

# BAROCKBERICHTE

31

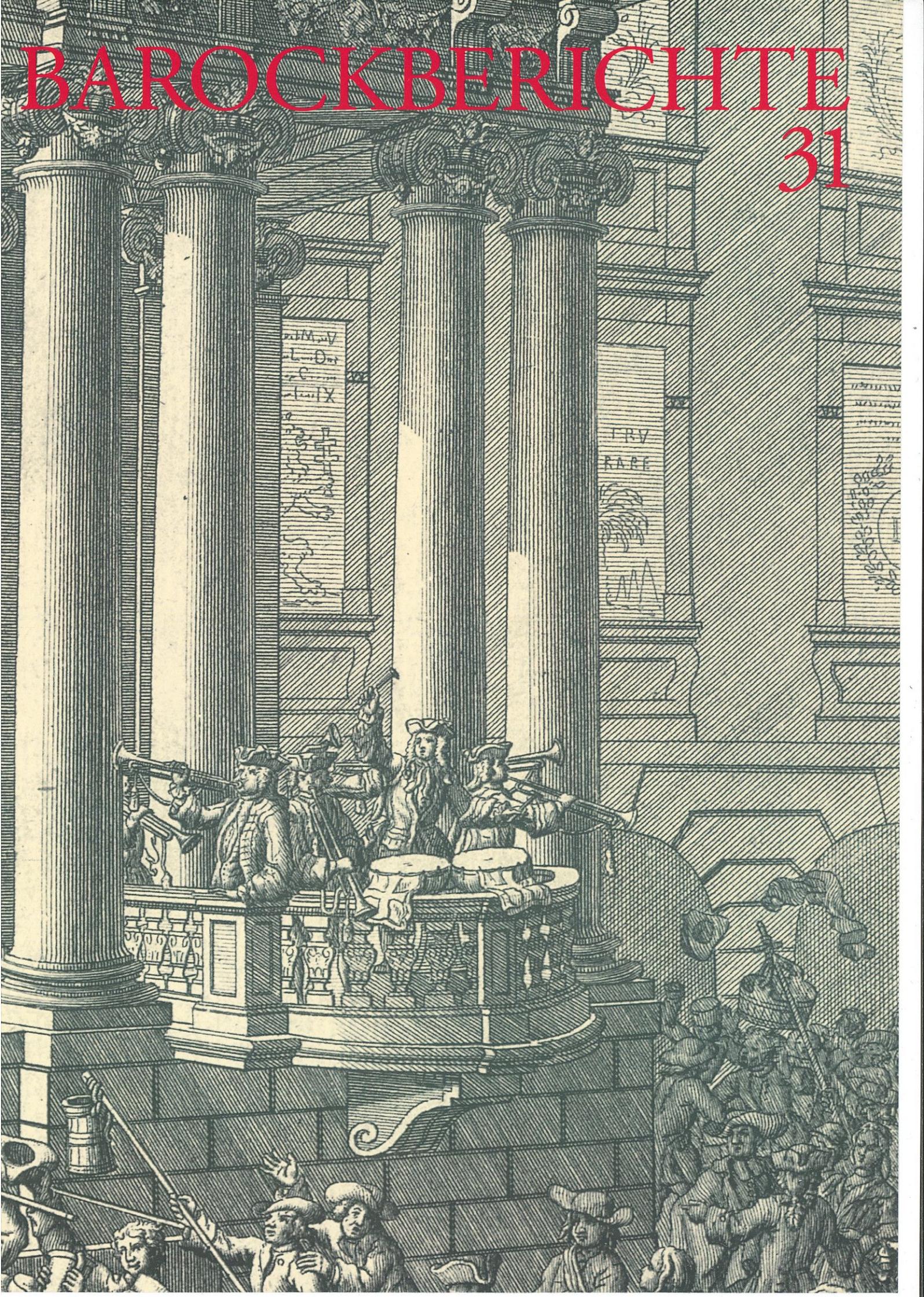


Abb. 1: Matthäus Zehender, *Maria mit Kind von den hl. Franziskus und Klara verehrt*, signiert und datiert 1677. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (Foto: Museum Boymans-van Beuningen)



## Sibylle Appuhn-Radtke Matthäus Zehender (1641–1697?) als Zeichner

Nicht wenige Altarbilder aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts im Bodensee-raum stammen von dem in Mergentheim geborenen Maler Matthäus Zehender.<sup>1</sup> Viele von ihnen sind signiert und datiert, so daß Zuschreibungen auf stilistischer Basis nur selten nötig werden und ein relativ dichtes historisches Bild von Zehenders Tätigkeit entstehen konnte. Zwischen 1671 und 1697 gibt es

kaum ein Jahr, in dem der Maler kein Gemälde signierte.

