der Alpen, die nach Venedig, Florenz oder Rom gepilgert sind, ist Legion. Bei wem würden wir da am besten »nachfragen«? Wir haben zwar eine zeitliche Grenze *ante quem*. Das heißt, die Jahre um 1611 und folgende können wir aussparen, da war der Überlinger Altar vermutlich fertiggestellt. Aber wie weit wollen wir zurück? Bis 1600? Bis 1575? Wollen wir uns nur auf die Strömung des Manierismus konzentrieren? Streng genommen ist es nicht einmal zwingend, dass eine Reise überhaupt stattgefunden hat. Unser anonymen Künstler könnte seine Inspiration auch bequem durch ein Grafikblatt – daheim – erhalten haben. Womit die Zahl der möglichen Künstler noch einmal drastisch angeschwollen wäre.

EINE SPUR FÜHRT NACH FREIBURG IM BREISGAU

Manchmal aber hat man auch Glück. Da kommt einem der schlichte Zufall zu Hilfe. Im Zuge der möglicherweise in Frage kommenden Künstler des Manierismus stieß ich auf einen Aufsatz von Ingeborg Krummer-Schroth. Sie ist einer interessanten Frage nachgegangen und zu einem interessanten Ergebnis gekommen. Sie nahm sich zweier manieristischer Bilder, die im Freiburger Münster hängen, an, von denen uns nur eines etwas angeht, nämlich dasjenige, das die *Beweinung Christi* darstellt (Abb. 10).⁴³

Wenn wir dieses und das Überlinger Bild nebeneinander halten, erkennen wir natürlich sofort den Zusammenhang. Ein *Déjà-vu*-Erlebnis in Reinkultur. Aber folgen wir zunächst den Darlegungen Krummer-Schroths. Besagtes Gemälde von unbekannter Hand stammt, wie sie feststellte, aus dem 17. Jahrhundert. Es ist zwar an durchaus pro-

minenter Stelle des Gotteshauses, nämlich im Chorumgang, positioniert, was das Bild aber nicht vor dem Schicksal bewahrt hat, komplett übersehen worden zu sein. Das sollte nicht erstaunen, sind Qualität und Zustand doch nicht gerade dazu angetan, dem Bild übertriebene Aufmerksamkeit zu schenken. Krummer-Schroth jedoch tat es, sie holte es aus dem Dämmer Schlaf des Vergessens hervor, erkannte in dem Gemälde die Kopie eines Stiches von Lucas Kilian, der seinerseits ein Gemälde kopiert hatte.⁴⁴ Letzteres befindet sich heute in Kärnten, und zwar im Benediktinerkloster St. Paul im Lavanttal, in das es wohl auf direktem Wege vom Benediktinerkloster St. Blasien (Schwarzwald) gekommen ist.⁴⁵

Und was geht uns das alles an, mag man vielleicht einwerfen, was sich zwischen Freiburg, St. Blasien und Kärnten abgespielt hat? Eine Menge. Doch folgen wir zunächst weiter den Darlegungen Krummer-Schroths.

Da das Kärntner Bild signiert und datiert ist (1608 von Joseph Heintz) und wir über die Signatur des Kilian-Stiches wissen, welchen Künstler Lucas Kilian kopiert hat, nämlich ebenfalls jenen Heintz, wissen wir, um wen es hier geht: Es ist Joseph Heintz der Ältere, 1564 in Basel geboren und 1609 in Prag gestorben (Abb. 14). Damit bleibt zwar die Frage, wer das an und für sich unbedeutende Freiburger Bild gemalt hat, unbeantwortet, aber das können wir verschmerzen, dafür wissen wir jetzt, mit wem wir fortan zu rechnen haben: mit besagtem Heintz. Dieser gilt, als Kammermaler von Kaiser Rudolf II. in Prag, neben Hans von Aachen, Bartholomäus Spranger, Hans Rottenhammer, Giuseppe Arcimboldo und Roelant Savery als einer der führenden Köpfe der rollfinischen Kunst.

Krummer-Schroth kommt uns aber gleich noch mit einer dritten Kopie, die ebenso nach dem Stich Kilians gemalt worden sei: einer *Beweinung*, die heute in der Kathedrale St. Nikolaus von Freiburg im Üchtland hängt und von dem Schweizer Maler Franz Reyff stammt, der sie um 1645 gemalt hat.⁴⁶ So weit, so gut. Aber nun hätten wir eigentlich erwartet, dass Krummer-Schroth, die sich als exquisite Kennerin der südwestdeutschen Kunstgeschichte ausgewiesen hat, uns auch noch eine fünfte Variante präsentiert, und zwar das uns so vertraute Bild aus Überlingen am Bodensee. Fehlanzeige. Sie kümmert sich nicht darum, ob das Bild überhaupt eine Kopie ist oder welcher Status ihm sonstwie zukommt, sie erwähnt es nicht einmal. Offenbar ist es ihr unbekannt, so belässt sie es bei den vier Versionen. Das genügt nicht. Denn es ist zwingend, nicht mehr nur von einem Quartett zu sprechen (also dem Kärntner Gemälde und den drei Kopien), sondern wir haben es mittlerweile mit einem Quintett zu tun. Dessen neues Mitglied: die *Pietà* von Überlingen.

Diese Meinung vertritt auch Jürgen Zimmer in zwei grundlegenden, aus seiner Dissertation hervorgegangenen Monographien, in denen er sowohl dem Maler als auch dem Zeichner Heintz nachspürt.⁴⁷ Jedoch hat er für das Überlinger Bild nur enttäuschend magere fünf Zeilen übrig.⁴⁸ Das ist bedauerlich und nur mit einem gewissen Vollständigkeitsinteresse zu erklären, wonach das fragliche Bild im Rahmen eines Werkverzeichnis-



Abb. 6: Große Übereinstimmungen: Die von Heintz signierte Zeichnung (1607)... – Foto: Courtauld Institute of Art, London



Abb. 7: ...und der 1608 von Lucas Kilian angefertigte Kupferstich – Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

ses zwar aufgelistet wird, ohne sich mit ihm aber näher auseinanderzusetzen. Erfreulich jedoch ist, dass die Zahl der einschlägigen Darstellungen nach Zimmers Forschungen insgesamt sprunghaft angestiegen ist.⁴⁹ Auf dieser Grundlage können wir jetzt eine (chronologische) Übersicht anstellen, die mindestens 17 Versionen eines Themas, das fortan Pietà mit Engeln genannt wird, umfasst:

1. Ausgangspunkt ist eine von Joseph Heintz signierte und auf 1605 datierte Vorzeichnung (ehemals in Aschaffenburg),⁵⁰
2. der 1607 eine ebenfalls von Heintz signierte (wichtigere) zweite Zeichnung (heute in London, Courtauld Institute of Art) folgte (Abb. 6).⁵¹
3. Beide werden als Entwurf für eine Auftragsarbeit eingestuft: Es sollte von Heintz ein Altarblatt gemalt werden, und zwar für die (vermutlich von Elias Holl, dem Erbauer des Augsburger Rathauses, entworfene) Friedhofskapelle St. Michael in Augsburg (1607), wo es sich noch heute befindet (Abb. 8).⁵²
4. Im Jahr 1608 wurde von dem Augsburger Kupferstecher Lucas Kilian ein Stich angefertigt (Abb. 7),⁵³ der eine Art Clearing-Stelle einnimmt; denn nach dieser Vorlage wurden, so will es scheinen, alle anderen Kopien hergestellt:



Abb. 8: Altarblatt in der Friedhofskapelle St. Michael in Augsburg: Pietà mit Engeln (1608) von Joseph Heintz d. Ä. – Foto: Kath. Gesamtkirchenverwaltung, Augsburg



Abb. 9: Von Heintz oder von fremder Hand? Altarblatt für das Benediktinerkloster St. Blasien/Schwarzwald (1608), heute im Kloster St. Paul im Lavanttal/Kärnten – Foto: Gerfried Sitar, St. Paul im Lavanttal

5. das Altarblatt (1608), gemalt für das Benediktinerkloster St. Blasien im Schwarzwald, heute im Kloster von St. Paul im Lavanttal/Kärnten (Abb. 9), wobei strittig ist, ob von Heintz geschaffen, wie Krummer-Schroth meint, oder als Kopie von fremder Hand entstanden,⁵⁴
6. das Hauptbild des Glöckler-Altars (bisher ca. 1611, wohl eher um 1607/09) im St.-Nikolaus-Münster von Überlingen/Bodensee (Abb. 3),⁵⁵
7. das Altarblatt *Déploration du Christ* von André Gaudion in der Kirche Saint-Jean-de-Malte von Aix-en-Provence (1612),⁵⁶
8. das Altarblatt von Jakob Hel in der Filialkirche von Dormitz bei Imst/Tirol (1621),⁵⁷
9. das Steinrelief (Anf. 17. Jh.) eines nicht eindeutig festzulegenden Bildhauers in der Franziskanerkirche von Ingolstadt (Abb. 12),⁵⁸
10. das möglicherweise von Martin Kotte (oder aber von Hans Panitz) angefertigte Oberbild des Altars in der St.-Peter-und-Paul-Kirche von Sebnitz bei Pirna/Sachsen (1621 oder später),⁵⁹

