

Frank Matthias Kammel

Schwäbisch Gmünder Passionskrippen Bildschnitzerei und Frömmigkeitspraxis im Rokoko

Zusammenfassung

Eine Kleinarchitektur, zunächst als barockes Altarmodell mit Szenen der Passion Christi und später als Modell eines Heilig-Grab-Theatrum angesprochen, kann als Passions- oder Fasten-krippe identifiziert werden. Parallelen bestehen zu einer Passionskrippe in Schwäbisch Gmünd, die vermutlich aus dem dortigen Dominikanerinnenkloster stammt, sowie zum Hochaltar der Franziskanerkirche, einer Arbeit des Franziskanerbruders Anton Pfister (1720–1790). Kompositionelle Übereinstimmungen finden sich an einem Heiligen Grab im Dominikanerinnenkloster Maria Mödingen, das dem 1756 ebenfalls in Schwäbisch Gmünd tätigen Freskant Johannes Anwander (1715–1770) zugeschrieben wird. Die Nürnberger Schauhauarchitektur könnte Anton Pfister zunächst als Altarmodell für die Franziskanerkirche geschaffen und später der Gmündener Bildhauer Jakob Metterich durch Hinzufügung einzelner Figuren und Figurengruppen in eine Passionskrippe verändert haben.

Abstract

A micro-architecture initially described as a Baroque altar model with scenes of the Passion of Christ and later as a miniature Holy Sepulcher, can be identified as a so-called Passion or Lenten crib. Parallels exist to a Passion crib in Schwäbisch Gmünd, which probably comes from the Dominican convent there, a work of the Franciscan friar Anton Pfister (1720–1790). Compositional similarities are to be found on a Holy Sepulcher in the Dominican convent Maria Mödingen which is attributed to the fresco painter Johannes Anwander (1715–1770), who also worked in Schwäbisch Gmünd in 1756. The Nuremberg tableau may have been originally produced by Anton Pfister as an altar model for the Franciscan church and later transformed by the Gmünder sculptor Jakob Metterich into a Passion crib by the addition of free-standing figures and figural groups.

Auf einer Berliner Auktion der Kunsthandlung Gottschalk erwarb das Germanische Nationalmuseum im Jahr 1896 eine mit zahlreichen Figuren ausgestattete Kleinarchitektur (Abb. 1)¹. Das 75 cm hohe, aus polychromiertem Holz bestehende Objekt stellt ein kompliziert konstruiertes, zweigeschossiges Gebäude dar, dessen zurücktretender Mittelteil von zwei nach vorn gezogenen, über rautenförmigem Grundriss aufgebauten Ädikulen flankiert und schließlich von einem Segmentbogengiebel mit auskragendem Thronhimmel überfangen wird. Ein drei- beziehungsweise vierstufiges Podest, auf dem sich zunächst eine durchfensterte, scheinbar von Atlanten getragene Gadenzone erhebt, dient der Konstruktion als Parterre. Das über dieser ersten Etage emporstrebende, luftige Stockwerk besteht im wesentlichen aus zwei von jeweils vier Säulen gebildeten Tabernakeln. Im Zentrum des Hauptgeschosses, das von einem roten, von zwei Kinderengeln gerafften Vorhang gerahmt und einer Balustrade zum Betrachter hin begrenzt ist, erscheint eine dreifigurige Gruppe der Schau-stellung Christi, hinter der sich ein retabelähnlicher Auf-

bau erhebt. Während die Personifikationen des Glaubens und der Hoffnung dieses Monument wie Schreinvächter flankieren und Gottvater in einer an dessen Spitze angebrachten Wolkenglorie erscheint, führt anstelle des Altarblattes eine arkadenartige Kulissenarchitektur in die Tiefe und verleiht der Ecce-Homo-Gruppe einen theaterhaften Fond. Auf einer rautenförmigen Konsole vor der bereits genannten Abschränkung ist schließlich das Gotteslamm mit Kelch und österlicher Siegesfahne postiert. In den seitlichen Tabernakelräumen spielen sich die Geißelung sowie die Fesselung und Dornenkrönung Christi ab. Eine zurücktretende, ausgewölbte und wiederum mit Kulissen in die Tiefe verlängerte Mittelnische im Erdgeschoss birgt die Grablegung Christi. Der auf den Boden gebreitete Leichnam wird von Maria und Maria Magdalena betrauert. Zwei Männer mit auf die Brust gelegten Händen in den beiderseits der »Grabkammer« angeordneten Räumen meinen sicherlich Josef von Arimathia und Nikodemus. Dominierend aber knien dort in der Körperwendung auf die Bestattungsszene bezogen Maria Magdalena als Büßerin

und der reuige Petrus. In schmerzlicher Gebärde umarmt die einstige Sünderin ein Kreuz, das sich nebst Salbgefäß, Schädel und Gebetbuch auf einem kleinen Felsblock erhebt. Der Apostel, der seinen Herrn verriet, ringt bittflehend die Hände, während ein hinter ihm auf einen Baumstumpf gesetzter Hahn seine Schande offenbart. Nackte Kinderengel und geflügelte Puttenköpfchen in Wolkengebilden und auf Kartuschen, ja selbst ein die Vera Ikon präsentierendes Himmelswesen bevölkern Segmentbogen- und andere profilierte Gesimse. Drei auf den oberen Abschluss der Architektur gesetzte Konsolen tragen schließlich den mit dem Flammenschwert ausgestatteten Erzengel Michael, der den Teufel niedertritt, sowie zwei Nester, die Phönix und Pelikan mit ihren Jungen beherbergen. Neben kleineren Beschädigungen und verlorenen Teilen von Figuren und Zierornamenten fällt vor allem der Verlust einer dem Mittelteil auf der Grundplatte vorgesetzten Abschränkung auf, zumal sich die Positionen der Pfeiler noch in der Fassung des Bodens abzeichnen².

Die erste Veröffentlichung des Objektes im Jahrbuch des Museums 1897 benannte es als Altarmodell aus dem 18. Jahrhundert ohne regionale Zuordnung. Für lange Zeit sollte diese knappe Notiz auch die letzte Aussage dazu bleiben³. Erst 1977 erschien das Stück wiederum in der Literatur. Der Aufnahme in den reich bebilderten, bis 1994 in vier Auflagen edierten Sammlungsführer sowie in einen 1982 publizierten Bildband, der das Germanische Nationalmuseum als »Schatzkammer der Deutschen« vorstellte, verdankt es seine heute gegenüber anderen Beständen des Hauses vergleichsweise hohe Popularität. Im Zusammenhang mit der Vorbereitung dieser Schriften hatte sich Günther Bräutigam mit dem Werk beschäftigt und aus der Art des Aufbaus des Gebäudes sowie der Anordnung der Figuren und Figurengruppen den Schluss gezogen, dass es sich nicht um das Modell eines barockes Altarretabels handeln könne. Er deutete es vielmehr als Modell eines Heilig-Grab-Theatrum, da es »eines der Schaugerüste, die in der Barockzeit während der Kartage in den Kirchen Bayerns und Österreichs aufgeschlagen wurden«, zeige⁴. Die Vermutung resultierte wohl aus der Erkenntnis, dass die kleine Architektur nicht nur den Einfluss der hochbarocken Altarbaukunst reflektiert, sondern auch in merklicher Beziehung zu den Kulissendekorationen des nach dem Tridentinischen Konzil und insbesondere unter dem Einfluss des Jesuitenordens forcierten religiösen Theaters steht. Das Kompositionsprinzip von zurücktretendem Mittelteil und flankierenden Adikulen war in dieser Dekorationsarchitektur gebräuchlich⁵.

Bräutigam präzisierte darüber hinaus die Datierung des Stückes an den Beginn des 18. Jahrhunderts. Außerdem konkretisierte sein Hinweis auf Bayern und Österreich die bis dahin nur auf der Inventarisationskarte nach Süddeutschland vorgenommene Verortung des Objektes. Wohl weil mit den formalen Kennzeichen der bayerischen Skulptur jener Zeit nicht in Einklang zu bringen, lokalisierte er das Exponat aber schließlich nach Österreich. In späteren Museumspublikationen von 1997 und 2001 wurde diese Bestimmung vom Verfasser übernommen⁶. Erst im Zusammenhang mit der Veröffentlichung eines aus einem Heiligen Grab stammenden Leichnams Christi aus der Zeit um 1760/1770, der 2003 ins Museum gelangte, entstanden Zweifel an der Einordnung des Werkes und seiner Funktion der Veranschaulichung eines Expositurgrabes⁷. Die entsprechenden kleinformatigen Beispiele zeigen Figuren und Szenen nämlich meist in einer tatsächlich der Theaterbühne entsprechenden Kulissenarchitektur⁸. In unserem Exemplar tritt jedoch gerade dieses Moment nur am Rande in Erscheinung und besitzt allein den Stellenwert von Abbrüchen.