Im Gegensatz dazu sind die biographischen Quellen dürftig:

Bekannt ist der Taufeintrag Zehenders in Mergentheim vom 12. 12. 1641<sup>2</sup>, aber erst dreißig Jahre später wird der Maler mit einem Auftrag für St. Blasien<sup>3</sup> und in den Ratsprotokollen von Bregenz<sup>4</sup> archivalisch faßbar. Wie

an anderer Stelle dargelegt, sprechen motivische und stilistische Bezüge auf das Werk des Konstanzer Malers Johann Christoph Storer für eine Lehrzeit Zehenders in der Mailänder Storer-Werkstatt und für dessen spätere Mitarbeit bei Storer in Konstanz.<sup>5</sup> Ob die zwei frühesten erhaltenen Gemälde Zehenders aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre in Friaul den Schluß zulassen, daß der junge Maler



nach dem Umzug seines Meisters in den Norden (1655) noch einige Jahre südlich der Alpen auf eigene Rechnung arbeitete, oder ob die Aufträge für diese Bilder von Krainer Handelsherren in Süddeutschland erteilt wurden, kann derzeit nicht entschieden werden.<sup>6</sup> Ebenso wenig ist die Provenienz zweier 1663 (?) und 1667 entstandener Gemälde Zehenders in Bristol und Stuttgart faßbar.<sup>7</sup> Obwohl sich in der Literatur Angaben über Zehenders Ankunft in Bregenz finden, scheinen diese nicht auf Quellen zu beruhen.<sup>8</sup> Es wäre naheliegend zu vermuten, daß der Maler sich nach Storers Tod (1671) einen eigenen Wirkungskreis aufbaute und die Klientel seines Meisters im Bodenseeraum zu übernehmen trachtete. Da Zehender jedoch weder in den Steuerbüchern noch in den Pfarrmatrikeln oder den Zunftakten von Bregenz erscheint, sind Dauer und Status seiner Anwesenheit in der Stadt ganz unsicher. Aus einem

(verschollenen) Brief des Malers an seinen Schwager Johann Stephan Kheul in Mergentheim wissen wir lediglich, daß sich der Künstler am 6. März 1677 schon längere Zeit im Bregenzer Schwanenwirtshaus aufhielt, wo sich auch seine Werkstatt befand.<sup>9</sup> Ein Quittungseintrag im Hohenemser Rechnungsbuch von 1677/78 über die Auszahlung von 30 Gulden an „H. Mattheus Zehender Mahler in Bregenz“ bestätigt diese Nachricht.<sup>10</sup> Anders als sein jüngerer Bruder Philipp Albert<sup>11</sup> scheint Matthäus sich jedoch nie in das bürgerliche Leben der Stadt eingefügt zu haben. Man kann daraus zwei unterschiedliche Schlüsse ziehen: Entweder genoß Zehender als eine Art „Hofmaler“ des Vorarlberger Adels und der Klöster Sonderrechte, oder aber seine Anwesenheit in der Stadt war nur von kurzer Dauer. Die vielen Altarbilder des Malers in Vorarlberg, im Allgäu und in Oberschwaben können grundsätzlich in je-

dem der städtischen Zentren am Bodensee entstanden sein.<sup>12</sup>

Erst Mitte der achtziger Jahre erhielt Zehender Aufträge aus seiner Heimat: Ab 1684 entstanden Gemälde für Kirchen in Mergentheim und Ellwangen.<sup>13</sup> Ob diese regionale Umorientierung mit einem Wechsel des Wohnorts verbunden war, weiß man nicht. Die Tatsache, daß Zehender ein Porträt von Fürstpropst Heinrich Christoph von Wolframs Dorf zeichnete oder malte<sup>14</sup>, spricht zumindest für eine Reise Zehenders nach Ellwangen. Todesjahr und -ort des Malers sind wieder unbekannt; das anscheinend letzte Altarbild des Malers für Rauhenzell entstand im Jahr 1697.<sup>15</sup>

Über die Zeichenweise Zehenders gab bisher nur ein einziges signiertes Blatt Auskunft: eine liavierte Federzeichnung in der Wiener Albertina, Entwurf für ein Altarblatt mit dem „Abschied der Apostel Petrus und Paulus“