11. das Blatt eines ungarischen Anonymus mit der Signatur *Ion. Fridericus We...* (seinerseits vielleicht eine Kopie eines Bildes von Abt Martin [?]), das sich heute in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest befindet (1628),⁶⁰
12. das Altarblatt *Cristo morto sorretto dagli angeli e compianto da Dio Padre, Spirito Santo, Maria vergine, San Francesco e Santa Maddalena* von Giovanni Andrea Bertanza in der Kirche San Francesco von Gargnano/Gardasee (vor 1630),⁶¹
13. das Altarblatt *Deposizione* von Giambattista Barca in der Kirche San Fermo Maggiore von Verona (1638),⁶²
14. das Altarblatt von Franz Reyff in der Kathedrale St. Nikolaus von Freiburg/Üchtland (um 1645),⁶³
15. das Altarblatt (2. Viertel 17. Jh.) eines unbekanntenen Künstlers aus der Kartause Ittingen bei Frauenfeld, das sich heute im Ittinger Museum in Warth/Thurgau befindet (Abb. 11),⁶⁴
16. das Blatt eines Anonymus im Münster Unserer Lieben Frau von Freiburg/Breisgau (17. Jh.),⁶⁵
17. das Blatt eines vermutlich deutschen Künstlers im Museum der Bildenden Künste von Budapest (17. Jh.)⁶⁶
18. und ein nicht datierter Schmuck-Teller aus der Kartause Ittingen (?), angeblich im Thurgauischen Museum.⁶⁷

Damit hätten wir nun endlich – und erstmals – eine gesichert scheinende Struktur in dem wuchernden Gestrüpp von Studien, Originalen und Kopien.⁶⁸ Und – wir hätten endlich einen Namen: Joseph Heintz d. Ä., auf den sich aufbauen ließe. Wessen Strukturbaum verzweigter ist (Zimmer kennt 17, Krummer-Schroth nur vier Positionen), kann natürlich anders argumentieren. Krummer-Schroth kennt zum Beispiel weder die beiden Vorzeichnungen noch das Augsburger Altarblatt von 1607. Genau dieses sei, nach Zimmer, das eigentliche Heintzsche Original. Weiter argumentiert er, dass Kilians Stich von 1608 trotzdem nicht nach dem Augsburger Gemälde, sondern nach der Londoner Zeichnung angefertigt worden sei. Ein Stilvergleich unterstützt diese These.

ERST KÄRNTEN, DANN KILIAN ODER UMGEKEHRT?

Dreh- und Angelpunkt ist tatsächlich dieser Stich, der die Vorlage für eine stattliche Reihe von Kopien abgegeben hat. Die erste Kopie (noch im Jahr 1608) sei, laut Zimmer, das Kärntner Bild gewesen. Krummer-Schroth sieht das freilich genau anders herum, sie sagt: erst Kärnten, dann Kilian.⁶⁹ Wer hat recht? Zimmer behauptet, das Kärntner Bild folge »sogar in den Maßen« peinlich genau dem Stich Kilians.⁷⁰ Tatsächlich misst der Stich 445 x 264 mm, das Gemälde differiert nur geringfügig: 403 x 265 mm. Doch was

besagt das? Das Gegenteil wäre auch denkbar: dass der Stich in seinen Maßen dem Gemälde gefolgt ist. Zimmer behauptet weiter, dass das Kärntner Bild in allen Einzelheiten dem Stich folge, »entsprechend unfrei« sei die Malerei. Doch was ist damit ausgesagt? Ein Beweis, dass hier der Maler dem Stecher gefolgt sei, ist es nicht, zumal Zimmer zugeibt, dass die Malerei zwar »unfrei« sei, »aber keineswegs grob oder ungeschickt«. Das bedeutet, dass man es auch genau anders herum sehen kann, nämlich dass der Maler geschickt genug war, sein Bild zu malen, und keinesfalls als Abmaler abgestempelt werden muss.

Weiter behauptet Zimmer, dass die Signatur auf der Rückseite des Kärntner Bildes (*Joseph Heintz pinxit*), vor allem die Schreibweise des Namens, für Heintz »nicht charakteristisch« sei. Das mag stimmen, nur hat niemand darauf bestanden, dass die Signatur von Heintz selbst stamme, sie mag ebenso gut von fremder Hand nachgetragen sein (wie das nicht selten geschah, wenn man ein Werk innerhalb einer Sammlung etikettieren wollte). Und schließlich stellt Zimmer fest, dass andere von Heintz auf Zinkblech gemalte Bilder »nicht bekannt« seien. Dieser Hinweis bringt uns auch nicht weiter, ein Beweis ist es schon gleich gar nicht.

All dies führt Zimmer an, um Heintz die Kärntner Malerei abzusprechen. Wem traut er sie dann zu? Sie könne, führt er weiter aus, »vielleicht« von Heintzens Lehrer in Basel, Hans Bock, oder von dessen Söhnen stammen. Als Beleg verweist Zimmer auf eine Serie von 18 Tafeln, zu denen das Kärntner Bild recht gut passe. Denn bei den besagten Tafeln handele es sich allesamt um Kopien nach Bassano, Aachen, Holbein, Barocci u. a., gemalt von den Bocks für das Kloster in St. Blasien und deshalb teilweise mit dem Abtswappen versehen, demselben Wappen, das auch unser Kärntner Bild trägt.⁷¹ Es ist jedoch nicht sonderlich wahrscheinlich, dass Hans Bock, der Lehrer, eine Kopie eines Bildes seines Schülers gemalt haben soll, schon eher ist es möglich, dass einer von Bocks Söhnen der Kopist war. Aber der Schluss, das Kärntner Bild den Bocks zuzuschreiben, ist dennoch voreilig. Denn erstens haben alle 18 Bilder ein deutlich größeres Format, nämlich die Maße 139 x 97 cm,⁷² und dies durchgängig, wohingegen das Kärntner Bild nur 40,3 x 26,5 cm misst. Zweitens sind sämtliche 18 Bilder unsigniert, das kleine Kärntner Bild dagegen ist signiert.⁷³ Und drittens: Alle 18 Bilder sind im Jahr 1600 gemalt worden, was einige mit einer klaren Datierung ausweisen,⁷⁴ das Kärntner Bild aber 1608.

Das Bild aus Kärnten gehört also mit ziemlicher Sicherheit nicht in diese Serie. Eine Autorschaft der Bocks mag man trotzdem nicht komplett in Abrede stellen, freilich würde dies voraussetzen, dass das Kloster St. Blasien einen erneuten Auftrag 1608 (oder früher) erteilt hätte. Leider fehlt dafür der dokumentarische Beleg. Bezeichnenderweise spricht Paul Tanner in einer minutiösen Untersuchung der 18 Bilder davon, dass nur »noch drei weitere Gemälde erhalten (sind), die Hans Bock für St. Blasien schuf«: zwei Holbein-Kopien in Donaueschingen (heute in Schwäbisch-Hall) und eine Bassano-Kopie in St. Paul im Lavanttal, aber eine Heintz-Kopie nennt er nicht.⁷⁵

Mit anderen Worten, Zimmers Beweisführung, wonach das Kärntner Bild Kilians Stich folge, ist nicht zwingend. Ich halte daher Krummer-Schroths These nach wie vor für diskussionswürdig, wonach das Kärntner Bild ein original Heintz sei, zumindest kann deren Richtigkeit nicht ausgeschlossen werden. Zur Not käme auch eine Werkstatt-Arbeit in Betracht. Ob auch die restlichen Kopien auf den Kilian-Stich zurückgehen, ist durchaus denkbar, soll aber dahingestellt bleiben, weil dies für unsere Fragestellung von untergeordnetem Belang ist. Mit einer Ausnahme: dem Bild aus Überlingen.



Abb. 10 Kopien namenloser Künstler (17. Jh.):
Im Freiburger Münster ...

Zimmer stuft das Bild als Kopie ein, wobei er sich mit näheren Angaben in äußerster Zurückhaltung übt. Was er sagt, ist rasch notiert: »Kopie nach dem Stich Kilians. Leinwand. Maße unbekannt. Hauptblatt des Glöckleraltars von ca. 1611.« Es folgt noch eine Zeile über den Fundort, nämlich die dritte Seitenkapelle der Südseite des Überlinger Münsters, abschließend eine Literaturangabe: F. Thönes Kirchenführerheftchen von 1966, Seite 10.⁷⁶ Schluss. Punkt. Nichts weiter.

Das ist mehr als spärlich. Es lässt die Vermutung aufkeimen, dass Zimmer das Altarblatt in Überlingen gar nicht gesehen hat, sonst hätte er wenigstens die Maße mitgeteilt. Auf jeden Fall aber hätte er sich von der vorzüglichen Qualität des Bildes überzeugen können. Es wird auch unterlassen, mitzuteilen, ob das Blatt signiert und/oder datiert sei. Die Zirka-Angabe von 1611 hat er offenbar dem Kirchenführer entnommen. Ungeprüft. Wie er ungeprüft übernommen haben dürfte, dass der Glöckler-Altar eben von Glöckler gemalt worden sei, während er vor Ort hätte erkennen können, dass Haupt- und Nebenblätter des Altares nicht von der selben Künstlerhand herrühren können.⁷⁷ Insbesondere wäre ihm dann die hohe malerische Qualität des Hauptblattes aufgefallen, die so vorzüglich ist, dass sich Fragen aufdrängen:

1. Hat der Maler des Überlinger Bildes eine Vorlage von Heintz kopiert, oder kommt nur Heintz selbst als Maler in Frage?
2. Falls Letzteres stimmt: Haben wir es dann mit insgesamt drei von Heintz gemalten Fassungen zu tun, und zwar der Augsburger, der Kärntner und der Überlinger Fassung?