Handelt es sich also um einen Entwurf, einen Modell für ein größer gedachtes und in umfänglicheren Dimensionen auszuführendes Denkmal oder aber um die nach einem solchen großen Theatrum gefertigte Reduktion? Oder muss das figurenreiche Gehäuse vielleicht gar als eigenständiges Werk interpretiert werden, als spezifische Form eines der frommen Privatandacht bestimmten Hausaltars? Überlegungen aufgrund dieser Unklarheit führten zunächst zur Vermutung, dass es sich um eine Passions- oder Fastenkrippe handeln könnte⁹. Ein Exponat im Museum im Prediger zu Schwäbisch Gmünd stützt diese These auf den ersten Blick (Abb. 2)¹⁰. Jenes seltsame Gebilde, das eine zweigeschossige, barocke Architekturfassade mit einem Kalvarienberghügel kombiniert, ist mit einer Höhe von 149,5 cm allerdings entschieden größer als das Nürnberger Gebäude. Das an ein Puppenhaus gemahnende Bauwerk enthält 94 Figürchen, die zu 17 Szenen gruppiert sind. In der Anordnung von unten nach oben wird nahezu die gesamte Leidensgeschichte Christi wiedergegeben. Die zurückgesetzte Mittelnische des Untergeschosses birgt den Garten Gethsemane, in dem Jesus betet, die Jünger schlafen und die römischen Soldaten anrücken. Im linken Seitenjoch sind hintereinander gestaffelt der Verrat Petri und die Vorführung Christi vor den Hohenpriester Kaiphas zu sehen, rechts die Verspottung und das Verhör vor Pilatus. Die prächtige »Belletage«, die ionische Säulen in drei bogenüberwölbte Logen fassen, präsentiert in ihrem



Abb. 1 Passionskrippe, Schwäbisch Gmünd, um 1760. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 2 Passionskrippe, Schwäbisch Gmünd, um 1750/1760. Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger

einer barocken Chorapsis gleichenden Zentrum das letzte Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern. In den flankierenden, durch Galerien nochmals unterteilten Räumen spielen sich die Geißelung und die Begegnung mit Herodes Antipas beziehungsweise die Dornenkrönung und die Ecce-Homo-Szene ab. Wie auf einer Dachterrasse erscheint in der nächsthöheren Zone Pilatus, der seine Hände wäscht. In zwei an Dachgauben gemahnenden Verließen erblickt man Christus als rastenden Schmerzensmann sowie als Geißelheiland, der an eine kniehohe Säule gekettet ist. Anstelle eines Daches türmt sich der landschaftlich gestaltete Kalvarienberg auf, an dessen Fuß sich die Kreuztragung samt der dem Todgeweihten begegnenden Veronika und die Kreuzanagelung abspielen, während die Spitze von den drei üblichen Marterbalken eingenommen wird. In gebärdreicher Weise sind Maria, Johannes und Maria Magdalena sowie der berittene Longinus unter dem Kreuz Christi in Stellung gebracht. Drei den hingerichteten Gottessohn umflatternde Engel fangen das seinen Wunden entströmende Blut in goldenen Kelchen auf. Schließlich ist in eine Höhle unterhalb des Kreuzes der

Leichnam des Herrn gebettet, den ein geflügeltes Himmelswesen, das sein Pendant verloren hat, betrauert.

Neben Ähnlichkeiten beider Objekte, zu denen die Finesse der Stuckmarmor imitierenden Farbfassung an den Architekturteilen gehört, fallen gewichtige Unterschiede ins Auge. Sie betreffen nicht allein Größe und Art der Architektur, sondern auch das Bildprogramm. Wird die Passionsgeschichte im Gmünder Stück szenisch kontinuierlich und dicht sowie in gut nachvollziehbarer Reihenfolge von unten nach oben wiedergegeben, tauchen in Nürnberg die von Figurengruppen gestellten Szenen eher versatzstückartig auf und besitzen keine folgerichtige Positionierung im Gesamtwerk. Zudem bleibt die Bilderzählung ausschnitthaft und wird von nicht unmittelbar zum Geschehen des Leidens Christi gehörenden Gestalten wie dem Erzengel Michael, den beiden Büßern und den Personifikationen zweier theologischer Tugenden bereichert. Schließen besitzen sämtliche Figuren im Gmünder Gehäuse den gleichen Maßstab, während in Nürnberg die mit der Architektur verbundenen Bildwerke entschieden kleineren und weniger qualitativ gefassten Passionsgruppen gegenüberstehen (Abb. 3, 4).



Abb. 3 Reuiger Petrus, Figurengruppe in der Passionskrippe, um 1760. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 4 Erzengel Michael, Bekrönung der Passionskrippe, um 1760. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Meisterfrage und Datierung

Doch der Figurenstil eben dieser Bildwerke und jener des Schwäbisch Gmünder Gehäuses sind so eng verwandt, dass sie miteinander verglichen werden können. Von einer Entstehung zur gleichen Zeit muss daher ebenso ausgegangen werden wie von der Herstellung in ein und demselben Atelier. Außerdem legt die Geschichte des Schwäbisch Gmünder Exemplars nahe, dass beide Objekte in der Reichsstadt selbst geschaffen worden sind. 1920 gelangte dieses nämlich aus lokalem Privatbesitz in die Julius-Erhard'sche Altertümersammlung, die den Grundstock des örtlichen Museumsbestandes darstellt. Der Überlieferung nach soll es aus dem unmittelbar vor der Stadt gelegenen Dominikanerinnenkloster Gotteszell stammen, dort angeblich auf einem Seitenaltar der Kirche gestanden haben und bereits Ende des 18. Jahrhunderts, also noch vor der Säkularisation, verkauft worden sein¹¹. Anlässlich einer ersten Beschäftigung mit dem Artefakt hatte Albert Walzer 1962 Ähnlichkeiten mit Architekturfassaden monumentaler Heiliger Gräber festgestellt und insbesondere auf das bis 1899 benutzte Exemplar in der Pfarrkirche von Kenzingen in Baden verwiesen¹². Als Vorbild dieses inzwischen verlorenen Werkes, das dem Schwäbisch Gmünder Miniaturgebäude allerdings allein hinsichtlich der säulengetragenen Arkade sowie mit Balustern begrenzten Balkone und Terrassen unter

Verzicht auf die Tiefenstaffelung der Höfe vergleichbar ist, machte er einen bekannten Kupferstich aus. Das 71. Blatt der »Perspetiva pictorum atque architectorum«, die der namhafte Freskant und Jesuit Andrea del Pozzo (1642–1709) 1693 in Rom publiziert hatte, gibt zwar ein imposantes Architekturbild wieder, während der Italiener jedoch allein die Terrasse des Sockelgeschosses staffiert hatte, zeigen sowohl das Kenzinger als auch die Schwäbisch Gmünder und Nürnberger Gebäude eine Verteilung der Figuren und Passionszenen über die Mittelnische hinaus auf Balkone und Loggien.

Für die Schwäbisch Gmünder Kleinarchitektur hatte diese Graphik höchstens mittelbare Bedeutung. Die Kenntnis entsprechender architektonischer Vorstellungen und Muster ist sowohl dem Schöpfer des Kenzinger Aufbaus als auch seinem für das kleinere Gehäuse verantwortlichen Kollegen zweifellos zuzutrauen. Der angeführte Stich muss dafür nicht unbedingt benutzt worden sein. Schließlich folgte auch die Bühne des Gmünder Passionsspiels, das 1727 erstmals erwähnt und dessen Spielstatt seit etwa 1730 nachweisbar ist, dem Prinzip der Reihung unterschiedlich breiter, mit Rundbögen überwölbter Nischen. Nach kolorierten Federzeichnungen in der um die Mitte des 18. Jahrhunderts angelegten Chronik des Dominikus Debler und eines etwa gleichzeitigen anonymen Ölgemäldes, das sich heute im Museum im Prediger befindet, bestand das Pro-

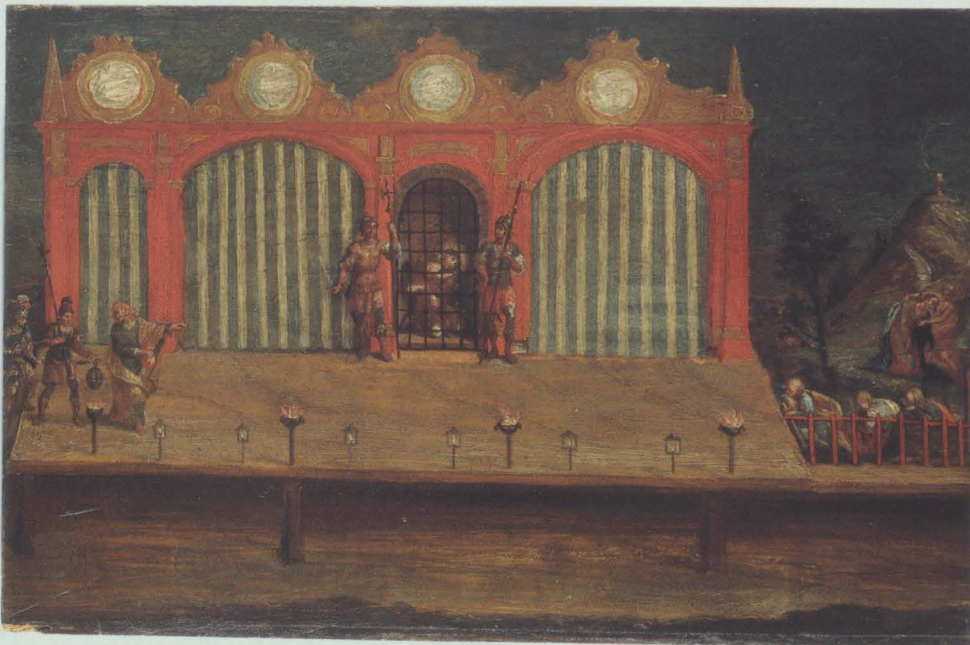


Abb. 5
Bühne des Gmünder
Passionsspiels, Ölgemälde,
Mitte 18. Jahrhundert.
Schwäbisch Gmünd,
Museum im Prediger

szenium aus zwei breiten Hinterbühnen mit zwei schmälere Eingängen, die abwechselnd als Spielorte der aufeinanderfolgenden Szenen fungierten (Abb. 5). Ähnliche Räumlichkeiten bietet das größere der beiden hier interessierenden Gehäuse den Passionsdarstellungen in seinem Hauptgeschoss. Die Entstehung der vielfigurig besetzten Architekturen im künstlerischen Milieu der schwäbischen Reichsstadt erhält auch angesichts dieses Aspektes Wahrscheinlichkeit.