Abb. 2 (links): Matthäus Zehender, Maria mit Kind. Ausschnitt aus dem Hochaltarbild der Klosterkirche von Habsthal, signiert und datiert 1691 (Foto: Kurt Gramer, Bietigheim-Bissingen)



Abb. 3: Matthäus Zehender (zuzuschreiben), Vision des hl. Antonius von Padua, St. Paul im Lavanttal, Graphische Sammlung des Benediktinerstifts (Foto: Verfasserin)

von 1671.<sup>16</sup> Die martialische Figur des linken Schergen erinnert ebenso wie die Gruppe zweier Putti mit Märtyrerpalmen an Gestaltungsgewohnheiten der Storer-Schule, während die Mittelgruppe Joachim von Sandrarts entsprechendem Altarbild von 1652 in der Wiener Schottenkirche gleicht.<sup>17</sup> Die dichte und fleckige Lavierung in den Faltenwürfen und die feine Feder ist anderen Blättern aus dem Schülerkreis Storer's technisch verwandt. Philipp Albert Zehender zeichnete 1698 noch ähnlich: Sein Entwurf für das ehemalige Hochaltarblatt der Bregenzer Seekapelle in Stuttgart, eine sorgfältig ausgeführte, ruhig lavierte Federzeichnung<sup>18</sup>, geht offensichtlich von den gleichen Voraussetzungen aus. Sie bestätigt die Annahme, daß die Brüder zusammengearbeitet hätten.

In den letzten Jahren gelang es, eine weitere signierte Zeichnung in den Niederlanden sowie mehrere Skizzen und eigenhändige Kopien in Kärnten ausfindig zu machen. Wenige Beispiele seien hier angeführt, die unsere Kenntnis über Zehender als Zeichner deutlich erweitern.

Vermutlich im Schwanenwirtshaus ist ein Altarbildentwurf entstanden, der heute in Rotterdam aufbewahrt wird (Abb. 1)<sup>19</sup>: Die inschriftliche Datierung nennt das Jahr 1677, für das Zehenders Anwesenheit in Bregenz bezeugt ist. Die Rötelzeichnung war wohl für eine Franziskanerkirche bestimmt, denn sie zeigt die hll. Franziskus und Klara als Adoranten Marias mit dem Kind. Die zentralsymmetrische Komposition macht es wahrschein-

lich, daß das Gemälde den Hochaltar der Kirche zieren sollte.

Die Himmelskönigin, deren Haupt von dem Sternenkranz des Apokalyptischen Weibes umgeben ist, thront mit dem Kind auf ihrem Schoß im Zentrum der oberen Bildhälfte auf Wolken. Zwei schwebende Putti flankieren sie. Sie blickt zu dem knienden Heiligenpaar herab, das seinerseits vertrauensvoll zur Gottesmutter aufsieht. Der stigmatisierte Franziskus hat ein Kreuzifix auf den Globus gesetzt, während er die rechte Hand redend geöffnet hat. Klara trägt eine Strahlenmonstranz; sie hat die freie Hand argumentierend erhoben. Das Ordensgründerpaar scheint als Fürbitter der Welt aufzutreten, indem es auf den Sühnetod Christi und dessen Realpräsenz im Meßopfer verweist. Im Hintergrund ist ein



Abb. 4: Matthäus Zehender (zuzuschreiben), Vision des hl. Antonius von Padua, Grimmenstein, Kt. Appenzell Innerrhoden (Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)

weiter Durchblick in die Landschaft mit einer Architekturvedute angedeutet – vielleicht der Bestimmungsort des Altarbildes.

Der verwendete Rötelstift ist technisch differenziert eingesetzt: Die Konturen der einzelnen Bildmotive sind mit den Kanten der Kreide scharf akzentuiert, Schattenflächen zart schraffiert. Die Gewandfalten sind kantig und kleinteilig gebrochen, während die Gesichter Marias und Klaras weich gerundet erscheinen. Auch wenn das Zeichenmittel ein anderes ist als bei der Wiener Federzeichnung, ist der qualitative Abstand beider Entwürfe nicht zu übersehen. Zehender scheint in den Jahren 1671–1677 eine künstlerische Weiterentwicklung durchlaufen zu haben,