Abb. 11: ... und in der ehemaligen Kartause Ittingen/Thurgau –
Fotos: Wolfgang Minaty

3. Falls auch diese Frage bejaht werden sollte: Muss das Überlinger Bild vordatiert werden, zum Beispiel auf das Jahr 1607?

Antworten auf diese und sich daran anschließende Fragen könnten Signaturen, Datierungen und vor allem schriftliche Zeugnisse geben. Doch die Quellenlage ist mehr als unbefriedigend. Weder ist das Überlinger Bild signiert/datiert, noch eröffnen schriftliche oder andere Quellen hinreichende Perspektiven. Ein Großteil der Dokumente liegt seit 1803 im Generallandesarchiv Karlsruhe, 1917 vom damaligen Direktor, Karl Obser, ausgewertet und veröffentlicht.⁷⁸ Sie geben aber keine Anhaltspunkte. Weitere Akten werden im Überlinger Stadtarchiv, im Pfarrarchiv der Münstergemeinde St. Nikolaus, im Erzbischöflichen Archiv Freiburg sowie im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv in Donaueschingen aufbewahrt. Aber auch hier gilt: Trotz intensiver Recherche⁷⁹ war es nicht möglich, Erhellendes aus den Tiefen der Archive ans Tageslicht zu befördern.

Solange weder Signatur/Datierung noch schriftliche Zeugnisse, in welchem Archiv auch immer, Aufschluss geben, muss die Stilkritik erhalten. Und die sagt: Joseph Heintz d. Ä. ist der Autor des Bildes. Die Qualität ist – von Beschädigungen, Übermalungen und Verschmutzungen abgesehen⁸⁰ – als so hoch anzusetzen, dass es zudem als die wichtigste der drei Pietà-Versionen zu gelten hat.

Diese Einschätzung ergibt sich durch folgende Überlegung. Gegenüber Kärnten kann Überlingen die bedeutenderen Maße für sich beanspruchen: Es ist etwa vier- bis fünfmal so groß.⁸¹ Kommt hinzu, dass es, wie nachher noch ausgeführt werden soll, ein Jahr vorher fertiggestellt worden sein dürfte. Mithin wäre Überlingen die Ursprungsfas-

sung. Und was Augsburg angeht: Das dortige Friedhofsbild ist deutlich schwächer. Außerdem ist es eine Auftragsarbeit. Dazu gibt es üblicherweise Vorzeichnungen. Die Londoner Zeichnung wurde zunächst als eine solche angesehen. Hatte Zimmer 1971 bei dieser von einem »endgültigen Entwurf« gesprochen, so schwächte er diese Einschätzung 1988 ab, indem er infrage stellte, ob es überhaupt ein Entwurf, und nicht vielleicht eher eine Stichvorlage, gewesen sei. Gründe für seinen Sinneswandel nannte er nicht.⁸²

Stilvergleiche machen deutlich, dass die Londoner Zeichnung, die Bilder aus Kärnten und Überlingen sowie der Kilian-Stich eng zusammengehören, während das Augsburger Friedhofsbild als die tristere, weniger geschmeidige Version abseits steht. Daraus ließe sich füglich ableiten, dass die Londoner Zeichnung gar keine Studie für Augsburg war. Für was dann? Auch Heinrich Geissler widerspricht der ursprünglichen Zimmer'schen These von der direkten Linie London-Augsburg. Er bringt einen neuen Gedanken ins Spiel: Die Londoner Zeichnung sei nicht als ein letztgültiger Entwurf anzusehen, sondern könnte ein für den (Augsburger) Auftraggeber bestimmtes Modello abgegeben haben.⁸³

EINE ANDERE SPUR FÜHRT NACH KONSTANZ

Diese These hat etwas für sich, bedeutet aber, dass der letztgültige Entwurf für das Augsburger Altarblatt als verloren zu betrachten wäre – was keineswegs außergewöhnlich ist, gibt doch Zimmer selbst zu bedenken, dass nur etwa ein Prozent (!) aller Zeichnungen von Heintz erhalten sein dürfte.⁸⁴ Es bedeutet außerdem, dass die Londoner Zeichnung entweder eine Stichvorlage war (nämlich zum Beispiel für Kilian) – oder aber als Modello für einen anderen als einen Augsburger Auftraggeber gedient hat. Dieser könnte durchaus in Überlingen oder im nahen Konstanz residiert haben. Die peniblen Übereinstimmungen von London und Überlingen lassen auch diesen Schluss zu.



Abb. 12 Kopie, in Stein gehauen:
Relief in der Franziskanerkirche von Ingolstadt –
Foto: Ingolstadt Tourismus und Kongress GmbH



Abb. 13: Im Geiste Michelangelos: Epitaph (1592) von Hans Morinck für die Konstanzer Stephanskirche – Foto: Regierungspräsidium Karlsruhe, Ref. Denkmalpflege

In Konstanz gab es just in jener Zeit ein sprechendes Beispiel einer staunenswerten Michelangelo-Rezeption. Der zu Unrecht nur mäßig bekannte Bildhauer Hans Morinck (vermutlich in Gorkum in der Provinz Süd-Holland um 1555 geboren und 1616 in Konstanz gestorben)⁸⁵ hat, seiner im Kindbett verstorbenen Frau zu Ehren, 1592 ein Epitaph geschaffen, das im Gestus wie in den Details sehr an Michelangelos Pietà für Vittoria Colonna erinnert (Abb. 13).⁸⁶ Es wurde außen am Chor der Konstanzer Stephanskirche angebracht – und könnte auf diese Weise einem gebildeten Kunstfreund und potentiellen Auftraggeber aufgefallen sein, dies um so mehr, als Morinck gleich eine ganze Reihe von höchst eigenwilligen Variationen folgen ließ, die alle

in den Jahren 1595 bis 1612 in der Region rund um den Bodensee Aufstellung fanden.⁸⁷

Wenn es zutrifft, dass die Londoner Zeichnung von 1607 als Modello für einen Auftraggeber gedient hat, dann wäre das Überlinger Bild keine Kopie, sondern ein Original von Heintz, und zwar frühestens 1607, also in etwa zeitgleich mit London, anzusetzen. Da Augsburg (ebenfalls 1607) eine Art Nebenschauplatz war, jedenfalls, wenn man an Kilian denkt, geht man wohl nicht fehl in der Annahme, Überlingen als die eigentlich gültige Hauptfassung zu bewerten. Das würde verlangen, dass das Überlinger Bild vordatiert werden müsste, und zwar von 1611 auf 1609, wenn nicht gar, wie oben dargelegt, auf 1607. Im übrigen würde sich das auch besser mit den Lebensdaten von Heintz vertragen, denn der Künstler war 1611 nicht mehr am Leben (er starb 1609). Zudem findet sich das Jahr 1607 in seinem Itinerar wieder: Heintz hielt sich – er pendelte ständig zwischen Augsburg und Prag – im Jahr 1607 tatsächlich in Augsburg auf (von Februar bis Mai), wahrscheinlich ebenso im Jahr 1609 (im Juli).⁸⁸ Möglich, dass er auch 1608 in Augsburg gewesen ist, aber wir wissen es nicht. Uns ist lediglich bekannt, wo er sich im März und im Mai des Jahres 1608 aufgehalten hat, nämlich in Prag bzw. in Aussig; über die Aufenthaltsdaten des restlichen Jahres haben wir keine Erkenntnisse.

Akzeptiert man diese Genese, dann könnten dem Stecher Kilian folgende Vorlagen zur Verfügung gestanden haben:

1. die Londoner Zeichnung von 1607, die ihm Heintz z. B. in Augsburg, wo beide wohnten, überlassen haben könnte,
2. das Kärntner Bild von 1608, das damals noch in St. Blasien war; Kilian könnte es dort oder – vor der Auslieferung in den Schwarzwald – in Heintz' Augsburger Werkstatt vorgefunden haben,⁸⁹
3. das Überlinger Bild von 1607/09 (ebenfalls für Kilian entweder in Augsburg oder Überlingen einsehbar – falls das Überlinger Bild erst 1609 gemalt worden sein sollte, scheidet es freilich als Vorlage für Kilian aus).

Vieles spricht dafür, dass Kilian alle drei gekannt hat, mindestens aber Vorlage 1 und 3. Interessant ist jedenfalls, dass offenbar nur zwei von allen Versionen, nämlich Kilian und Überlingen, die lateinische Aufschrift auf dem Kreuzesstamm aufweisen (*Attendite et videte*). Nach wie vor offen ist eine andere Frage: Wie kam das Heintz-Bild nach Überlingen? Mehrere Hypothesen lassen sich ins Feld führen:

1. Es wurde speziell für den Altar geschaffen (Auftragsarbeit).
2. Es wurde unabhängig vom Altar erworben.
3. Es wurde ausgetauscht und kam als Ersatz eines früheren, anderen, womöglich von Glöckler gemalten Altarbildes in das Retabel.