Wenn nach den künstlerischen Kräften zu fragen ist, die diese eigentümlichen Ensembles schufen, muss zunächst auf die auffälligen Parallelen zwischen der Architektur des Nürnberger Objekts und dem Hochaltar der Schwäbisch Gmünder Franziskanerkirche hingewiesen werden (Abb. 6). Dieses Monument, das »mit seiner höchst eigenwilligen Baldachinform« zu den bedeutenden Altären des süddeutschen Rokoko gehört¹³, ist Zeugnis einer Blütezeit des Minoritenklosters: Seit 1736 betrieb der Konvent eine florierende Lateinschule, und außerdem hatte die Ordensprovinz hier eine Hochschule errichtet. Zwischen 1749 und 1752 ließen die Franziskaner ihre Klosterkirche barockisieren und im Anschluss mit einer modernen Ausstattung versehen, deren Krönung der Altar im Mönchschor darstellt. Auf dem Grundriss des unregelmäßigen Sechsecks angelegt erhebt sich um die freistehende Stipes mit Aufsatz eine kunstvolle Säulenarchitektur, die einen majestätischen, sich dreifach verjüngenden Kuppelbau mit abschließendem Kronreif trägt¹⁴. Die mit einer Vorhangdraperie hinterfangene Marienfigur über dem Tabernakel dominiert ihn¹⁵.

Zweifellos orientiert sich die Architektur der Passionskrippe des Germanischen Nationalmuseums an dieser Architekturfindung mit übereck gestellten Stützengruppen, so dass man vermuten möchte, das Retabel fungierte hinsichtlich seiner in der Kompliziertheit der Konstruktion faszinierenden Gestalt als eine Inspirationsquelle des Miniaturgehäuses. Sowohl die aus Säulen gebildeten Ädikulen als auch der Lambrequinbogen, das Schmuckmotiv des mit Quasten verzierten Querbehangs, weisen auf die Beziehung hin wie die Volutenspangen, die am Altar die Baldachingeschosse tragen und an der Passionskrippe zum Unterbau für den Sockel der Michaelsfigur abgewandelt worden sind. Schließlich erfahren die gedrückten Segmentbögen der Altarkuppel hier eine Spiegelung in einem die gesamte Konstruktion überfangenden Bauteil. Eingedenk dieser formalen Nähe kann die Fastenkrippe also erst im Zusammenhang mit der Schaffung oder nach der Fertigstellung des monumentalen Retabels entstanden sein, so dass diesbezüglich eine Datierung



Abb. 6 Schwäbisch Gmünd, ehemalige Franziskanerkirche, Hochaltar, Anton Pfister, um 1755

in die 2. Hälfte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts ins Auge zu fassen ist.

Für die Ausführung des Hochaltars nebst der beiden Seitenaltäre ist der Franziskanerbruder Anton Pfister (1720–1790) belegt, der in der Gegend von Luzern geboren worden und 1747 ins Kloster von Freiburg im Üchtland eingetreten war. Über seine Ausbildung liegen keinerlei Nachrichten vor. Hugo Schnell vermutete sie bei Dominikus Zimmermann (1685–1766), Albert Reinle bei Marianus Moosbrugger (1700–1769), einem aus Vorarlberg stammenden Stuckateur, der dem Freiburger Konvent seit 1728 angehörte, sechs Altäre für dessen Kirche geschaffen und spätere Werke in Villingen am Schwarzwald sowie in verschiedenen Kirchen der oberdeutschen Ordensprovinz hinterlassen hatte. Höhere Wahrscheinlichkeit besitzt die These Reinles, zumal auch Schnells Zuschreibung der Grund- und Aufrisslösung des Gmünder Altars an Dominikus Zimmermann von Sixtus Lampl inzwischen eindeutig widerlegt werden konnte¹⁶.

Schenkt man der Tatsache Beachtung, dass das Nürnberger Passionsgehäuse Kompositionsprinzipien des Gmünder Altares aufgreift, ihm aber auch solche des Heiligen Grabes in der Kirche des bei Dillingen an der Donau gelegenen Dominikanerinnenklosters Maria Mödingen eignen, ergibt sich die legitime Frage nach dem Zustandekommen dieser Bezüge (Abb. 7). Die phantasiereiche, perspektivisch virtuos gemalte Scheinarchitektur, die in drei Stockwerke eingefügte Passionsdarstellungen zeigt, besitzt wie die Fastenkrippe zwei den zentralen Trakt flankierende Säulentabernakel. Einzelne Szenen sind auf und unter vorspringenden Balkonen angeordnet. Die Ecce-Homo-Gruppe erscheint im Obergeschoss des Mittelteils hinter einer Balustrade und vor einer sich in die Tiefe verjüngenden Architekturkulisse, während im Parterre die Grabnische



Abb. 7 Maria Mödingen, ehemalige Dominikanerinnenklosterkirche, Heiliges Grab, Johannes Anwander, um 1760

situert ist. Das Maria Mödinger Werk wird dem Freskanten Johannes Anwander (1715–1770) zugeschrieben und gegen 1760 datiert¹⁷. Bezeichnenderweise war dieser Künstler 1756 in Schwäbisch Gmünd tätig. Von ihm stammt die aufwändige, zentralperspektivisch konstruierte Architekturmalerei, die die Decke und die Gewölbe der dortigen Augustinereremitenkirche zierte und als eines der bedeutendsten Werke des Monumentalmalers gilt¹⁸. Angesichts der aufgeführten Affinitäten liegt es nahe, an Beziehungen zwischen dem in der Darstellung von Architektur versierten Künstler, dem Entwerfer des Gmünder Franziskaneraltars und dem Schöpfer der Passionskrippen zu denken.

Zu vermuten ist, dass Anwander und Pfister in Schwäbisch Gmünd einander begegneten, dass sie gleichzeitig dort arbeiteten oder dass sich ihr Aufenthalt in der Reichsstadt zumindest überschneidet. Die Barockisierung der Franziskanerkirche war hinsichtlich der Wandschale 1752 abgeschlossen, so dass die Arbeiten an der neuen Ausstattung fortan möglich gewesen wären. Zwischen 1746 und 1752 arbeitete Pfister an den beiden vorderen Seitenaltären der Freiburger Franziskanerkirche¹⁹. In den folgenden Jahren dürfte er seine Tätigkeit in Schwäbisch Gmünd ausgeübt haben, so dass seine Anwesenheit dort in die Mitte der fünfziger Jahre zu setzen ist²⁰. Wenngleich über die Dauer des Pfisterschen Aufenthaltes in der Reichsstadt nichts bekannt ist, dürfte er wohl weit über ein Jahr gewährt haben. Da die Errichtung seines Werthensteiner Altares mehr als 60 Wochen in Anspruch nahm, muss für die Fertigstellung des Schwäbisch Gmünder Hoch- und der beiden Nebenaltäre wohl von einer Spanne zwischen anderthalb und zwei Jahren ausgegangen werden. Aus dieser Perspektive betrachtet könnte der Entwurf des als architektonische Meisterleistung gerühmten Hochaltars der Franziskanerkirche aus einer Zusammenarbeit Pfisters und des für seine Architekturmalerei bekannten Johannes Anwander resultieren, beziehungsweise aus einer gegenseitigen geistigen Befruchtung zu erklären sein. Auch die kompositorische Nähe zwischen dem Mödinger Heiliggrab und dem Nürnberger Exponat ließe sich auf diese Weise erschließen.

Der Stil der kleinformatischen Gruppen beider Passionskrippen unterscheidet sich allerdings sichtlich von dem der Figuren des von Pfister geschaffenen Hoch- und der Seitenaltäre der Franziskanerkirche. Allein die in ihrer Körperlichkeit und Gestik naiv und unbeholfen auftretenden Putti, die am Nürnberger Gebäude verteilt sind, zeigen mit gescheitelten Frisuren und eng anlie-

genden, gelegentlich wie gefaltet wirkenden Lendentüchern Eigenheiten, die auch an den Bildwerken der Retabel anzutreffen sind. Selbst wenn Vergleiche zwischen Miniaturform und Großplastik stets problematisch sind, lassen die formalen Übereinstimmungen in diesem Fall Schlüsse auf einen Personalbeziehungsweise Atelierstil zu. Immerhin belegt eine kleine Anzahl bisher in diesem Sinne noch nicht gewürdigter Skulpturen, dass Pfister in Schwäbisch Gmünd neben den drei Retabeln noch weitere Werke hinterlassen hat. Dazu gehört zunächst das gut einen halben Meter hohe, die Madonna de Victoria darstellende Bildwerk im Gmünder Museum (Abb. 8). Die auf dem schlangenumwundenen Erdball stehende Gestalt aus Erlenholz imitiert mit ihrer einst strahlenden Versilberung sowie Teilvergoldung ein Werk der Goldschmiedekunst. Vor der musealen Aufbewahrung befand sie sich im Schulhaus des Vorortes Wetzgau. Von Hermann Kissling als Bozzetto jenes nahezu lebensgroßen Marienbildes betrachtet, das im Zentrum des Hochaltars der Gmünder Franziskanerkirche prangt, wurde sie neuerdings von Richard Strobel als eine verkleinerte Replik dieser Skulptur bezeichnet²¹. In der Tat besteht zwischen beiden Bildwerken enge Verwandtschaft. Aufgrund der summarischen Behandlung der plastischen Masse des kleineren Stückes ist jedoch der älteren Meinung, es handele sich um einen plastischen Entwurf, eher zuzustimmen. Vielleicht darf man sogar soweit gehen und darin das Präsentationsmodell der zentralen Retabelskulptur vermuten. Die kostbare Fassung widerspräche der Funktion eines Modello nicht, gingen doch solche kleinformatigen, im bildhauerischen Entstehungsprozess kaum entbehrlichen Objekte nach Fertigstellung des entsprechenden Monumentalwerkes oft in den Besitz des Auftraggebers über und wurden mit einer der ihnen dann zugeordneten Aufgabe gemäßen Oberflächengestaltung versehen²². In unserem Fall wäre an die Überführung als Andachtsbild in eines der klösterlichen Privatoratorien zu denken.