die zu einer eigenständigen Handschrift führte. Zwar wissen wir nichts über die Ausführung dieses Entwurfs, aber er antizipiert kompositionell mehrere erhaltene Hochaltarbilder des Meisters: Die traditionelle Dreieckskomposition ist etwa auf dem Altarbild von Hörbranz (1687), auf dem die Adoranten nach Art einer „Sacra conversazione“ unterhalb von Madonna und Kind stehen, noch die gleiche.<sup>20</sup> Erweitert wurde der Figurenbestand 1691 auf dem Hochaltarbild der Klosterkirche von Habsthal (Abb. 2)<sup>21</sup>, auf dem vier Heilige sich kniend an die Himmelskönigin wenden. Der adorierende Putto zur Linken Marias ist offensichtlich eine Replik aus dem vierzehn Jahre früheren Entwurf. Madonna und Kind

wiederholen die Formulierung der Gruppe aus Hörbranz. Das Habsthaler Bild macht deutlich, wie Zehender die subtil unterschiedenen Gesichtstypen, die in der Zeichnung vorgegeben waren, in Malerei umsetzte. Die Lieblichkeit seiner Madonnen wurde durch ein blaßes Inkarnat mit rosigen Wangen, bräunlichen Haaren, dunklen Brauen und großen dunklen Augen gesteigert. Die Jesusknaben sind dagegen blondlockige Putti, oft im Typ des kindlichen Salvators auf dem Schoß ihrer Mutter stehend.

Zwei unpublizierte Klebebände mit Zeichnungen im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, die laut Frontispiz 1752 von „F.X.F. Constantiae“ zusammengestellt wurden<sup>22</sup>, ent-

Abb. 5: Matthäus Zehender, Verleihung des Rosenkranzes an die hll. Dominikus und Katharina von Siena, dat. 1692, Obermarchtal, ehem. Stiftskirche (Foto: Verfasserin)