Zu 1: Vater Glöckler war am 20. Oktober 1611 gestorben.⁹⁰ Als Stifter für den Altar werden in der Literatur sowohl der Vater selbst als auch seine Kinder genannt.⁹¹ Auch die Angaben über den Zeitpunkt der Stiftung schwanken. Während Hell, allerdings ohne es zu belegen, davon spricht, dass Vater Glöckler »kurz vor seinem Tode« den Altar gestiftet hätte, d. h. 1611 oder früher,⁹² geht Obser davon aus, dass zwei Jahre vor Glöcklers Tod, also 1609, der Altar von ihm sowie seiner Familie gestiftet worden wäre.⁹³ Freilich nennt Obser die Stifterinformationen »mit allem Vorbehalt«.⁹⁴ Auftrag und Ausführung können zeitlich natürlich auseinanderliegen, sie können aber auch zusammenfallen. Der Auftrag könnte also 1609 erteilt und im selben Jahr das Bild auch geliefert worden sein. Heintz ist am 15. Oktober 1609 in Prag gestorben, war aber im Juli, wenn die Angaben nicht trügen, in Augsburg. Mithin könnte er das Bild noch im Sommer 1609 gemalt haben, ja, selbst Herbst 1609 wäre als Fertigstellung möglich. Doch bleibt alles pure Spekulation, solange nicht bewiesen ist, dass es einen Auftrag gegeben hat.

Zu 2: Die Stiftung des Altares muss sich nicht notwendigerweise auf den gesamten Altar erstreckt haben. Denkbar wäre, dass nur die Schnitzarbeiten sowie einzelne Bilder von der Stiftung abgedeckt gewesen waren – nicht aber das Hauptbild. Dieses könnte zeitgleich oder nachträglich erworben worden sein. Solange keine Belege auftauchen, die das Gegenteil aussagen, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Glöcklers Kinder für den Vater-Altar und dem Vater zu Ehren das Bild gekauft oder sonstwie erworben ha-

ben, ob in Konstanz oder wo auch immer. Das könnte 1611, aber auch früher geschehen sein, z. B. im Jahr 1607. Jedenfalls ist es nicht ungewöhnlich, wenn sich Künstler Werke von Kollegen beschaffen. Mithin könnte der Glöckler-Sohn, obwohl selbst Maler, sehr wohl ein Bild eines anderen (berühmteren) Künstlers gekauft haben. Die Gründe, falls es sich so zugetragen haben sollte, kennen wir nicht. Sie könnten in der Wertschätzung speziell des Künstlers Heintz zu suchen sein, natürlich auch in der Liebe konkret zu dem Bild, denkbar sind ebenso andere, uns unbekanntere Motive.⁹⁵

Zu 3: Vielleicht gab es aber, allen Vermutungen zum Trotz, um das Jahr 1611 herum sehr wohl einen kompletten Glöckler-Altar – jedoch mit einem Hauptbild, das nicht unseres ist. Dann kommt die These zum Tragen, dass man sich erst später entschlossen hat, das Zentralbild auszutauschen, und zwar zugunsten von Heintz, dessen Bild man wie, wann und warum auch immer erworben hat. Die Auswechslung könnte im 17. Jahrhundert vorgenommen worden sein, aber auch noch im 18. oder 19. Jahrhundert, jedoch nicht später als 1879, als das Bild nämlich erstmals als Bestandteil des Glöckler-Altars im Schrifttum verzeichnet wurde.⁹⁶ Demnach scheiden auch die Jahre der großen Münster-Renovierung (1908 bis 1924) aus,⁹⁷ als etliche, zum Teil einschneidende Veränderungen vorgenommen wurden und wo man einen Austausch am ehesten hätte vermuten dürfen.

Unverständlich allerdings bleibt, dass ein Mann wie Victor Mezger die Bedeutung des Bildes nicht erkannt hat. Mezger war Dekorationsmaler und zusammen mit seinem Bruder, dem Bildhauer Eugen Mezger, Leiter der Überlinger Werkstätte für kirchliche Kunst, in der um die Jahrhundertwende zeitweise 40 Bildhauer und 64 Maler beschäftigt waren.⁹⁸ Die Gebrüder Mezger waren maßgeblich an besagter Münster-Renovierung beteiligt. Dabei wurde auch der Glöckler-Altar innerhalb derselben Kapelle, nachdem dort Fresken entdeckt worden waren, umgesetzt. Im Rahmen dieses Revirements hatte Mezger natürlich Gelegenheit, sich mit den Glöckler-Arbeiten auseinanderzusetzen, wobei ihm insbesondere die lebensgroßen Porträts auf den Flügeln auffielen. Die seien, so stellte er fest, »das beste unter den Gemälden«.⁹⁹ Merkwürdig nur, dass er das Hauptbild mit keinem Wort erwähnt, geschweige denn würdigt. Vielleicht lässt sich dies damit erklären, dass Mezger mehr in den Bahnen seiner Vorbilder Dürer, Riemenschneider oder Rogier van der Weyden zu denken gewohnt war, deren Werke bezeichnenderweise in Form von Fotos und Gipsabgüssen in seinem Atelier präsent waren, als dass er Meistern des Manierismus die Ehre erwiesen hätte.

Man kann freilich Mezgers Aussage auch anders verstehen, nämlich wörtlich. Falls er, ähnlich wie Allgeyer und andere Forscher vor 1900, der Meinung war, dass das Hauptbild mit der italienischen Kunstlandschaft zu tun hatte, dann wird Mezgers Urteil plötzlich ganz logisch. Denn, wenn er sagt, dass die Porträts »das beste unter den Gemälden« seien und mit den Gemälden nur diejenigen von Glöckler meint, das Hauptbild dabei aber ausklammert, dann stimmt es sogar. Denn von allen Glöckler-Bildern des Altars stechen die beiden Porträt-Flügel tatsächlich in gewisser Weise heraus.¹⁰⁰ Nur hätten wir

uns gewünscht, dass Mezger dies auch so formuliert hätte – sofern er dies wirklich so gemeint haben sollte.

Der erlösende Griff in die Archive, der alles hätte offen legen und klären können, fand zwar statt – aber er löste nichts. Kein Briefzitat, das einen Hinweis gegeben hätte, keine Rechnung, die mit einem Datum aufgewartet hätte, kein Vertrag, der mit einem Namen hätte dienen können, kein Aviso, das uns einen Auftrag verraten hätte, überhaupt kein Dokument, das unsere Überlegungen, nennen wir sie Hypothesen oder Spekulationen, befestigt hätte. Das ist ebenso unbefriedigend wie ernüchternd, aber letztlich Alltag der Kunsthistoriker.

EIN NEUER BLICK AUF DIE TRIAS SPRANGER, AACHEN, JOSEPH HEINTZ

Heintz (Abb. 14) ist sicherlich eine potente und originelle Künstlerpersönlichkeit, Kennern sehr wohl ein Begriff, im allgemeinen Bewusstsein aber nur unzureichend verankert. Was seine guten, aber auch seine falschen Gründe hat. Wie dem auch sei. Nun haben wir in Überlingen ein Bild, das wie ein Angriff auf unsere Aufmerksamkeit wirkt – und das nach seinem Autor sucht. Wir glauben, ihn in Joseph Heintz d. Ä. gefunden zu haben. Nicht nur, dass wir es einem Mann wie Heintz, ohne zu zögern, zutrauen, ein derartiges Bild gemalt zu haben. Wir gehen noch einen Schritt weiter, indem wir es ihm formell zuschreiben. Solange, bis kein Beleg auftaucht, der Gegenteiliges aussagt, ist das Überlinger Bild somit in das Werkverzeichnis des Joseph Heintz d. Ä. aufzunehmen.

Die Erfindung der Komposition der *Beweinung*, so wie wir sie in Überlingen vor uns haben, lag seinerzeit sozusagen in der Luft. Vorbereitet von der Formel Eins der italienischen Kunst-Kamarilla und angeführt von



Abb. 14: Eine der originellsten Künstlerpersönlichkeiten um 1600: Joseph Heintz der Ältere (1564–1609), hier auf einem Selbstporträt von 1596 (Ausschnitt) – Foto: Kunstmuseum Bern

dem prägenden Genie eines Michelangelo, zog die Idee schnell Kreise – vielfältig variiert, dabei verfeinert wie auch vergrößert. In Deutschland traf sie zum Beispiel auf einen Mann wie den bereits erwähnten, keineswegs unbedeutenden Hans Morinck. Sie traf aber auch auf einen Künstler vom Rang eines Hans von Aachen. Der fand mit seiner Pietà (vor 1597) zu einer Komposition, die, grob gesprochen, zwischen denjenigen von Michelangelo und Heintz angesiedelt war.¹⁰¹ Und noch ein Mann wäre zu nennen: Bartholomäus Spranger, dessen *Beweinung* (um 1585) eine ganz eigenartige, fast möchte man sagen: aufregend eigenständige Lösung darstellt.¹⁰²

Es waren vor allem diese beiden, Spranger und Heintz, die einen Christus mit einer Anatomie malten, wie sie vorher noch nicht zu sehen gewesen war. Schon möglich, dass Spranger seinen Kollegen Heintz beeinflusst hat. Jedenfalls kannten sie sich recht gut. Außerdem weilten sie immer wieder in Italien. Sie waren dort auf Inspirations- und Einkaufstour – für sich bzw. für Kaiser Rudolf II. Denn beide waren in Prager Diensten. Beide konkurrierten miteinander. Beide waren ausgewiesene Virtuosen.

Aber offenbar war es nur Heintz gegeben, sich so intensiv in die Bildidee hineinzuknien, wie er es in mehreren Fassungen bewiesen hat. Dabei hat er das Thema immer wieder umspielt, ohne es aber seriell auszureizen. Vielleicht wäre er der Versuchung erlegen – denn der Markt war offenbar für ein derartiges Motiv recht aufnahmewillig. Vielleicht hätte er aber auch den Verlockungen widerstanden. Wir wissen es nicht und werden es nie erfahren. Denn Heintz ist ganz plötzlich gestorben. Eine heftige und schwere Krankheit hat ihm vorzeitig und ziemlich fristlos die Lebensperspektive gekündigt. Innerhalb dreier Wochen war er tot. Er ist gerade einmal 45 Jahre alt geworden.