Über die Bestätigung der älteren Meinung zur Funktion des Stückes hinaus muss auch die Datierung der Skulptur überprüft und vom Beginn des 18. Jahrhunderts auf dessen 3. Viertel korrigiert werden. Tänzeln-de Bewegung, flatternder Mantel und äußerst bewegte Kontur der Gewänder definieren sie eindeutig als Produkt des Rokoko. Aufgrund der bislang geläufigen Frühdatierung der Wetzgauer Madonna um 1720 kam es zu der irrigen Auffassung, das Marienbild auf dem Altar der Franziskanerkirche könne kein integraler Bestandteil des kurz nach der Jahrhundertmitte entstandenen Retabels sein, sondern müsse von dessen Vor-



Abb. 8 *Madonna de Victoria, Anton Pfister, um 1760. Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger*

gänger kommen. Doch der Vergleich mit den übrigen Figuren, die den bislang meist um 1760 datierten Hochaltar der Klosterkirche schmücken, widerlegt diese These. Offensichtlich wurden die Standbilder der Madonna, der heiligen Ludwig und Ulrich sowie der Engelputti gleichzeitig geschaffen. Die Körper bewegt umspielende Mäntel mit lappig wirkenden Säumen, die im Gewandstoff sich plastisch abzeichnenden Schenkel der Spielbeine, die betonten Brauen und tiefliegenden Augen sowie die aus stilisierten Strähnen gebildeten Frisuren bekunden dies zweifellos. Sämtliche Figuren sind demzufolge zur gleichen Zeit in einer Werkstatt entstanden.

Vermutlich ebenfalls aus der Gmünder Franziskanerkirche stammt ein heute im Museum aufbewahrter Putto, der auf einer Wolke kniet und mit beiden



Abb. 9 Putto, Werkstatt des Anton Pfister, um 1760.
Schwäbisch Gmünd, Museum im Prediger

Händen eine Kartusche hält (Abb. 9). Das kindliche, mit fülliger Leiblichkeit ausgestattete Wesen besitzt betont plastisch hervortretende Lippen und schmal ausgezogene Augen. Ein mit gurtartigen Bändern an den Körper geheftetes Schamtuch legt sich den Gliedmaßen in unregelmäßigen Faltungen eng an, um sich in dynamischen Schwüngen wieder davon zu entfernen und am Ende im scheinbaren Luftzug zu flattern. Sowohl die Art der Körperlichkeit wie der Gewandbildung ist von den Figuren der Franziskaneraltäre bekannt und kann an den dortigen Engeln wie dem wohl zur weihnachtlichen Staffierung der Hochaltarmensa gehörenden segnenden Jesusknaben am reinsten studiert werden²³, ist aber auch an den kleinen Bildwerken der Fastenkippen zu beobachten. Die geringere Qualität unterstreicht die Annahme, dass der Pfistersche Werkverband mehrere bildnerisch tätige Hände umfasste, die nach einheitlicher formaler Vorgabe wirkten.

Dieselben stilistischen Charakteristika weisen die Figuren eines großformatigen, mit einem profilierten und rocaillesverzierten Rahmen versehenen Hochreliefs in der Antoniuskapelle der Franziskanerkirche auf²⁴. Angesichts der Erscheinung des Jesuskindes sinkt der heilige Antonius von Padua vor einem Hausaltar und unter einem roten, geknoteten Vorhang auf die

Knie. Ein auf dem Boden sitzender Putto weist den Verzückten mit etwas umständlicher Geste auf den in einer Wolken- und Strahlenglorie schwebenden göttlichen Knaben, der dem Visionär mit ausgebreiteten Armen entgegentritt. Die Unbeholfenheit der Gebärde des kommentierenden Engels, der seine beiden Arme vor der Brust nach rechts wirft, erinnert stark an die vergleichbare Anordnung der Gliedmaßen beim Kind der Wetzgauer Maria de Victoria. Letzterer eng an die Seite zu stellen ist eine Skulptur des heiligen Josef in der gleichnamigen Kapelle vor den Mauern der Stadt, die bislang als anonym geführt wurde²⁵. Auch hier begegnen die schlingernden, um den Körper wallenden Säume des Gewandes, die kleinen, starr wellenförmig am Boden und über den Füßen aufstauchenden Lagen des Mantels, die schlanken Nasenrücken und das stereotyp wellig aus dem Gesicht nach hinten gekämmte Haar, die an der kleinen Marienfigur und den Standbildern des Hochaltars zu beobachten sind. Allein durch die etwas schärfer geschnittene und kantiger gebildete Draperie unterscheidet sich das Bild des Nährvaters von den übrigen Werken geringfügig.

Wenn nur die architekturgebundenen Bildwerke des Nürnberger Objektes eine formale Nähe zu Skulpturen der Pfisterschen Altäre aufweisen, bleibt zu klären, von wem die Passionsgruppen stammen. Wiewohl Reinle von einer »Pfister-Werkstatt« ausgeht, ließen sich weitere langfristige Mitarbeiter bislang nicht namhaft machen, so dass unklar bleibt, ob der Franziskaner tatsächlich permanente Gehilfen beschäftigte oder aber am jeweiligen Auftragsort geeignete Kräfte rekrutierte, wie es beispielsweise für den Werthensteiner Altar auf der Grundlage von Rechnungen zu schlussfolgern ist. Vermutlich griff der Künstlermönch grundsätzlich auf die Mitwirkung einheimischer Schreiner und Fassmaler zurück. In welchem Maße er sich der Mitarbeit fremder Bildner bediente, ist dagegen bislang nicht geklärt. Bekannt ist, dass Anton Pfister später zeitweise mit einem Luzerner Verwandten namens Peter Josef Pfister (1747–1809) kooperierte, der ebenso wie der Monast als Stuckateur und Altarbauer firmierte. Für den 1768 geschaffenen Hochaltar der Franziskanerkirche in Werthenstein im Schweizer Kanton Thurgau ist solche Zusammenarbeit belegt²⁶; das Alter des verwandten Mitarbeiters lässt an ein Lehrlingsverhältnis denken und stellt eine Zusammenarbeit in Schwäbisch Gmünd außer Betracht.

Freilich betätigten sich neben dem Freiburger Franziskaner und dem Lauinger Freskant im 3. Viertel des 18. Jahrhunderts eine beachtliche Anzahl weiterer, sowohl einheimischer als auch auswärtiger Bildschnit-

zer und Bildhauer in der schwäbischen Reichsstadt. Der Dießener Stuckateur Hans Peter Scheithauff fertigte 1757 Altar und Kanzel der ehemaligen Siechenspitalkapelle St. Katharina²⁷, und der Dillinger Bildhauer Franz Karl Schwertle lieferte 1765 die beiden auf den neuen Torpfeilern des Leonhardsfriedhofes aufgestellten Sandsteinfiguren des heiligen Johannes Nepomuk und der Maria Immaculata²⁸. Den 1770 vollendeten Hochaltar der Augustinerkirche schufen der hiesige Klosterbruder Fidelis Hellwirth und dessen Schwager Franz Joseph Bergmiller, ein aus Türkheim stammender Schreiner und Schnitzer. Im vorangehenden Jahrzehnt hatten die beiden Künstler auch die drei Altäre der Dominikanerinnenkirche Gotteszell gearbeitet. Erst 1784 wurden die Retabel beider Konventskirchen von dem Augustinereremiten Cyriacus Stegherr und dem Gmünder Maler Johannes Neher gefasst²⁹. Anonyme Kräfte fertigten zwischen 1760 und 1770 Chorgestühl und Beichtstuhl der Dominikanerinnenkirche³⁰. Schließlich vollendete der Neresheimer Lauretin Hieber 1777 die Kanzel der St. Leonhardskapelle³¹. Eine um 1750/1760 entstandene Holzstatue des Apostels Jakobus d. Ä., heute in der St. Jakobuskirche im Ortsteil Bargau, ist darüber hinaus für den ortsansässigen, sonst aber bislang wenig greifbaren Jakob Metterich belegt (Abb. 10)³².

Mit Sicherheit sind diesem Meister auch die bislang anonymen Skulpturen der Maria Magdalena in der Muschelkapelle sowie des Christus und der knienden Maria zuzuschreiben, die sich im 1. Stationshäuschen des Salvatorberges, einer weitläufigen Kalvarienberganlage nahe der Stadt³³, befinden (Abb. 11)³⁴. Das letztgenannte Figurenpar stellt den Abschied Jesu von seiner Mutter vor und wurde vermutlich aus einem Vorgängerbau in den heutigen Pavillon aus dem Jahr 1789 übernommen³⁵. Wie der Pilgerapostel zeigen die drei Gestalten schwungvolle und in voluminöse Faltenkurven um Rumpfe und Gliedmaßen gezogene Kleider, wie sie auch für die Figürchen unserer Passionsgruppen charakteristisch sind. Die in das Schwäbisch Gmünder Gehäuse und das Nürnberger Gebäude eingestellten Bildwerke stammen daher wahrscheinlich von diesem lokalen Schnitzer. Außerdem ist Metterich ein bis jetzt unveröffentlichter lebensgroßer Kriegsknecht zuzuschreiben, der vom Salvatorberg kommt und heute im Museum im Prediger aufbewahrt wird. Schlanke Proportionen des Körpers und graziles Standmotiv des Söldners dokumentieren die enge Verwandtschaft der Skulptur mit dem teufelbesiegenden Erzengel auf der Spitze der Nürnberger Kleinarchitektur.