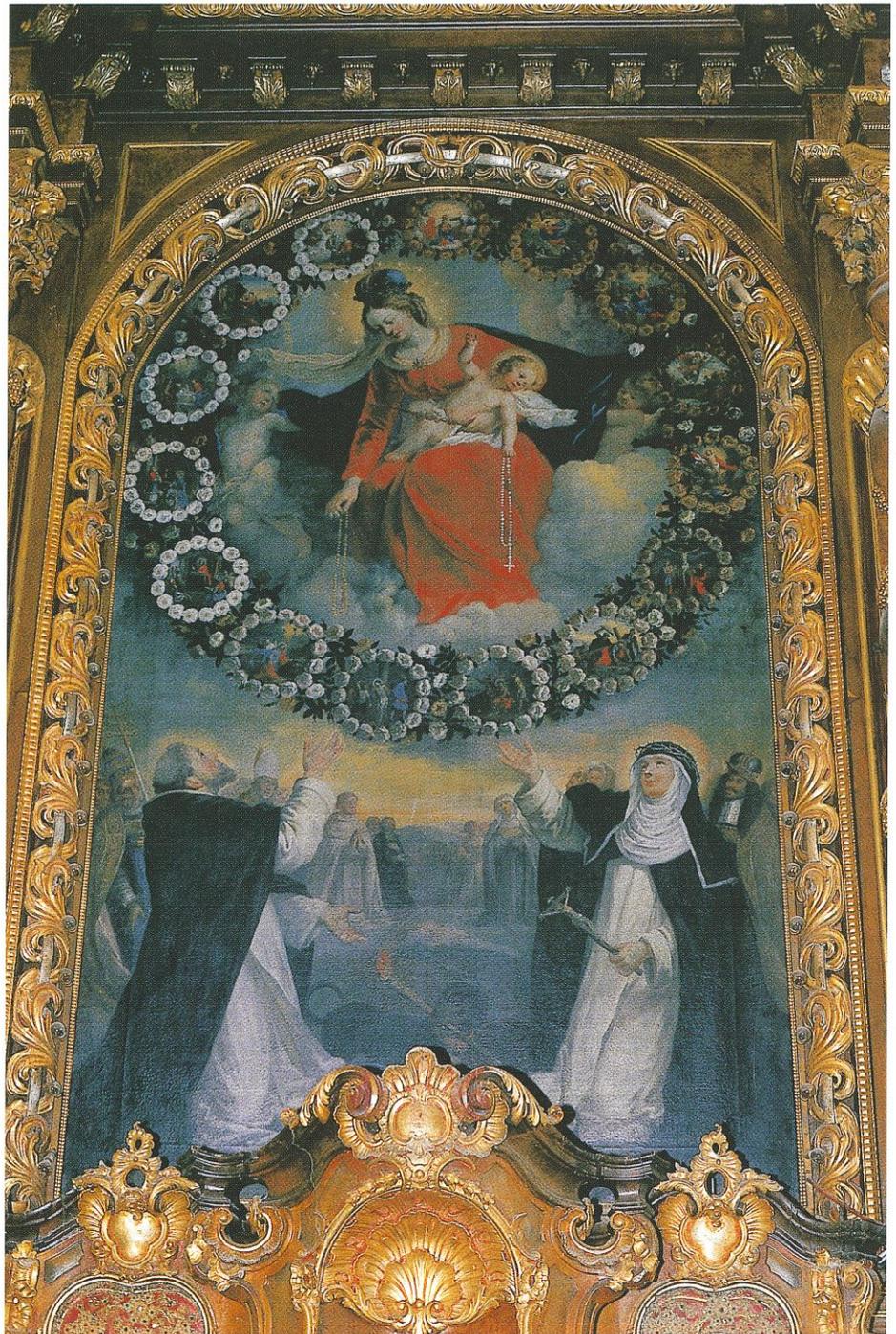


Abb. 6 (Seite 29): Matthäus Zehender (zuzuschreiben), Hll. Dominikus und Katharina von Siena, St. Paul im Lavanttal, Graphische Sammlung des Benediktinerstifts (Foto: Verfasserin)

halten etwa hundert Skizzen, Vor- und Nachzeichnungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts aus dem Bodenseeraum und aus Bayerisch-Schwaben. Unter ihnen ist eine Gruppe von Rötelzeichnungen, die anhand verschiedener Anhaltspunkte Matthäus Zehender zugeschrieben werden können. Der Konnex zu unserem Maler ergab sich zunächst dadurch, daß die Sammlung mindestens drei Skizzen für bekannte Gemälde Zehenders enthält: einen Teilentwurf für dessen Immaculata-Altar in der Franziskanerkirche von Wangen<sup>23</sup>, einen Entwurf für zwei der knienden Adoranten auf dem oben erwähnten Hochaltarblatt von Habsthal<sup>24</sup> und eine Skizze von Christus und Maria Magdalena, Teilentwurf für das

Gemälde „Christus als Tröster der Sünder“ (1679), heute in Bregenz, St. Gallus.<sup>25</sup> Es handelt sich zweifellos nicht um Nachzeichnungen von fremder Hand, obwohl die Qualität des Rotterdamer Entwurfs von keiner der Zeichnungen erreicht wird. Sie waren offenbar nicht als Präsentations- oder Sammlerzeichnungen gedacht, sondern es sind unsignierte, zufällig überlieferte Überreste aus Zehenders Arbeitsmaterialien.

Der Rotterdamer Zeichnung am nächsten steht die Skizze für einen Antonius-Altar (Abb. 3).<sup>26</sup> Die auf einer Wolke herabschwebende Madonna reicht dem unterhalb von ihr knienden Heiligen das nackte Jesuskind. Putti wohnen der Szene bei, die im Innenraum an-

gesiedelt ist. Auch wenn die Zeichnung deutlich flüchtiger ist als der signierte Entwurf, erkennt man die kantigen, kleinteiligen Konturen, vor allem im Kuttenärmel des Mönches, und die flächigen Parallelschraffuren zur Angabe der Schattenpartien. Das offene Buch mit den aufblätternden Seiten, über dem der Heilige vor seiner Vision meditiert hatte, verwandte Zehender schon 1661 auf dem Altarbild von Paluzza, 1668 auf einem Antoniusbild in Grimmenstein, Kt. Appenzell Innerrhoden, hier auch in Kombination mit der Lilie als Attribut des Heiligen (Abb. 4).<sup>27</sup> Der dargestellte Moment der Legende ist bei der Skizze und auf dem Grimmensteiner Gemälde ein anderer: Während der Heilige auf

dem ersten Blatt sehnsüchtig seine Arme nach dem Jesusknaben ausstreckt, hält er das Kind auf dem Gemälde in den Armen.<sup>28</sup> Die Haltung Marias ist entsprechend verändert; die feinen Parallelfalten ihres Gewandes finden sich noch in Zehenders Franziskusgemälde für die Franziskanerkirche in Überlingen (1684).<sup>29</sup> Zeichnung und Gemälde stehen sicher nicht in unmittelbarem Zusammenhang, sondern die Skizze dokumentiert vermutlich einen anderen Auftrag für ein Antoniusbild, das vielleicht in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstanden ist. Trotz der Häufigkeit und Standardisierung der Szene in der Altarmalerei des 17. Jahrhunderts sind motivische und stilistische Übereinstimmungen auffällig – auch wenn sich der zeitliche Abstand der Entstehung auf die Stilistik von Skizze und Gemälde ausgewirkt hat.