Anschrift des Verfassers:

Wolfgang Minaty, Prinzenstraße 15, D-80639 München

eMail: wolfgangminaty@gmx.de

ANMERKUNGEN

¹ Das Anwesen wurde tatsächlich im 15. Jahrhundert errichtet, und zwar im Stil der florentinischen Renaissance, vgl. BRUMMER, Guntram und KUCZKAY, Dorothee: *Museum im Patrizierhof der Reichlin von Meldegg Überlingen/Bodensee*, 5. neubearb. Aufl., Überlingen 1995, S. 3. Eine ausführliche Beschreibung bietet HARDER-MERKELBACH, Marion: *Das Reichlin-von-Meldeggghaus (1459–1463). Eine Villa in der Stadt nach päpstlichem Vorbild*, in: *Ausst.-Kat. (Städtische Galerie Überlingen) 1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen (850–1950)*. Herausgegeben von Michael Brunner und Marion

Harder-Merkelbach, Petersberg 2005, S. 139–160. Am Rande sei vermerkt, dass man sich in Überlingen und Landshut/Niederbayern darüber uneins ist, wer denn nun den ersten großen Renaissancebau auf deutschem Boden aufzubieten hätte, vgl. dazu: ebd., S. 156f., und WERTENA, Sybe: *Der erste italienische Renaissancepalast nördlich der Alpen*, in: *Ausst.-Kat. (Stadtresidenz Landshut) »Ewig blühe Bayerns Land«. Herzog Ludwig X. und die Renaissance*. Herausgegeben von Brigitte Langer und Katharina Heinemann, Regensburg 2009, S. 358–379.

2 ALLGEYER, Leo: Die Münsterkirche zu St. Nikolaus in Ueberlingen. Ein Beitrag zur Baugeschichte und aesthetischen Würdigung dieses mittelalterlichen Denkmals, Überlingen 1879, S. 60.

3 Heute in der 3. Kapelle von Westen.

4 ALLGEYER (wie Anm. 2) nannte ihn fälschlich den »Sigler'schen Altar«.

5 Ebd.

6 Ebd. Eine ähnliche Meinung vertrat Franz Xaver ULLERSBERGER; er konnte zwar nicht mit einem Meisternamen dienen, aber er sah, »dem Urtheile tüchtiger Kenner« vertrauend, eine »italienische Schule« am Werk (vgl. seine Beiträge zur Geschichte der Pfarrei und des Münsters in Ueberlingen, Lindau 1879, S. 44).

7 Eine *Beweinung* befindet sich in der Sammlung des Grafen von Yarborough im englischen Brocklesby Park, ist aber nur eine von Domenichino 1603 ausgeführte Kopie einer Pietà von Annibale Carracci (Abb. in: SPEAR, Richard E.: Domenichino, Bd. 1–2, New Haven u. London 1982, Bd. 2, Nr. 10), während die zweite Version verschollen ist (nur nach einer Kopie von 1611/12 bekannt), Abb. in: ebd., Nr. 135.

8 Bei der *Grablegung* handelt es sich um ein Fresko im Oratorium von San Colombano in Bologna, Abb. in: ARCANGELI, Francesco: »Una gloriosa gara«, in: *Arte antica e moderna* 1 (1958), Nr. 134. Neuerdings wird das Bild jedoch eher Francesco Albani zugesprochen (vgl. BAGOZZI, Nora Clerici: Lorenzo Garbieri. Dal Compianto di San Colombano la riscoperta di un »Incaminato« di razza, in: Jadranka Bentini (Hg.): *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'Oratorio di San Colombano, San Giorgio di Piano* 2002, S. 177 f., Anm. 7).

9 Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden. Beschreibende Statistik I: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Bearbeitet von Franz Xaver KRAUS u. a., Freiburg/Br. 1887, S. 605.

10 OBSER, Karl: Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters, in: Festgabe der Badischen Historischen Kommission zum 9. Juli 1917, Karlsruhe 1917, S. 181.

11 HECHT, Josef: Das St. Nikolaus Münster in Überlingen. Der Bau und seine Ausstattung, Überlingen 1938, S. 63. Vgl. auch DEHIO, Georg: Südwestdeutschland (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler 4a) 6. unveränd. Aufl., Berlin 1942, S. 349.

12 Der Überlinger Konservator und Stadtarchivar Victor Mezger hat den noch von Allgeyer, Ullersberger und Kraus aufgrund einer falschen Lesung einer

Inscription als Siegler-Altar bezeichneten Altar korrekterweise mit dem Namen der Familie Glöckler in Verbindung gebracht, wonach zwei der überlebenden Kinder, unter ihnen der Maler Hans Glöckler, diesen Altar gestiftet haben, vgl. HECHT (wie Anm. 11) S. 59, Anm. 2, und S. 63. Nach einer anderen Lesart hat ihn allein der Vater, Hans Ulrich Glöckler, gestiftet (vgl. Hellmut HELL in seiner Dissertation: *Forschungen zur südschwäbischen Plastik der Zeit der Gegenreformation*, Tübingen 1948, S. 12).

13 OBSER (wie Anm. 10) S. 202.

14 Ebd., S. 210.

15 SAUER, Josef: Das Münster in Überlingen, in: *Badische Heimat* 11 (1924) S. 76, und HECHT (wie Anm. 11) S. 63.

16 Hans Ulrich Glöckler hatte bereits, zwei Kapellen weiter, den Kreuz-Altar geschaffen (1592).

17 KOPPLIN, Monika: [Art.] Künstlerbiographien. Hans Glöckler, in: *Ausst.-Kat. (Heidelberger Schloss) Die Renaissance im deutschen Südwesten*. Herausgegeben vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Bd. 1–2, Karlsruhe 1986, Bd. 1, S. 934. Konrad SUTTER, der in seinem Aufsatz »Hans Ulrich Glöckler († 1611). Zum Leben und Wirken des aus Waldshut stammenden Altarbauers im Bodenseeraum« auch den Glöckler-Altar behandelt, nimmt vorsichtigerweise erst gar keine Zuweisung vor (in: *Badische Heimat* 80 [2000] S. 440–444).

18 GRÄFE, Kristina: [Art.] Glöckler, Hans, in: Meißner, Günter u. a. (Hg.): *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1 ff., München u. Leipzig 1992 ff., Bd. 56 (2007), S. 195. Andere Lexika bzw. Kunst- und Kirchenführer bringen nichts Wesentliches, schlimmer noch: Sie überspringen den Glöckler-Altar einfachheitshalber, so das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich THIEME und Felix BECKER, fortgeführt von Fred. C. Willis bzw. Hans Vollmer, Bd. 1–37, Leipzig 1907–50 (unveränd. Nachdr., München 1992), Bd. 14 (1921), S. 262, ferner Josef HECHT und Jürgen KAISER: *Überlingen. Münster St. Nikolaus*, 20. veränd. Aufl., Regensburg 2008, S. 11 f., wo in der fraglichen Kapelle zwar der Elisabethenaltar behandelt wird, nicht aber der Glöckler-Altar gegenüber, ähnlich bei FINDEISEN, Peter in: *Dehios Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II*. Bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a. München u. Berlin 1997, S. 739, auch in: Herbert BRUNNER und Alexander REITZENSTEIN (Hg.): *Baden-Württemberg (Reclams Kunstführer Deutschland II)*

7. neubearb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1979, S. 720–722, ebenso in: MEHLING, Marianne: Bodensee und Oberschwaben (Knairs Kulturführer in Farbe) 7. korr. Aufl., München 1997, S. 213, und nicht anders in: MOSER, Eva: Bodensee. Drei Länder. Kultur und Landschaft zwischen Stein am Rhein, Konstanz und Bregenz (DuMont-Kunst-Reiseführer) Köln 1998, S. 92. Ja, selbst die Münsterergemeinde erwähnt auf ihrer Homepage – bei sonst ausführlicher Beschreibung der Ausstattung der Kirche – den Glöckler-Altar mit keinem Wort: www.muenstergemeinde-ueberlingen.de.

19 Das taten übrigens auch SAUER (wie Anm. 15) und HELL (wie Anm. 12).

20 Das suggeriert auch Ulrich KNAPP in: Architektur, Skulptur und Malerei in Überlingen 1500–1803. Ein Überblick, in: Brunner/Harder-Merkelbach (wie Anm. 1) S. 110 f. Auch für Manfred BRUKER ist nur ein Maler am Werk gewesen: der Sohn Hans Glöckler (Die Überlinger Münster-Altäre. Von der späten Gotik bis ins frühe 20. Jahrhundert [Überlingen 2007] S. 17).

21 Abb. in: Kat. Die Renaissance (wie Anm. 17) Bd. 1, S. 213, dort »Allegorie auf ein unbekanntes Ereignis des Hauses Helfenstein« genannt (S. 214).

22 KNAPP (wie Anm. 20) S. 111.

23 Ebd.

24 Einen guten Querschnitt gewährt WINKELMANN, Jürgen: Pellegrino Tibaldi, in: Fortunati Pietrantonio, Vera (Hg.): Pittura bolognese del '500, Bd. 1–2, Bologna 1986, Bd. 2, S. 475–541. Vgl. auch den umfangreichen Abb.-Teil in: KIEFER, Marcus: »Michelangelo riformato«. Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim, Zürich u. New York 2000, zugl. Diss., Berlin FU 1999, S. 433–496.