Einzelne Figuren und Details der beiden Passions-

krippen reflektieren schließlich die inspirierende Wirkung, die auf dem »Salvator« bereits vorhandene Bildwerke und Gebäude auf den Künstler ausgeübt haben müssen. Dazu gehört sowohl die monumentale Kreuzigungsgruppe als auch die lebensgroßen Bildwerke der Peinigung und Kreuztragung Christi in den Stationshäuschen. Die im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts errichtete Brunnen- oder Ecce-Homo-Kapelle, ein zweigeschossiger Bau mit Giebeldach und zwei gedrückten Rundbogenöffnungen, besitzt einen steinernen Firstaufsatz in Form einer Stele mit dem Pelikannest, der das Vorbild der nestertragenden Konsolen beziehungswei-



Abb. 10 Apostel Jakobus major, Jakob Metterich, Mitte 18. Jahrhundert. Bargau, St. Jakobskirche



Abb. 11 *Büßende Maria Magdalena, Jakob Metterich, Mitte 18. Jahrhundert. Schwäbisch Gmünd, Muschelkapelle auf dem Salvatorberg*

se Stelen beider Fastenkippen abgab. Außerdem halten sich die kleinen Ecce-Homo-Gruppen kompositorisch bis auf den lavabotragenden Knaben an die bewegte, Jesus mit offenem Mantel, Pilatus und Schergen vereinende Szenerie im Obergeschoss dieses Bauwerks³⁶.

Festzuhalten bleibt, dass die Schwäbisch Gmünder Passionskrippe und ein Großteil der Figurenstaffage des Nürnberger Exemplars aus der Hand Jakob Metterichs stammen. Beide Stücke sind Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden. Das im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Werk setzt den Hochaltar der Franziskanerkirche voraus und ist daher nicht vor der zweiten Hälfte des Jahrzehnts geschaffen worden. Gerade aus dieser Perspektive ist die erste Interpretation des Nürnberger Exponates in der Erwerbungszeit als Altarmodell wiederum von Interesse. Sollte das fragile

Gebäude vielleicht aus Teilen eines Bozzettos zusammengesetzt worden sein, der im Entwurfsprozess des Hochaltars der Franziskanerkirche entstanden war? Haben wir es möglicherweise mit einem Objekt zu tun, in dem nach Pfisters Weggang aus Gmünd vorhandenes Werkstattgut zu einem Devotionsinstrument verarbeitet worden ist? Die dilettantisch wirkende Strukturierung des Mittelteils des Gebäudes in zwei Ebenen, die der großzügigen Gestaltung der Ädikulen widersprechen und wie nachträglich eingeschoben wirken, unterstützt diese These. Auch die auf Rasengrund gesetzte Ecce-Homo-Szene und der dahinter gestellte Altaraufbau geben kein konsequentes, sinnvoll konzipiertes Bild ab. Zu den Unstimmigkeiten gehört außerdem, dass das analog zum Schwäbisch Gmünder Objekt auch in Nürnberg zu erwartende Kreuzifix fehlt. Pelikan und Phönix stehen sinnbildhaft für den todüberwindenden Opfertod Christi, und die beiden klagenden, auf den für seinen Unterbau zu gewichtig wirkenden Sockel des Erzengels Michael weisenden Putti scheinen auf ein Kreuz mit Korpus hin angelegt zu sein. Selbst wenn der mit dem Flammenschwert über den Satan triumphierende himmlische Heerführer als metaphorischer Vertreter des in der Auferstehung des Gottessohns errungenen Sieges über die Hölle gedeutet werden kann, erscheint die nicht nur bei weitem größte, sondern auch für die Fläche ihres Sockels zu große Statuette an ihrem jetzigen Standort doch eher als Ver- oder zumindest Gelegenheitslösung. Handelt es sich um einen für einen anderen Zusammenhang gearbeiteten Bozzetto oder ein eigenständiges Bildwerk, das zur Staffierung eines Altarmodells zur Passionskrippe erübrigt werden konnte?

Alles deutet darauf hin, dass das Nürnberger Exponat ein Pasticcio darstellt. Vermutlich besteht es aus Teilen eines Modells, das Anton Pfister im Entwurfsprozess des Hochaltars der Gmünder Franziskanerkirche schuf, das später von Jakob Metterich modifiziert und durch kleine eingestellte Figurengruppen ergänzt worden ist. Möglicherweise gehörte der einheimische Künstler zu den von Pfister für den Altarbau mit untergeordneten Aufgaben beschäftigten Mitarbeitern, wie sie für das Retabel in Werthenstein aufgrund von Lohnabrechnungen belegt sind. Dort erhielten ein Bildhauer Jakob Fluder etwas mehr als 113 Gulden und ein anonymes Steinhauer gut 3 Gulden ausbezahlt. Da der Gehilfe Peter Josef Pfister in der selben Quittung mit 470 Gulden vermerkt ist, können die Leistungen der beiden Werthensteiner Mitarbeiter nur ein geringes Maß umfasst haben³⁷. War Metterich auf solche Weise in Pfisters Gmünder Auftrag involviert, wird er des

möglicherweise verworfenen Modells in diesem Zusammenhang habhaft geworden sein, um es für die Herstellung eines Andachtsinstrumentes zu benutzen.

Inspirationsquellen

Offensichtlich diente das Nürnberger Objekt als Passions- oder Fastenkrippe, fungierte also weder als Modell noch als Reduktion eines Heiligen Grabes. Der Begriff für entsprechende kleinformatige Ensembles, welche die szenische Veranschaulichung des Leidens Christi vornehmen, ist vom »krippenhaften Gewimmel« der in ihnen vereinten Figuren abgeleitet³⁸. Gemeinhin wird die Genesis dieser Gattung von Miniaturdenkmälern in Tirol lokalisiert. Die älteste Quelle bezieht sich jedoch auf den Verkauf eines Stückes auf der Konstanzer Messe im Jahre 1725, über dessen Dimension und Gestalt allerdings ebenso wenig Kenntnisse existieren wie über dessen konkreten Gebrauch. So herrscht bezüglich der Frage, ob ihm ähnliche Funktionen zugedacht waren, wie den monumentalen ephemeren, vornehmlich im 18. und frühen 19. Jahrhundert gebräuchlichen Heilig-Grab-Architekturen, mit denen während der Kartage die Altarräume der Kirchen besetzt wurden, oder ob es eher der privaten Andacht diene, Ungewissheit. Eine Tiroler Kastenkrippe mit Passionsszenen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Gebrauch im privaten Bereich zu vermuten ist, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München³⁹. Die Existenz von umfangreichen Passionskrippen belegt ein aus über 360 etwa 30 cm hohen ungefassten Arvenholzstatuetten bestehendes Exemplar, das der Kreuzlinger Ratsherr Jakob Hofner 1761 dem Augustinerchorherrenstift seiner Stadt gegen eine zwanzigjährige Naturalleistung von Mehl und Brot übereignete. Das Werk, das im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts von vier Tiroler Künstlern in achtzehnjähriger Arbeit geschaffen worden sein soll, wurde in einer Kapelle auf der Evangelienseite der Stiftskirche St. Ulrich und Afra dauerhaft aufgestellt⁴⁰. Hinsichtlich der Präsentation stellt es eine Parallele zu kleinplastisch bestückten Kalvarienbergen dar, zu deren frühen Beispielen das Anfang des 17. Jahrhunderts entstandene Exemplar in der Bamberger Oberen Pfarrkirche gehört⁴¹. Gern wüsste man, ob oder wo Hofner das Ensemble vor der Übergabe an die Kanoniker seiner Heimatstadt aufgebaut hatte. Obwohl die Gmünder Passionskrippen diesem kalvarienbergähnlichen Monument kaum verglichen werden können, gehören sie zu den ältesten erhaltenen Exemplaren der Gattung im deutschen Sprachraum.

Zur Unklarheit über die ursprüngliche Verwendung kommen jene um die möglicherweise differierende zeitgenössische Benennung solcher Objekte. Sofort nach Aufhebung und Räumung des Schwäbisch Gmünder Klosters der Dominikanerinnen am 20. Januar 1803 wurde dessen Kirchensilber eingezogen und die übrigen Güter akribisch erfasst. Eine Krippe oder eine Passionskrippe, aber auch ein Kalvarienberg werden in den Aufzeichnungen nicht erwähnt⁴². Wohl auch aus diesem Grund wurde an eine bereits vorher erfolgte Aussonderung gedacht. Zwischen dem 9. und 12. Mai 1803 kam das Inventar der Franziskaner-, Dominikaner- und Augustinerklöster zur Versteigerung. Bekannt ist kein Nachweis, der sich auf eine Fastenkrippe deuten ließe. Möglicherweise ging »1 Krippe und 1 Heil Grab samt Zubehör«, die der Hohenberger Pfarrer Joseph Baumann in jener Zeit auf einer Auktion erworben haben soll, aus eben dieser Veräußerung hervor⁴³. Dennoch bleibt unklar, was man sich unter den genannten Losnummern tatsächlich vorzustellen hat und ob mit den Bezeichnungen »Heiliges Grab« und »Krippe« vielleicht auch eine Miniaturarchitektur wie die Gotteszeller oder das heute in Nürnberg aufbewahrte Stück gemeint gewesen sein könnte.