Eine weitere Zeichnung in St. Paul hat offensichtlich nicht als Vorzeichnung gedient: Sie zeigt die hll. Dominikus und Katharina von Siena, die mit adorierend erhobenen Armen einander gegenüber knien; Dominikus weist auf den Globus zu seinen Füßen, Katharina hält ein Kreuzifix in der Hand (Abb. 6).<sup>30</sup> Im Unterschied zu den bisher betrachteten Kreidezeichnungen Zehenders ist der Rötelfest weniger differenziert eingesetzt. Nicht nur die Konturen, sondern auch die Binnenzeichnung der Figuren ist entschieden und kräftig. Kreuzlagen geben die schwarzen Bestandteile des Dominikanerhabits und deren Schattenzonen an. Die Zeichnung ist damit so klarlinig, als wolle sie einen Kupferstich vorbereiten. Das wäre jedoch ein Trugschluß: Das Blatt entstand in Zusammenhang mit dem Rosenkranzaltar von 1692 in der ehemaligen Prämonstratenserstiftskirche Obermarchtal (Abb. 5).<sup>31</sup> Inmitten des szenisch wiedergegebenen Freuden- und Schmerzensreichen Rosenkranzes thront Maria mit dem Jesusknaben in den Wolken. Beide halten Rosenkränze, die sie den anbetenden Heiligen herabreichen. Dominikus ist attributiv ein Hund mit brennender Fackel im Maul zugeordnet, der „Domini canis“ aus der Vision seiner Mutter oder Amme.<sup>32</sup> Im Hintergrund schließen sich Papst und Kaiser als Vertreter der geistlichen und weltlichen Hierarchie sowie weitere Ordensgeistliche an, unter ihnen der Ordenspatron Obermarchtals, der hl. Norbert von Xanten.

Die fragliche Zeichnung gibt detailgenau das kniende Heiligenpaar im Vordergrund wieder. Sie vermittelt den Eindruck, als ob dessen Formulierung durch eine „Archivkopie“ für den Werkstattfundus festgehalten werden sollte. Daß es sich um eine Schülervorzeichnung handelt, ist aufgrund des Kontextes unwahrscheinlich: Über der hier abgebildeten Zeichnung klebt eine eigenhändige Skizze Zehenders mit Adorantenfiguren für ein anderes Altarbild. Der Kompilator „F.X.F.“ versuchte offenbar, den motivischen und künstlerischen Zusammenhang seiner Sammlung zu erhalten. Die drei hier vorgestellten Kreidezeichnungen Matthäus Zehenders geben einen neuen

Eindruck von den Fähigkeiten eines Altarmalers aus der Nachfolge Johann Christoph Storer: Zehender besaß offenbar bedeutende zeichnerische und malerische Qualitäten, aber der kompositorische Wagemut seines Lehrers, der die Dynamik des Mailänder Manierismus und des flämischen Hochbarock tradiert hatte, wurde bei Zehender durch ruhige Kompositionen, die auf die Klassik italienischer Hochrenaissance zurückgriffen, und schönlinige, liebliche Heiligenfiguren abgelöst. Zehender mag in der spanischen Lombardei Gemälde und Zeichnungen Murillos gesehen haben, die seinen Madonnentypus mitprägten. Die bezaubernde Verkündigungsmaria im Vorarlberger Landesmuseum Bregenz von 1693 wirkt wie eine späte Formulierung von Murillos Immaculata-Ideal. Ob Zehenders Kreidezeichnungen und manche seiner Kompositionen auf einen Kontakt mit Joachim von Sandrart hinweisen oder ob es sich um stilistische Parallelen handelt, die zeitimmanent waren, kann nicht allein durch Bildvergleiche entschieden werden. Es bleibt zu hoffen, daß der Fund weiterer Archivalien dazu beitragen wird, die Leerstellen in der Biographie des Meisters auszufüllen.