25 Eine schöne Zusammenschau bietet RICCÒMINI, Eugenio: Correggio, Mailand 2005. In die spezielle Thematik führt BROWN, David Alan ein: Una Pietà del Correggio a Correggio / A Pietà by Correggio in Correggio (italien./engl.) Correggio 2003.

26 Beispiele: die besagte Correggio-Kopie in einer Priv.-Slg. in Parma (Abb. in: DALLASTA, Federica, und CECCHINELLI, Cristina: Bartolomeo Schedoni a Parma 1607–1615. Pittura e controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese, Colorno/Parma 2002, S. 255, Nr. 80) und zwei Versionen einer Heiligen Familie, einmal in der Sammlung des Grafen von Exeter in Burghley House (Abb. in: MILLER, Dwight C.: The Drawings of

Bartolomeo Schedoni. Toward a Firmer Definition of his Drawing Style and its Chronology, in: Master Drawings 23/24 [1985/86] S. 39), sodann in einer anderen Privatsammlung (Abb. in: NEGRO, Emilio, und PIRONDINI, Massimo (Hg.): La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico, Modena 1994, S. 249).

27 Eine knappe, aber gute Einführung in die ikonographische Problematik gibt, am Beispiel von Rosso Fiorentino, der Ausst.-Kat. (Louvre Paris) SCAILLÉREZ, Cécile: Rosso. Le Christ mort, Paris 2004.

28 Abb. in: Ausst.-Kat. (Kunsthistorisches Museum Wien und Galleria dell'Accademia Venedig) Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Herausgegeben von Sylvia FERINO-PAGDEN, Wien 2007, S. 355.

29 Die angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf die Fertigstellung des jeweiligen Werkes. Exzellente Abbildungen sind in dem Band Ich, Michelangelo, mit einem Essay von Georgia ILLETSCHKO, München, Berlin, London u. New York 2003, z. B. S. 65, 78, 99–102, enthalten.

30 Diese wird bemerkenswerterweise auch manchmal als Kreuzabnahme bezeichnet.

31 Vgl. auch die Pose eines männlichen Aktes in der Figurenstudie (1504) für die unausgeführt gebliebene Schlacht von Cascina (Abb. in: BRADBURY, Kirsten: Michelangelo, Einführung von Lucinda Hawsley, Leichlingen 2005, S. 53).

32 TOLNAY, Charles de: Michelangelo, Bd. 1–5, Princeton 1945–60, Bd. 5 (1960), S. 194 f., Abb. Nr. 159 (vgl. auch Ausst.-Kat. [Kunsthistorisches Museum Wien] FERINO-PAGDEN, Sylvia: Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Wien 1997, S. 426 ff.). Außer dieser im Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, aufbewahrten Zeichnung existiert noch ein thematisch verwandtes Marmorrelief (in der Biblioteca Apostolica Vaticana), wohl von Michelangelo selbst begonnen und von einem Werkstattmitarbeiter beendet, vgl. Ausst.-Kat. (Wallraf-Richartz-Museum Köln) Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Roland KRISCHEL u. a., Köln 2005, Nr. 77.

33 TOLNAY (wie Anm. 32) Abb. Nr. 340 u. 341. Tolnay bezieht sich auf weit mehr Kopien von mehr Künstlern, als in unserem Text nachfolgend zur Sprache kommen.

34 Ebd., Abb. Nr. 345; vgl. auch Ausst.-Kat. (National Gallery of Art Washington D. C.) BOHLIN, Diane de Grazia: Prints and Related Drawings by the

- Carracci Family. A Catalogue Raisonné, Washington 1979, S. 84 f.
- 35 Ebd., Abb. Nr. 348; vgl. KAMP, Georg W.: Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos, Egelsbach, Frankfurt/M. u. New York 1993, zugl. Diss., Trier 1991, S. 220, 229 u. 257; vgl. aber auch die abweichende Datierung in: Slg.-Kat. (Galleria Borghese Rom) MORENO, Paolo, und STEFANI, Chiara: Galleria Borghese, Mailand 2008, S. 346.
- 36 CANTARO, Maria Teresa: Lavinia Fontana bolognese. »Pittora singolare«, Mailand u. Rom 1989, S. 66.
- 37 LECCHINI GIOVANNONI, Simona: Alessandro Allori, Turin 1991, S. 217, Nr. 7, Abb. Nr. 8.
- 38 ZEZZA, Andrea: Marco Pino. L'opera completa, Neapel 2003, S. 170.
- 39 Ebd., S. 173.
- 40 Ebd., S. 238.
- 41 Vgl. auch Pinos Zeichnung in Princeton und Giovanni Gallos Farbholzschnitt nach einer (verschollenen) Vorlage Pinos, in: ebd., S. 239.
- 42 Weitere gestochene, geschnitzte bzw. gemalte Kopien des 16. u. 17. Jh., mal mehr, mal weniger frei nachempfunden: z. B. von Giulio Clovio, Battista del Moro, Battista Zelotti, Federico u. Taddeo Zuccari, Il Trometta, Gaspar Becerra, Andrés de Ocampo, Domenico Piola u. Georges Lallemand, bis hin zu El Greco, Otto van Veen u. Gaspar de Crayer (zu letzteren vgl. JUDSON, J. Richard: Van Veen, Michelangelo, and Zuccari, in: Cahn, Walter u. a. [Hg.]: Essays in honor of Walter Friedlaender, New York 1965, S. 100–110).
- 43 KRUMMER-SCHROTH, Ingeborg: Einige manieristische Gemälde in Freiburg, in: Dies. (Hg.): Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Konstanz u. Freiburg/Br. 1959, S. 137–145.
- 44 Krummer-Schroth konnte sich dabei auf bis dato der Öffentlichkeit unbekannte Forschungen von Ellen Lore Noack-Heuck stützen, vgl. ebd., S. 140.
- 45 Nach Aufhebung des Klosters St. Blasien im Jahr 1806 fanden die Mönche 1809 in dem verwaisten Stift St. Paul eine neue Heimat und sorgten für eine klösterliche Neubelebung, vgl. Sitar, Gerfried: Die Abtei im Paradies. Das Stift St. Paul im Lavanttal, Wien 2000, S. 28–30.
- 46 Abb. in: PFULG, Gérard: L'atelier des frères Reyff Fribourg (1610–1695). Un foyer de sculpture baroque au XVIIe siècle, Freiburg/Üchtland 1994, S. 21. Pfulg korrigiert das Entstehungsdatum der *Déploration*, das früher mit »um 1620« angegeben war (S. 34 u. 265).
- 47 ZIMMER, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weißenhorn 1971, zugl. Diss., Heidelberg 1967, und Ders.: Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente, München u. Berlin 1988.
- 48 ZIMMER: Maler, ebd., S. 84.
- 49 Außer den beiden zuvor genannten Monographien vgl. ZIMMERS Veröffentlichungen in: Ausst.-Kat. (Villa Hügel Essen und Kunsthistorisches Museum Wien) Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Bd. 1–2, Freren/Emsland 1988, Bd. 1, S. 353, und in: Praga capunt regni. Kulturaustausch zur Zeit Rudolfs II., in: Dmitrieva, Marina/Lambrecht, Karen (Hg.): Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat, Stuttgart 2000, S. 296 f. Das von Zimmer aufgeführte Altarblatt von Giambattista Barca (1638) in Verona lässt sich, da sehr frei nachempfunden (so ist insbes. die kühne und charakteristische Beinhaltung von Christus aufgegeben), nur eingeschränkt mit in die Zählung aufnehmen.
- 50 Bis 1932 in der Aschaffener Graphischen Sammlung, dann gestohlen und bislang nicht wieder aufgetaucht, vgl. ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 150 f.
- 51 Ebd., S. 151, farb. Abb. in: Ausst.-Kat. (wie Anm. 49) S. 320, Nr. 56.
- 52 ZIMMER: Maler (wie Anm. 47) S. 82 u. Abb. Nr. 17. Eine weitere Abb. in: Stadt Augsburg (Denkmäler in Bayern VII/83). Bearbeitet von Bernt von HAGEN und Angelika WEGENER-HÜSSEN, München 1994, S. 237. Die angeblich eindeutige Datierung von 1608 (ZIMMER: ebd., S. 54 u. 82) korrigierte Zimmer später auf 1607, ohne dafür Gründe zu nennen, vgl. ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 150 f. Die Gründe, offenbar ganz banaler Art, nannte erst Gode KRÄMER: Zimmer habe wegen der starken Verschmutzung und der ungünstigen Aufstellung die Datierung falsch gelesen, vgl. Ausst.-Kat. (Rathaus und Zeughaus Augsburg) Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Herausgegeben von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 1–3, Augsburg 1980–81, Bd. 2 (1980) S. 119.
- 53 ZIMMER: Maler (wie Anm. 47) S. 83 u. Abb. Nr. 18.
- 54 Ebd., u. Abb. Nr. 19. Zu Krummer-Schroths These s. oben S. 99.
- 55 Ebd., S. 84 (oh. Abb.). Dr. Michael BRUNNER, Kulturreferent der Stadt Überlingen, dem ich viele wertvolle Hinweise verdanke, gibt, nachdem in der Tageszeitung *Südkurier*, Konstanz, eine Kurzfassung des vorliegenden Textes von mir erschienen ist (24. Nov. 2009, S. 11), zu bedenken, dass, da der Kilian-

Stich nicht seitenverkehrt ist, das Überlinger Bild nach Vorlage des Stichs entstanden sein könnte.