Nichtsdestotrotz besteht die Möglichkeit, dass auch das Exponat des Germanischen Nationalmuseums aus einem Kloster der Stadt stammt und ein Zeugnis spezifisch klösterlicher Passionsfrömmigkeit darstellt. Neben dem Dominikanerinnenkloster Gotteszell existierten hier schließlich Niederlassungen der Dominikaner, der Franziskaner, der Augustinereremiten, der Kapuziner und der Franziskanerinnen⁴⁴. Nachweislich war die Frömmigkeit der Schwäbisch Gmünder Bevölkerung in der Frühen Neuzeit wesentlich von einer tiefen Verehrung der Passion Christi bestimmt. Unter dem Einfluss der allerdings bald nach Angliederung an das Herzogtum Württemberg 1802 aufgehobenen Klöster spielte sie eine prägende Rolle, wovon nicht zuletzt das bereits genannte Gmünder Passionsspiel beredtes Zeugnis ablegt. Es gehörte zu den größten und bekanntesten geistlichen Spektakeln in Schwaben, dessen Ursprünge wohl bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen, auch wenn die früheste urkundliche Erwähnung erst aus dem Jahre 1727 stammt⁴⁵. Da der dramatische Text weitestgehend mit dem älteren Immenstadter Passionsspiel übereinstimmt, wird das Spiel aus literaturhistorischer Sicht in die »volkstümliche, publikumswirksame Gebrauchsliteratur ohne besonderen poetischen Reiz« eingeordnet⁴⁶, besitzt aber hinsichtlich der Kultur-, Frömmigkeits- und Mentalitätsgeschichte der Stadt besonders aufschlussreichen Dokumentencharakter.

Am Abend des Gründonnerstages wurde die Passionsgeschichte in zweieinhalbstündiger Vorstellung auf der vor dem Heilig-Kreuz-Münster errichteten Bühne vom Abschied Christi von seiner Mutter bis zur Verleugnung des Petrus aufgeführt. Am Karfreitagmittag inszenierte man den Abschnitt vom Verhör Christi vor Kaiphas bis zur Verkündung des Urteils und den Spottreden der Henkersknechte⁴⁷. Am Nachmittag schloss sich eine bildreiche Karfreitagsprozession an⁴⁸. Zwar liegen bislang über Ursachen und Anfänge des Spiels in Schwäbisch Gmünd keine Erkenntnisse vor. Mit Sicherheit dürfte jedoch die Tatsache eine Rolle spielen, dass schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts ein Andachtsort nahe der Stadt existierte, der in besonderer Weise dem Leiden und Opfertod Jesu Christi gewidmet war: das in den folgenden Jahrzehnten immer stärker ausgebaute regionale Pilgerzentrum am sogenannten Epperstein, das sich im 18. Jahrhundert zu einem der größten Kalvarienberganlagen Schwabens entwickelte (Abb. 12). Das Spiel addierte der dort mittels volksfrommer Bilderszenarien geübten Passionsfrömmigkeit einen theatralischen Aspekt.

Aufgrund des Vermächtnisses des aus Gmünd stammenden Sulzfelder Vikars Heinrich Pfennigmann zur »Reparierung des Eppersteins« im Jahre 1616 hatte Caspar Vogt ein altes, nahe der Stadt gelegenes Fel-

senheiligtum, das bald als »der Salvator« eine anziehende Pilgerstätte werden sollte, ausbauen lassen. Die Höhle wurde zu einer Kapelle gestaltet, 1620 darüber eine zweite, die obere Kapelle in den Stein geschlagen⁴⁹. Ab 1644 betreuten dafür aus Tirol gerufene Kapuziner, die für ihre »sehr drastischen volkstümlichen Mittel in der Seelsorge« bekannt waren und als »Prozessionsmeister« galten, die damals bereits florierende Wallfahrt⁵⁰. Beschreibungen beziehungsweise Gebetbüchlein des Gnadenortes sind erst vom Ende des 18. Jahrhunderts überliefert, da die Anlage ihren noch heute im wesentlichen erhaltenen Umfang erreicht hatte. Dem 72 Seiten umfassenden »Göttliche(n) Gespräch einer andächtigen Seel mit Gott auf dem Berg Gottes, das ist: Kurze Betrachtung über die Geheimnisse des Leidens und Sterbens Jesu Christi, welche samt den zwei uralten, in einen einzigen Felsen eingehauenen Kapellen auf dem Salvatorberg, ohnweit des hl. Röm. Reichs Stadt Schwäb. Gmünd, mit deren Seelennutzen zu besuchen sind, allen Inwohnern und Wallfahrern zum Trost«, das Joseph Walter um 1780 in Gmünd verlegte, folgten bald weitere Publikationen, die sich teilweise der dort abgedruckten Kupferstiche des Augsburger Stechers Johann Martin Will (1727–1806) bedienten. Selbst die 18 Aquarelle des Gmünder Zeichenlehrers Baumeister in dem um 1800 ge-



Abb. 12
Schwäbisch Gmünd,
Blick auf die ersten
Stationskapellen am Fuß
des Salvatorberges, 1789

geschrieben und in rotes Leder gebundenen Salvatorbüchlein des Anton Herlikofer im Schwäbisch Gmünder Museum, das auf 38 Blättern Betrachtungen zu einzelnen Passionsszenen beinhaltet, schließen an die Willischen Graphiken an, so sie nicht als freie Kopien der Darstellungen in den Salvatorkapellen anzusehen sind⁵¹.

Für die Deutung der Schwäbisch Gmünder Passionskrippen ist die mit dem Salvatorberg verbundene Passionsfrömmigkeit gewiss nicht ohne Gewicht. Gerade die Beauftragung der Kapuziner mit der Pilgerseelsorge, konstatierte Peter Scherer überzeugend, garantierte den Ausbau des »Salvators« im Sinne der barocken, aus spätmittelalterlichen Quellen gespeisten Verehrung der geheimen Leiden Christi. Die in der Kartäusermystik des 14. Jahrhunderts begründeten Andachtstexte und -übungen, die die Passion Christi in einer in den Einzelheiten weit über die Berichte der Evangelien hinausgehenden Darstellung schildern, hatten aufgrund der 1689 erstmals edierten, auflagenstarken Fassung des Kapuziners Martin von Cochem (1634–1712), die als »Großes Leben und Leiden unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi« bekannt ist, im 18. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden⁵². Daneben schlug sich hier die besondere Devotion um die Geißelung und Kerkerhaft Jesu nieder, die in den Visionen der Franziskanerin Crescentia von Kaufbeuren (1682–1744) einen wichtigen Motor besaß⁵³. Sowohl der Salvatorberg als auch vier Kirchen in Gmünd und Umgebung erhielten nach der Jahrhundertmitte »Kerkerkapellen« mit dem angeketteten Heiland⁵⁴. Das Gmünder Passionsspiel kennt eine ausgeprägte Szene dieser Marter. Verkleinerte Nachbildungen des Kerker-Christus befanden sich angeblich »in vielen Gmünder Familien«⁵⁵, und auch die beiden Passionskrippen besitzen Kerker beziehungsweise prägnante Darstellungen der Geißelung. Rudolf Weser, zu Beginn des 20. Jahrhunderts katholischer Stadtpfarrer in Ulm-Söflingen, hatte darüber hinaus noch Kenntnis von miniaturartigen Nachahmungen einzelner Stationen des Wallfahrtsberges. 1916 berichtete er: »Unter den vielen Nachbildungen des Salvators im kleinen muß eine von ganz guter künstlerischer Bedeutung gewesen sein, von der aber nur zwei Szenen ganz in meinem Besitz erhalten sind: Jesus am Oelberg, vom Engel getröstet; und die Dornenkrönung; von anderen Szenen habe ich nur noch Bruchteile: einen schlafenden Jünger, einen annagelnden Soldaten, und die Figur Christi an der Geißelsäule. Die Figuren sind in 5 1/2 Zentimeter Größe aus Buchsbaumholz sehr fein geschnitzt und hatten Bemalung.«⁵⁶ Da die genannten Objekte heute nicht mehr

nachzuweisen sind und keine Abbildungen existieren, ist es unmöglich, die Aussage des Geistlichen zu verifizieren und darüber hinaus eine Beziehung von den genannten, wiewohl undatierten Kleinbildwerken zur figürlichen Staffage unserer Miniaturgebäude herzustellen. Zumindest die genannte Größenordnung ist vergleichbar, beträgt die Höhe der Figürchen in der Nürnberger Passionskrippe doch zwischen 5 und 10 cm.

Funktion

Sind die beiden Gmünder Passionskrippen demzufolge als Reduktionen des weitläufigen Salvatorberges zu betrachten? Handelt es sich um eine Art »gefrorenes Theater«, wie Rudolf Berliner die Krippen einmal bezeichnet hat⁵⁷, das das an zwei Tagen aufgeführte Passionspektakel das gesamte Jahr über verfügbar hält? Wenn auch sicherlich nicht im Sinne der Miniaturisierung der landschaftlichen Anlage, so kann zumindest das Schwäbisch Gmünder Stück aufgrund seiner ausführlichen szenischen Erzählung der Passion Christi als solche gelten⁵⁸. Dieserart Komposition des Leidensweges im architektonischen Gehäuse scheint eine lokale Eigentümlichkeit zu sein, die Gestaltungsimpulse von der städtischen Passionstheaterbühne empfing und sich an Bildern und Gebäuden des Salvatorberges orientierte. Gerade das »puppenstubenhafte« Moment der Fastenkrippe lässt an Beschreibungen des in der Zeit kurz nach 1700 entstandenen »Hauses der Heiligen Familie« denken, das sich bis zu seinem Abbruch 1792 neben der Kaplanei auf dem Salvatorberg erhob. Der kulturgeschichtlich interessante Bau, der von einem um 1780 geschaffenen Kupferstich Wills, aber auch von Skizzen Franz Xaver Deblers in dessen achtzehnbändiger, zwischen 1780 und 1830 verfassten Stadtchronik überliefert wird, bot mittels zweier Rundbögen Einblick in das Speisezimmer mit der Heiligen Familie am Esstisch sowie ins Sterbezimmer des Nährvaters Josef, dessen Bett auch zum Ruhelager Mariens umstaffiert werden konnte. Die mittig angeordnete, rundbogenüberwölbte Pforte gab den Blick in die Küche frei, in welcher der Hausherr und Zimmermann auch sein Werkzeug hortete, während sich in einer Giebelstube die Verkündigung an Maria abspielte⁵⁹.