#### Anmerkungen:

(1) *Die umfassendste Arbeit über den Maler ist nach wie vor: Eugen Eger, Matthäus Zehender, ein religiöser schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Diss. Stuttgart 1932, in: Alemannia 6, H. 3/4, 1932.*

(2) *Bad Mergentheim, Stadtarchiv: Rep. 96a (Kopie des Taufregisters 1634–1668).*

(3) *Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 430.*

(4) *Archiv der Landeshauptstadt Bregenz: Kod. Nr. 13 (Ratsprotokolle 1655–1730), fol. 36r. Der Rat beschloß, Zehender mit zwei großen Gemälden, dem „Urteil Salomonis“ und „Susanna im Bade“, sowie einem Porträt der Kaiserin zu beauftragen (freundlicher Hinweis von Emmerich Gmeiner, Hörbranz). Das erste der drei Bilder, bei dessen Komposition sich Zehender Rubens' Formulierung des Themas zum Vorbild nahm, schmückt noch den heutigen Ratssaal. Zur sonstigen Gemäldeausstattung des barocken Saals: Norbert Lieb, Kunstgeschichte 1500–1800, in: Landes- und Volkskunde, Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs, hrsg. von Karl Ilg, Innsbruck/München 1967, S. 143 f.*

(5) *Sibylle Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform (Jesuitica 3), Regensburg 2000, S. 104–107.*

(6) *„Madonna del Carmine“ (Paluzza, S. Maria), signiert und datiert 1661; „Gürtelspende mit Heiligen“ (Cercivento, S. Martino), signiert und datiert 1664 (Patrizia Casanova, Ritorni: apporti culturali dai paesi tedeschi in alta Carnia tra Sei e Settecento, in: Cramars. Emigrazione, mobilità, mestieri ambulanti dalla Carnia in Età Moderna, hrsg. von Giorgio Ferigo/Alessio Fornasin, Udine 1997,*

*S. 411; Cercivento. Catalogo dei beni culturali, hrsg. von Antonio Giusa/Michela Villotta [Quaderni del centro regionale di catalogazione dei beni culturali 28], 1998, Kat.Nr. 68. Für die Bereitstellung von Literatorkopien und Fotos sei Patrizia Casanova, Tolmezzo und Giorgio Ferigo, Comeglians, gedankt). Das zweite Gemälde ist laut Inschrift eine Stiftung des aus Cercivento stammenden Kaufmanns Zuanne De Rivo, der eine Handelsniederlassung in Bayern gründete. Wie viele seiner Landsleute blieb er seinem Heimatort verbunden und trug zur Neuausstattung der Kirche bei. An welchem Ort Zehender der Auftrag De Rivos erreichte, ist also ungewiß – Oberitalien ist ebenso möglich wie Süddeutschland oder Österreich.*

(7) *Stigmatisation des hl. Franziskus, Öl auf Leinwand. Signatur und Datierung kaum lesbar (Bristol Museum and Art Gallery; Fotos aus dem Nachlaß O. Benesch im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München); Knabe mit Fischen in weiter Landschaft, signiert und datiert 1667 (Stuttgart, Staatsgalerie; Ausstellungskatalog Barock am Bodensee, Bregenz 1963, S. 72, Nr. 166).*

(8) *„Wohl seit 1674“ (Thieme-Becker, wie Anm. 3); seit ca. 1668/69 (Lieb 1967, wie Anm. 4, S. 143).*

(9) *Auszüge aus diesem Brief erstmals veröffentlicht im Mergentheimer Wochenblatt 1832, S. 262 f. (frdl. Auskunft des Stadtarchivs Bad Mergentheim). Wortlaut übernommen von Eger, wie Anm. 1, S. 56.*

(10) *Bregenz, Vorarlberger Landesarchiv: HoA 226, fol. 61<sup>r</sup> (Für die Mitteilung dieser Quelle sei Karl-Heinz Burmeister, Bregenz, gedankt).*

(11) *Am 5. März 1709 war Philipp Albert als Mitglied der Handwerkerbruderschaft bei der Ledigsprechung des Bildhauerlehrlings Georg Greissing in Bregenz anwesend (Bregenz, Vorarlberger Landesarchiv: Exzerpt im Nachlaß Ludwig Welti). Matthäus' Bruder muß über beträchtliche Mittel verfügt haben, denn er konnte 1695 und 1706 größere Geldsummen an den Abt von Mehrerau und Graf Franz Rudolf von Hohenems verleihen (Ludwig Welti, Der Barockmaler Philipp Albert Zehender, in: Montfort 7, 1955, S. 181 f.).*

(12) *Keiner der beiden in Rankweil/Vorarlberg bezeugten Bürger namens Mathias oder Matthäus Zehender (Zehenter) kann mit dem gesuchten Maler identisch sein: Der ältere von beiden wurde 1651 als Vater eines Kindes in das Taufbuch von Rankweil eingetragen; der Mergentheimer Maler wäre zu diesem Zeitpunkt erst 10 Jahre alt gewesen. Der jüngere wurde 1648 geboren; er hätte schon als Dreizehnjähriger das Altarbild von Paluzza signieren müssen (Repertorium des Taufbuchs von Rankweil im Vorarlberger Landesarchiv; freundliche Auskunft von Cornelia Albertani, Bregenz). Zur angeblichen Aufschrift „Matthäus Zehender von Rankweil“ auf dem Gemälde mit den „Sieben Schmerzen Mariae“ für Kloster Mehrerau siehe Eger, wie Anm. 1, S. 54.*