Das halte ich nicht für stichhaltig. Denn das würde voraussetzen, dass die von Heintz geschaffenen und dem Kilian-Stich vorangegangenen Arbeiten, wie z. B. die Londoner Zeichnung, ihrerseits hätten seitenverkehrt sein müssen.

56 ZIMMER: Praga (wie Anm. 49) S. 296, Abb. in: LEONELLI, Marie-Claude, VIAL, Marie-Paule, und PICHOU, Hélène: *La peinture en Provence au XVI^e siècle*, Paris u. Marseille 1987, S. 175.

57 ZIMMER: ebd., Abb. in: RINGLER, Josef: *Die barocke Tafelmalerei in Tirol. Versuch einer topographisch-statistischen Übersicht*, Bd. 1–2, Innsbruck u. München 1973, Bd. 2, Nr. 23.

58 ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 152. Es handelt sich um ein Steinrelief aus der Ingolstädter Franziskanerkirche (der einstigen Garnisonskirche). Die Forschung ist sich uneins, ob sie das Relief dem Straubinger Bildhauer Martin Leutner, dem Salzburger Balthasar Stoll oder einer Augsburger Werkstatt zuordnen soll. Es gibt zwei gute Abb., einmal in: Oberbayern, Kreisfreie Städte. Stadt Ingolstadt (Denkmäler in Bayern I/1). Bearbeitet von Frank BECKER, Christina GRIMMINGER und Karlheinz HEMMETER, München 2002, S. 158, und das andere Mal in: SCHÄDLER, Alfred: *Ingolstädter Epitaph der Spätgotik und Renaissance*, in: Müller, Theodor/Reißmüller, Wilhelm (Hg.): *Ingolstadt*, Bd. 1–2, Ingolstadt 1974, Bd. 2, S. 71.

59 Nach THIEME/BECKER (wie Anm. 18) Bd. 21 (1927), S. 354 f., ist das Blatt 1627 entstanden; PARTECKE, Karl: *Die Peter-Paul-Kirche in Sebnitz*, Berlin 1939, S. 10 (Abb. S. 5), datiert auf 1626 und nennt als Maler einen gewissen Kotte aus Schandau, während ZIMMER als Entstehungszeit 1621 und als möglichen Künstler Hans Panitz anführt (in: *Ausst.-Kat.* [wie Anm. 49]).

60 FÁBRY, Eszter: *Krisztus siratása*, in: *Ausst.-Kat.* (Ungarische Nationalgalerie Budapest) Jankovich Miklós (1772–1846) *gyűjteményei. A kiállítás a magyar közgyűjtemények alapításának 200.* Bearbeitet von Gábor Endrődi, Budapest 2002, S. 85, Nr. 8 (oh. Abb.).

61 ZIMMER: Praga (wie Anm. 49) S. 296 f., Abb. in: MARELLI, Isabella, und AMATURO, Matilde: *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul lago di Garda, San Felice del Benaco* 1997, Taf. XXIV.

62 Abb. in: BRUGNOLI, Pier Paolo: *Intorno a due cappelle dedicate alla Madonna. I Banda e i della*

Torre, in: Golinelli, Paolo/Gemma Brenzoni, Caterina (Hg.): *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona, per il XVII centenario del loro martirio* (304–2004), Verona u. Mailand 2004, S. 291, Nr. 219. 63 ZIMMER: *Maler* (wie Anm. 47) S. 84, Abb. in: PFULG (wie Anm. 46) S. 21.

64 ZIMMER: ebd. Das Tafelbild der *Kreuzabnahme* eines Anonymus stammt aus der Kartause in Ittingen (nördlich v. Frauenfeld) und befindet sich heute im Ittinger Museum, dem Pendant zum Historischen Museum des Kantons Thurgau im benachbarten Frauenfeld. Vgl. auch KNOEPFLI, Albert: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 23) Basel 1950, Bd. 1, S. 264 f. u. Abb. S. 269. Knoepfli datiert das Bild auf »um 1600«, während Paul TANNER (*Graphische Sammlung, ETH Zürich*), dem ich wertvolle Hinweise zum Ittinger Bild verdanke, das 2. Viertel des 17. Jh. für angemessener hält (der Führer durch das Ittinger Museum in der Kartause Ittingen von Margrit FRÜH [2. Aufl., Warth 1996] enthält leider keinen Hinweis auf das Bild, das im Raum 10 [Obere Sakristei] aufgehängt ist).

65 ZIMMER: *Maler* (wie Anm. 47) S. 84 (oh. Abb.), Abb. in: KRUMMER-SCHROTH (wie Anm. 43) S. 139 u. (besser:) in: HART, Wolf: *Die künstlerische Ausstattung des Freiburger Münsters, mit einem Beitrag von Ernst Adam*, 2. Aufl., Freiburg/Br. 1999 (1981), S. 177, Nr. 141, vgl. auch unsere Abb. 10.

66 ZIMMER: *Maler* (wie Anm. 47) S. 84 (oh. Abb.), vgl. auch *Slg.-Kat.* (Museum der Bildenden Künste Budapest) *Katalog der Galerie Alter Meister*. Bearbeitet von Andor PIGLER, Bd. 1–2, Tübingen 1968, Bd. 1, S. 306 (oh. Abb.), und FÁBRY (wie Anm. 60) S. 83–85 (farb. Abb. S. 84).

67 Obwohl von ZIMMER aufgeführt (in: *Ausst.-Kat.* [wie Anm. 49]), konnte die Existenz des Tellers nicht ausfindig gemacht werden. Auch nach Rücksprache mit den Ittinger Verantwortlichen, der ehemaligen Konservatorin Margrit FRÜH und dem jetzigen Leiter, Markus LANDERT, konnte nicht bestätigt werden, dass es den Teller überhaupt gibt.

68 Nicht verfolgen wollen wir die sich immer mehr verzweigenden potentiellen Ableger, denen man zwar noch gewisse Übereinstimmungen mit der Ursprungskomposition attestieren könnte, die aber auch deutlich für andere Einflüsse offen waren. Ein Beispiel möge genügen: die *Beweinung Christi* (um 1747), ein Altarblatt für die Kirche St. Martin von Altheim/Lkr. Biberach, geschaffen von Franz Joseph Spiegler, der interessanterweise auch für St. Blasien

- gearbeitet hat, vgl. NEUBERT, Michaela: Franz Joseph Spiegler, 1691–1757. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens, Weißenhorn 2007, zugl. Diss., Würzburg 1997, S. 80 f. u. 538, Abb. Nr. 243, die die mögliche Inspirationsquelle Heintz nicht erwähnt, dafür aber z. B. Paul Troger und Anthonis van Dyck. Auf eine bis ins 20. Jh. tradierte Motivlinie sei nur ganz am Rande hingewiesen: Zu denken wäre z. B. an Käthe Kollwitz und ihre Pietà-Bronze (1937/38), Abb. in: Slg.-Kat. (Museum am Dom Würzburg) EMMERT, Jürgen: Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst, Regensburg 2003, S. 75.
- 69 KRUMMER-SCHROTH (wie Anm. 43) S. 140; außerdem plädiert sie, im Gegensatz zu Zimmer, beim Kärntner Bild für die Autorschaft von Heintz.
- 70 ZIMMER: Maler (wie Anm. 47) S. 83 (hier auch die weiteren Details in Zimmers Argumentationskette).
- 71 Zimmer wird in seiner Annahme von Detlef ZINKE unterstützt (Das Museum der Abtei St. Paul im Lavanttal, in: Das Münster 37 [1984] S. 14), später auch von Christian HEYDRICH, vgl. dessen Artikel: Bock, Hans, d. Ä., in: Saur (wie Anm. 18) Bd. 12 (1996), S. 38. Im selben Artikel legt Heydrich jedoch fest, dass die 18er Serie bereits 1600 gemalt worden sei, mithin acht Jahre vor dem Kärntner Bild.
- 72 BIRCHLER, Linus: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 1) Basel 1927, Bd. 1, S. 172 (als Entstehungszeit wird »um 1600« angegeben). Zum Hintergrund: Als die Blasianer Mönche ihr Kloster 1807 in Richtung Österreich (vorübergehende Station war Spital am Pyhrn) verließen, wurde vieles aus dem Inventar verkauft, darunter besagte 18 Bilder, die kurz nach 1811 ans Kloster Einsiedeln gingen.
- 73 HENGGELER, Rudolf: Ein Gemäldezyklus von Hans Bock und seinen Söhnen aus Basel im Stifte Einsiedeln, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N.F. 22 (1920) S. 118.
- 74 ZINKE, Detlef, und HOFSTÄTTER, Hans H. in: Ausst.-Kat. (Kolleg St. Blasien) Das tausendjährige St. Blasien. 200jähriges Domjubiläum. Redaktion Christel Römer und Ernst Petrasch, Bd. 1–2, Karlsruhe 1983, Bd. 1, S. 267–272, vgl. die farb. Abb. des Kärntner Bildes auf S. 273 bzw. in: Ausst.-Kat. (Abtei St. Paul und Landesmuseum für Klosterkultur Dalheim b. Paderborn) Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Herausgegeben von SITAR, Gerfried, und KROKER, Martin, Bd. 1–2, Regensburg 2009, Bd. 2, S. 318.
- 75 TANNER, Paul: Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38 (1981) S. 75. Auch Günther HEINZ gibt das Kärntner Bild nicht Hans Bock, sondern Joseph Heintz, vgl. seinen Aufsatz: Die Gemälde, in: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen (Österreichische Kunsttopographie 37). Bearbeitet von Karl Ginhart, Wien 1969, S. 294 f., wo im übrigen interessanterweise festgestellt wird, dass die Bassano-Kopie nicht mit Bassano, sondern mit H Bock 1608 signiert ist.
- 76 Gemeint ist THÖNE, Friedrich: Überlingen. St. Nikolaus-Münster, Ottobeuren/Allgäu o. J. (ca. 1966), wo auf S. 10 »der Glöckleraltar von etwa 1611« als »ein Werk des Hans Glöckler« apostrophiert wird, darunter auch die »Beweinung Christi (nach Joseph Heintz d. Ä.)«.
- 77 Vgl. meine Ausführungen oben S. 89 f.
- 78 Vgl. oben Anm. 10. Einen Überblick über die Quellenlage, wenn auch mehr unter architekturhistorischem Blickwinkel, bietet Angelika BRECHT in ihrer Dissertation: Das Sankt-Nikolaus-Münster in Überlingen am Bodensee. Ein Beitrag zur Baugeschichte, TH Aachen 1988, S. 4–7.
- 79 Dabei wurde ich auf großzügige Weise durch Prof. Dr. Konrad KRIMM (Generallandesarchiv Karlsruhe), Walter LIEHNER (Überlinger Stadtarchiv), Wolfgang WOERNER (Pfarrarchiv des Überlinger Münsters), Georg FÜSSINGER (Erzbischöfliches Archiv Freiburg, Außenstelle Sigmaringen) und Dr. Andreas WILTS (Fürstlich Fürstenbergisches Archiv Donaueschingen) unterstützt.
- 80 Vgl. den im Pfarrarchiv des Überlinger Münsters verwahrten Restaurationsbericht der Firma Buff aus Sigmaringen (1992). Darin kommen zur Sprache: eine parallel zur linken Seitenkante verlaufende Leinwandnaht (die wohl von Anbeginn an vorhanden gewesen sein dürfte), diverse Übermalungen im 19. Jh., Malschichtausbrüche (die gekittet bzw. überkittet wurden) sowie Staub- und Schmutzablagerungen.
- 81 Überlingen: 185 x 129 cm gegenüber 40 x 27 cm (Kärnten).
- 82 ZIMMER: Maler (wie Anm. 47) S. 82, bzw. ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 151.
- 83 Heinrich GEISLER, in: Ausst.-Kat. Umbruch (wie Anm. 52) Bd. 2, S. 246.
- 84 ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 42.