Die kolportierte Herkunft einer der beiden Passionskrippen aus dem Gmünder Kloster der Dominikanerinnen legt nahe, dass auch das Nürnberger Exemplar als klösterliches Andachtsinstrument gedient hat. Kleinformatige narrative Szenenfolgen der Passion beziehungsweise des von ihr dominierten Lebens Christi, die

der individuellen Andacht dienen, die Betrachter zu intensiver Versenkung, Nacherleben und Mitleiden aufforderten, sind seit dem späten Mittelalter bekannt und nicht zuletzt für den klösterlichen Gebrauch nachgewiesen. Die viele Szenen addierenden kölnischen Andachtsbilder und Passionsaltäre des 14. beziehungsweise frühen 15. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und in der Berliner Gemäldegalerie, die sogenannte Bilderbibel in der Rieter-Kirche im mittelfränkischen Kalbensteinberg und die mit 12 Reliefs bestückte niederbayerische Tafel in der Landshuter Zisterzienserinnenabtei Seligenthal aus dem frühen 16. Jahrhundert sind sprechende Beispiele dieser Bildgattung⁶⁰.

Es liegt nahe, die ursprüngliche Verwendung des Objekts, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum befindet, als Andachtsinstrument im zweiten Frauenkonvent Schwäbisch Gmünds, dem Klarissenkloster, zu vermuten. Nonnen war das Verlassen der Klausur auch zu einer Wallfahrt beziehungsweise einer ausgedehnten Andacht auf dem Salvatorberg nicht ohne weiteres möglich. Für das individuelle Gebet von Kreuzweg und Schmerzhaftem Rosenkranz, die zur Regel geistlicher Frauengemeinschaften gehörten, hätte eine Passionskrippe ein hilfreiches Bildmedium abgegeben⁶¹. Gegen diese Lokalisierung spricht jedoch der bekrönende Erzengel mit einem Schild, das das Signet der Gesellschaft Jesu trägt, welches sich aus dem Monogramm Christi mit dem zum Kreuz geformten Kürzungszeichen sowie drei Nägeln zusammensetzt⁶². In Gmünd existierte jedoch kein Kollegium dieses Priesterordens.

Prinzipiell hätte ein ausgesondertes beziehungsweise umfunktionierte Modell später als privates

Andachtsinstrument im Franziskanerkloster dienen können. Der ausdrücklich auf die Jesuiten Bezug nehmende Schild der Michaelsfigur spricht jedoch gegen eine Verwendung dort. So bleibt letzten Endes nur zu vermuten, dass das Objekt zur privaten Andacht eines Laien benutzt worden ist. In erster Linie wird man an den Künstler selbst oder eines seiner Familienmitglieder denken dürfen. Das gleich dem barocken Retabel im Fond der Ecce-Homo-Gruppe aus anderem Zusammenhang stammende Figürchen des Erzengels könnte im Werkstattfundus Metterichs erhalten gewesen sein. Der Besitzer des Hausaltärs wird jedenfalls weder am jesuitischen Bezug des Bildwerks noch an den kompositorischen Unstimmigkeiten des Gebäudes Anstoß genommen haben. Zudem war seine Betrachtung wohl auf die Frontalansicht beschränkt, denn die nach hinten sich verjüngenden Flanken und weitgehend vernachlässigten Seitenansichten des Stückes machen die ursprüngliche Umhausung mit einem Schrein wahrscheinlich. Auch hierin folgt das Ensemble vermutlich dem größeren Gebäude aus der Gmünder Dominikanerinnenkirche, dessen ungefasste Seitenflächen auf einen einfassenden Schrein oder aber die Positionierung in einer Nische schließen lassen.

Unzweifelhaft sind beide Objekte eigentümliche und einzigartige Dokumente der frühneuzeitlichen Frömmigkeitskultur in Schwäbisch Gmünd. Außerdem lenken sie den Blick in besonderer Weise auf die Bildschnitzerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der letzten Blütezeit in der schwäbischen Reichsstadt. Daneben zeugt das Nürnberger Exponat, selbst wenn es nach wie vor Geheimnisse hütet, von der Praxis in zeitgenössischen Bildhauerwerkstätten und im privaten Glaubensleben.

Anmerkungen

- 1 Inv.Nr. KG 756, H. 75 cm (ohne die Michaelsfigur und ihren Sockel 55 cm), Br. 41 cm, T. 21 cm. – Für freundliche Hinweise und hilfreiche Diskussion der in diesem Text angesprochenen Probleme dankt der Verfasser besonders dem Kollegen Dr. Hermann Maué.
- 2 Die auffälligsten Verluste sind ein Flügel des Pelikans, eine Schwinge des Erzengels sowie der Griff des Flammenschwertes, das der Hand des heiligen Michael heute ohne Heft dilettantisch angeklebt ist. Außerdem ging eine der vergoldeten Ziervasen verloren, die die Pfeiler der seitlichen, zu ebener Erde aufgebauten Balustrade schmücken.
- 3 Chronik des germanischen Nationalmuseums. In: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1897, Nr. 1, S. 6.
- 4 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Führer durch die Sammlungen. München 1977, S. 124, Nr. 317; 2. Aufl. München 1980, S. 124, Nr. 316; 3. Aufl. München 1985, S. 126, Nr. 299; 4. Aufl. München 1994, S. 126, Nr. 299. – Schatzkammer der Deutschen. Aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 1982, S. 164.
- 5 Vergleiche beispielsweise das 1708 vollendete Heilige Grab der Stiftskirche Wilten bei Innsbruck; Andrea Feuchtmayr: Kulissenheiligräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie. München 1989, S. 50–53.
- 6 Schätze und Meilensteine deutscher Geschichte aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nürnberg 1997, S. 130. – Treasures of German Art and History in the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Nürnberg 2001, S. 130. – Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2001, S. 148.
- 7 Frank Matthias Kammel: Karsamstag im Rokoko. Zu einem Leichnam Christi aus dem Milieu Ignaz Günthers. In: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Nr. 270, 2003, (S. 8–9), S. 9.
- 8 Edmund Löwe–Hans-Peter Trenchel: Skulpturen. In: Kunst & Krepel, Bd. 3. Die schönsten Entdeckungen. Hrsg. von Gabriela Löwe-Hampp. München–Berlin 2001, S. 101–102.
- 9 F.M. Kammel (Anm. 7), S. 9.
- 10 Die Maße des Stückes betragen: H. 149,5 cm, Br. 97 cm, T. 24 cm. – Albert Walzer: Schwäbische Passionskrippen des 18. Jahrhunderts. In: Neue Beiträge zur südwestdeutschen Landesgeschichte. Festschrift für Max Miller. Stuttgart 1962, (S. 265–289), S. 265–275. – Peter Scherer: Zur Volksfrömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts am Beispiel Schwäbisch Gmünds. Passionsandacht und Josefskult. In: Schwäbisch Gmünd. Beiträge zur Geschichte und Gegenwart der Stadt. Zusammengestellt von Peter Scherer. Stuttgart 1971, S. 217. – Hermann Kissling: Kunst im Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd. Schwäbisch Gmünd 1979, S. 72. – Michael Schwarz: Barocke Bestände des Städtischen Museums. In: Barock in Schwäbisch Gmünd. Aufsätze zur Geschichte einer Reichsstadt im 18. Jahrhundert. Zusammengestellt von Klaus-Jürgen Herrmann. Schwäbisch Gmünd 1981, (S. 39–49), S. 46–48. – Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum. Hrsg. von Michael Henker–Eberhard Dünninger–Evamaria Brockhoff. München 1990, Kat.Nr. 122, S. 278–279.
- 11 Heike Krause: Diese heilige Geschichte entstellend und herabwürdigend ... Krippen in Aufklärung und Säkularisation. In: Alte Klöster. Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803. Aufsätze. 1. Teil: Vorgeschichte und Verlauf der Säkularisation. Hrsg. von Hans Ulrich Rudolf. Sigmaringen 2003, S. 277.
- 12 A. Walzer (Anm. 10).
- 13 Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. VI: Das Amt Hochdorf. Bearb. von Adolf Reinle. Basel 1963, S. 478.
- 14 Hugo Schnell: Der Hochaltar in der ehemaligen Franziskanerkirche in Schwäbisch Gmünd. Ein Werk Dominikus Zimmermanns. In: Das Münster, Bd. 13, 1960, S. 109–118.
- 15 Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd, Bd. II: Kirchen der Altstadt ohne Heiligkreuzmünster. Bearb. von Richard Strobel. München–Berlin 1995, S. 75–77.
- 16 Sixtus Lampl: Dominikus Zimmermann. München–Zürich 1987, S. 440.
- 17 Julius Schoettl: Ein heiliges Grab aus der Barockzeit um 1760. In: Der Bayerische Krippenfreund, Nr. 185, 1968, S. 50–52. – Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. VII: Landkreis Dillingen an der Donau. Bearb. von Werner Meyer. München 1972, Abb. 704.
- 18 Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 15–24.
- 19 Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg, Bd. III: Le ville de Fribourg. Bearb. von Marcel Strub. Basel 1959, S. 40, Abb. S. 41. – Die Kunstdenkmäler, Bd. VI (Anm. 13), S. 477.
- 20 Adolf Reinles Datierung des Gmünder Franziskaneraltares ins Jahr 1751 widerspricht der Tatsache, dass Pfister bis 1752 in Freiburg beschäftigt war. Die landläufige Datierung um 1760 ist stilgeschichtlicher Natur und geht auf die vermeintliche und inzwischen widerlegte Beziehung zu Dominikus Zimmermann zurück.
- 21 H. Kissling (Anm. 10), S. 71, 73–75. – Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 75.
- 22 Jessica Andrick: Kleine Illusionen. Materiallimitierende Farbfassungen bei plastischen Bildwerken. In: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Nr. 243, 2001, S. 1–3.
- 23 Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 83.
- 24 Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 72, 82, Abb. 77, S. 74.
- 25 Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd, Bd. IV: Kirchen und Profanbauten außerhalb der Altstadt. Bearb. von Richard Strobel mit Beiträgen von Hans Peter Münzenmayer–Alois Schneider–Kurt Seidel. München–Berlin 2003, S. 58.
- 26 Die Kunstdenkmäler, Bd. VI (Anm. 13), S. 289. – Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. I: Die Ämter Entlebuch und Luzern-Land. Bearb. von Xaver von Moos. Basel 1946, S. 191–192.
- 27 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 70–71.
- 28 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 100, Abb. 105, S. 101.
- 29 Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), 27–29. – Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 23–24.
- 30 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 25–27
- 31 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 91, Abb. 91, S. 90.
- 32 Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 272–273.
- 33 Zum Salvatorberg siehe Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 113–148.
- 34 Unveröffentlicht.
- 35 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 138–139.
- 36 Die Kunstdenkmäler, Bd. IV (Anm. 25), S. 141–142.
- 37 Die Kunstdenkmäler, Bd. VI (Anm. 13), S. 289.
- 38 Otfried Kastner: Die Krippe. Linz 1964, S. 90. – Dietmar Assmann: Passions- und Osterkrippen und ihre Vorläufer in Oberösterreich. In: Passions- und Osterkrippen sowie verwandte Darstellungen. Ausst. Kat. Stift Reichersberg. Redigiert von Dietmar Assmann. Linz