(13) *Beck, Kunstbeziehungen zwischen Schwä-*



ben und Tirol-Vorarlberg, in: *Diöcesanarchiv von Schwaben* 15, 1897, Nr. 10, S. 153; Bruno Bushart, *Die Malerei des Barock in Ellwangen*, in: *Schwäbische Heimat* 15, 1964, S. 86f.; Leo Springer, *Matthäus Zehender: ein berühmter Mergentheimer Maler des 17. Jahrhunderts*, in: *Bad Mergentheimer Tagblatt*, 7. 12. 1991, S. 22f.

(14) Das Bildnis wurde in Augsburg gestochen (Bushart, wie Anm. 13, S. 87).

(15) Eger, wie Anm. 1, S. 25.

(16) Eger, wie Anm. 1, S. 3.

(17) Vgl. Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986, S. 211f., Nr. 100.

(18) Stuttgart, Staatsgalerie, *Graphische Sammlung: Inv.Nr. 78/2874. Feder, grau und braun laviert, weiß geböhrt, 311×173 mm. Signiert und datiert: „Philip Albert Zehender fecit/ An[n]o 1.6.9.8.“. Abb. in: *Ausstellungskatalog Barock in Baden-Württemberg*, Bd. 1, Karlsruhe 1981, S. 131, A 108. Die Bestimmung der Zeichnung für das kompositionell noch stark veränderte Altarbild (heute über dem rechten Seitenaltar der Kapelle) wurde hier noch nicht erkannt.*

(19) Rotterdam, *Museum Boymans-van Beuningen: Inv.Nr. DN 172/69. Rötél auf wei-*

*ßem Papier, 282×182 mm. Signiert und datiert: „Matthae[us] Zehender Inv. / 1677.“. Dazu Kat. *Duitse Tekeningen 1400–1700*, Rotterdam 1974, S. 95, Nr. 77.*

(20) Eger, wie Anm. 1, S. 20.

(21) Otto Beck, *Kloster Habsthal*, München/Zürich 1989, S. 10, 12.

(22) St. Paul i. L., *Graphische Sammlung des Benediktinerstifts: Z.S. 8065, Z.S. 8066. Teil I: „Collectio, / oder Sammlung zerschiedener Riss, / und / Original=Zeichnung[e]n. / I. Theil / Anno 1752.“ Unterhalb des Titelrahmens: „F.X.F.“. Teil II mit gleichem Titel, in Kartusche darüber: „F.X.F. / Constantiae“.*

*Die in rotes Leder gebundenen Bände enthalten jeweils ein aus Kupferstichfragmenten collagiertes und teilweise koloriertes Frontispiz mit den zitierten handschriftlichen Titeleinträgen. – Eine Edition beider Bände ist geplant.*

(23) Z.S. 8065, fol. 40<sup>r</sup>. Rötél, 200×148 mm. Das von einem Kupferstich nach Entwurf Johann Christoph Storers abhängige Gemälde abgebildet bei Appuhn-Radtke, wie Anm. 5, Abb. 48.

(24) Z.S. 8066, fol. 34<sup>r</sup> oben.

(25) Ebd. unten. Das Gemälde ist abgebildet bei Eger, wie Anm. 1, S. 8.

(26) Z.S. 8065, fol. 36<sup>r</sup>.

(27) Rainald Fischer, *Die Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34, 1977, S. 39, Abb. 20. Fischer schrieb das unsignierte Gemälde Johann Sebastian Hersche zu, aber die liebliche Maria und der Kopftyp des Antonius, der dem des Franziskus auf Zehenders Rotterdamer Zeichnung gleicht, legen die Wahrscheinlichkeit nahe, daß es sich hier um ein Werk Zehenders handelt.

(28) Einen dritten Moment in der Übergabe des Kindes an den Heiligen schildert der Antonius-Altar in der Franziskanerkirche Überlingen.

(29) Eger, wie Anm. 1, S. 18.

(30) Z.S. 8066, fol. 33<sup>r</sup> unten.

(31) Eger, wie Anm. 1, S. 22.

(32) I. Frank in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 6, Rom u.a. 1974, Sp. 76.

Anschrift der Verfasserin:

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