85 Helmut RICKE hat ihm eine Monographie gewidmet: Hans Morinck. Ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee, Sigmaringen 1973.

86 Ebd., Abb. Nr. 35 u. 38.

87 Ebd., S. 143 ff. u. Abb. Nr. 50/51, 55, 61, 62, 65 u. 88. Vgl. auch die Abb. zweier Epitaphie im Slg.-Kat. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe) Von der Reformation bis zu den Erbfolgekriegen. 16. und 17. Jahrhundert. Redaktion Reinhard W. SÄNGER, Karlsruhe 2008, S. 60 f.

88 Vgl. ZIMMER: Zeichnungen (wie Anm. 47) S. 40 f.

89 Selbst wenn Heintz 1608 nicht in Augsburg gewesen sein sollte, ist es gut möglich, dass er das Bild im fraglichen Jahr in Prag vollendet und dann nach St. Blasien hat spedizieren lassen.

90 HELL, Hellmut: Hans Ulrich Glöckler und die Plastik am Bodensee zur Zeit der Gegenreformation, in: Bodensee-Hefte 14 (1963) S. 125; vgl. auch GRÄFE (wie Anm. 18), wohingegen der nicht in allen Details zuverlässige SUTTER (wie Anm. 17) als Sterbedatum den 20. Februar nennt (S. 444).

91 Vgl. oben, Anm. 12.

92 HELL (wie Anm. 12) S. 12.

93 OBSER (wie Anm. 10) S. 90.

94 Ebd., S. 229.

95 So mag folgende, zunächst überraschend anmutende Überlegung keineswegs komplett abwegig sein: Vielleicht haben sich Heintz und die Glöcklers persönlich gekannt. Vater Glöckler, der Bildschnitzer, stammte aus dem habsburgischen Waldshut am Hochrhein (zwischen Basel und Schaffhausen gelegen), besuchte im benachbarten Tiengen eine Schreinerlehre und wurde 1582 als Bürger in Überlingen aufgenommen. Im biographischen Abriss beschreibt ZIMMER (Zeichnungen [wie Anm. 47] S. 27) eine Reise, die Heintz 1590 von Basel über Augsburg nach Prag unternahm, und führt getreulich alle Stationen des potentiell zurückgelegten Weges auf. Der führte üblicherweise über Säkingen, Waldshut, Tiengen, Schaffhausen, Konstanz, Meersburg (nur drei Ortschaften von Überlingen entfernt) und Ravensburg nach Augsburg. Zimmer (ebd., S. 39) nennt, ohne freilich eine Zusammenkunft der Glöcklers mit Heintz auch nur anzudeuten, einen weiteren (vermuteten) Aufenthalt in Basel (Sept. 1598), jedenfalls ist Heintz im Okt. 1598 wieder in Augsburg bezeugt. Dabei könnte er abermals die Route den Hochrhein hinauf eingeschlagen haben. Somit wäre ein (wiederholtes) Treffen unter Künstlerkollegen in Überlingen (oder wo auch immer)

denkbar. Gestützt wird diese Hypothese durch die Tatsache, dass Hans Glöckler, 1606 vom Grafen von Fürstenberg zum Hofmaler avanciert, am 19. Juni 1606 nach Prag abreiste und danach, wahrscheinlich Ende 1606, sich nach Augsburg begab, um 1609 nach Überlingen zurückzukehren, womit er zwei Orte, nämlich Prag und Augsburg, berührte, die auch für Heintz von zentraler Bedeutung waren (vgl. MARTIN: Aus Heiligenberger Rechnungsbüchern, in: Schriften des Vereins für Geschichte und Naturgeschichte der Baar u. d. angrenzenden Landesteile in Donaueschingen 10 [1900] S. 62 u. 64). Während Heinrich FEURSTEIN die Pragreise Glöcklers mit einer weiteren Ausbildung beim kaiserlichen Hofmaler Hans von Aachen in Verbindung bringt (vgl. den von Feurstein bearbeiteten Slg.-Kat. [Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen Donaueschingen] Verzeichnis der Gemälde [4. Ausg., Donaueschingen 1934], S. 30 f.), stellt Monika KOPPLIN dies in Abrede (vgl. Anm. 17). Vielleicht ging es auch gar nicht um eine Kontaktaufnahme mit Hans von Aachen, sondern um eine solche mit Joseph Heintz, der ja ebenso Prager Hofmaler war. Das würde zudem den Zwischenaufenthalt Glöcklers in Augsburg erklärlich machen sowie das Jahr seiner Rückkunft in Überlingen: 1609. Es ist das Jahr, in dem Heintz vermutlich ein letztes Mal in Augsburg war, bevor er nach Prag abgereist und dort gestorben ist.

96 Vgl. oben Anm. 2, 6 u. 9.

97 GASSERT, Heinrich: Zum St. Nikolaustag 1924. Festschrift zur Feier der Wiedereinweihung des restaurierten Münsters in Überlingen, Überlingen 1924, S. 23 ff.

98 HERZIG, Yvonne: Neugotik in Überlingen.

»Eberlesche Kunstwerkstätte von Gebrüder Mezger Überlingen a./See«, in: Ausst.-Kat. Überlingen (wie Anm. 1) S. 203, vgl. ihre Heidelberger Dissertation von 1998: Süddeutsche sakrale Skulptur im Historismus. Die Eberlesche Kunstwerkstätte Gebr. Mezger, Petersberg 2001.

99 MEZGER, Victor: Ueberlinger Bildhauer der Renaissancezeit, in: Schr. VG Bodensee 49 (1921) S. 73.

100 Sie tun es sogar in so auffälliger Weise, dass man für einen kurzen Augenblick geneigt ist, die vier Porträts von Glöckler abzuziehen und sie einem fähigeren Maler – wenn nicht gar Heintz selbst – zuzuschlagen. Falls Heintz und Glöckler sich gekannt haben sollten, wäre eine wie auch immer geartete Zusammenarbeit nicht völlig von der Hand zu weisen.

101 Eine Vorstellung von dem Bild, das im Zweiten Weltkrieg (1944) in der Münchener Herzog-Max-Burg vernichtet worden ist, können wir uns nur noch über Vorzeichnungen machen; vgl. dazu Fučíková, Eliška, in: *Ausst.-Kat. Prag* (wie Anm. 49) Bd. 2, S. 149 f., und Jacoby, Joachim: *Hans von Aachen 1552–1615*, München u. Berlin 2000, S. 108.

102 Abb. in: KAUFMANN, Thomas DaCosta: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago u. London 1988, S. 260, und WÜRTEMBERGER, Franzsepp: *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Wien u. München 1962, S. 59; vgl. auch HENNING, Michael: *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen »Manierismus« und »Barock«*, Essen 1987, zugl. Diss., Bochum 1987, S. 66–68.