- 1996, S. 4–10, bes. S. 4–5. – Gerhard Bogner: Das neue Krippenlexikon. Wissen – Symbolik – Glaube. Lindenberg–Beuron 2003, S. 170–173. – Tiroler Fastenrippen. Ausst. Kat. Tiroler Volkskunstmuseum Innsbruck. Hrsg. von Franz Gschnitzer. Innsbruck 1985. – Lenz Kriss-Rettenbeck: Weihnachtskrippe und Fastenkrippe. Zur Frage der Priorität. In: Der Bayerische Krippenfreund, Nr. 192, 1970, S. 31–32. – Zu Objekten der Zeit um 1800 vergleiche Die Krippensammlung des Salzburger Museums. In: Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift, Bd. 31, 1985, S. 36–37, 124–128, 135.
- 39 Nina Gockerell: Die Leiden Christi in der volkstümlichen Bilderwelt. In: Hört, sehet, weint und liebt (Anm. 10), (S. 145–156), S. 149–150, Abb. 8.
- 40 G. Bogner (Anm. 38), S. 172. – Linus Bichler–Albin Beeli–Albert Knoepfli: Pfarrkirche St. Ulrich Kreuzlingen. Vom Brand zum Wiederaufbau. Frauenfeld o.J., S. 58–71. – Kunstführer durch die Schweiz. Begründet von Hanns Jenny. 5. Aufl. Wabern 1971, Bd. 1, S. 661.
- 41 Gudula Bonell: Bamberger Krippen. Bamberg 1973, S. 62. – Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bd. 8. Regierungsbezirk Oberfranken, Bd. VI. Stadt Bamberg, Bd. VI, 1. Bearb. von Tilmann Breuer–Reinhard Gutbier. München–Berlin 1997, S. 260–261.
- 42 H. Krause (Anm. 11), S. 276.
- 43 Zitiert nach H. Krause (Anm. 11), S. 277.
- 44 B. Klaus: Zur Geschichte der Klöster der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Gmünd. In: Württembergische Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte, N.F. Bd. 20, 1911, S. 5–67, bes. S. 31–34.
- 45 Anton Nägele: Das alte Gmünder Passionsspiel und seine neueste »bühnengeschichtliche« Untersuchung. In: Theologische Quartalschrift, Bd. 121, 1940, S. 26–35, 103–116. – Eberhard Stiefel: Das Gmünder Passionsspiel. Einhorn-Jahrbuch, Bd. 15, 1956, S. 64–66. – Albert Deibele: Das Gmünder Passionsspiel und die Kapuziner. In: Gmünder Heimatblätter, Bd. 19, 1958, S. 17–19. – Hartmut Müller: Frömmigkeit, Fresken und Filigran. Kulturelles Leben im 17. und 18. Jahrhundert. In: Geschichte der Stadt Schwäbisch Gmünd. Hrsg. vom Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. Stuttgart 1984, (S. 245–264), S. 245–247.
- 46 H. Müller (Anm. 45), S. 246.
- 47 Eberhard Johannes Eckardt: Der Übergang von der Simultanbühne zur Bühne der Neuzeit im deutschen Theaterwesen des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Das Passionsspiel von Schwäbisch Gmünd. Diss. Dresden 1931, S. 93–109. – Derselbe: Studien zur deutschen Bühnengeschichte der Renaissance. Leipzig 1931, S. 93–109. – Antje Knorr: Die Passionsspiele im alemannischen Raum. In: Hört, sehet, weint und liebt (Anm. 10), S. 49–60, bes. S. 54–56.
- 48 Albert Deibele: Die große Gmünder Karfreitagsprozession zur Reichsstadtzeit. In: Gmünder Heimatblätter, Bd. 20, 1959, S. 17–19. – P. Scherer (Anm. 10), S. 213–216. – H. Müller (Anm. 45), S. 247.
- 49 Rudolf Weser: Der Salvator in Gmünd und sein Erbauer. In: Archiv für christliche Kunst, Bd. 34, 1916, S. 39–50. – Albert Walzer: Der Salvator bei Schwäbisch Gmünd. 3. Aufl. Schwäbisch Gmünd 1925. – Peter Spranger: St. Salvator in Schwäbisch Gmünd. Schwäbisch Gmünd 1999, S. 2–14.
- 50 H.-H. Dieterich: Die Kapuziner in Gmünd. Zugleich ein Beitrag zur barocken Volksfrömmigkeit in der Reichsstadt. In: Barock in Schwäbisch Gmünd (Anm. 10), S. 159–192, bes. 159–166.
- 51 R. Weser (Anm. 49), S. 41–42.
- 52 P. Scherer (Anm. 10), S. 204–212. – Hans Stahl: P. Martin von Cochems Passio Christi und ihre Quellen. Bonn 1909. – Friedrich Zoepfl: Das unbekannt Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes. In: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 2, 1937, S. 317–336. – Ludwig Andreas Veit–Ludwig Lenhart: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock. Freiburg im Breisgau 1956, S. 126–129.
- 53 A. Schröder: Einfluß der sel. Crescentia von Kaufbeuren auf Kunstdarstellungen. In: Deutsche Gauen. Zeitschrift für Heimatforschung und Heimatkunde, Bd. 3, 1901, S. 101–102. – P. Scherer (Anm. 10), S. 206. – Rupert Gläser: Die selige Crescentia von Kaufbeuren. Dissertationen theologische Reihe, Bd. 2. St. Ottilien 1984, S. 91–92, 157–161. – Karl Pörnbacher: Crescentia Höß von Kaufbeuren, 1682–1744. Weißenhorn 1993. – Nina Gockerell: »Sie durchstachen mich mit mannigfaltigen Waffen ...« Neuerworbene Bildwerke zum Themenkreis der »Geheimen Leiden« als Ergänzung der Sammlung Kriss im Bayerischen Nationalmuseum. In: Frömmigkeit. Formen, Geschichte, Verhalten, Zeugnisse. Lenz Kriss-Rettenbeck zum 70. Geburtstag. Redigiert von Ingolf Bauer. Berlin 1993, S. 161–194, bes. S. 178–182.
- 54 Neben der Kerkerkapelle auf dem Salvator existierten in beiden Franziskanerkirchen solchen Verließen ähnliche Kapellen; eine weitere von etwa 1764 hat sich in Herlikofen bei Schwäbisch Gmünd erhalten, eine vierte wurde 1774 in der Wallfahrtskirche auf dem Spitzkopf bei Gmünd in die Wand gebrochen; Die Kunstdenkmäler, Bd. II (Anm. 15), S. 82–83, Bd. IV (Anm. 25), S. 142, 346. – P. Scherer (Anm. 10), S. 208–210, 224–226.
- 55 P. Scherer (Anm. 10), S. 210.
- 56 R. Weser (Anm. 49), S. 42.
- 57 Rudolf Berliner: Die Weihnachtskrippe. München 1955, S. 36.
- 58 Passionsspiele (Anm. 10), Kat. Nr. 121, S. 277.
- 59 P. Scherer (Anm. 10), S. 221–223.
- 60 Katalog der Alt kölnner Malerei. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. XI. Bearb. von Frank Günter Zehnder. Köln 1990, S. 116–120, 151–154, 355–368. – Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Bearb. von Henning Bock u. a. Berlin 1996, S. 158, Nr. 146. – Friedrich Zenner: Die Bilderbibel in der Rieter-Kirche zu Kalbensteinberg. Nürnberg 1995.
- 61 L. A. Veit–L. Lenhart (Anm. 52), S. 127. – Hört, sehet, weint und liebt (Anm. 10), Kat. Nr. 121, S. 277.
- 62 Rita Haub–Richard Müller S. J.: Jesuiten. In: Emblematisches und Kunst der Jesuiten in Bayern. Einfluss und Wirkung. Hrsg. von Peter M. Daly–G. Richard Dimler S. J.–Rita Haub. Turnhout 2000, S. 1–13, bes. S. 8–12.

Abbildungsnachweis

München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: 7; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 3, 4; Schwäbisch Gmünd, Museum und Galerie im Prediger: 2, 5, 8, 9; Schwäbisch Gmünd, Johannes Schule: 6; Stuttgart, Rose Hajdu: 10; Verfasser 11, 12.