

Bartholomäus (1586-1635) und Johann Christoph (1620-1671) Storer – zu dessen 400. Geburtstag

In dem November 2019 erschienenen Band 106 des neuen Allgemeinen-Künstlerlexikons (AKL) finden sich auf den Seiten 330 und 331 auch Lemmata für den neben Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) bedeutendsten süddeutsch-schwäbischen Maler des 17. Jahrhunderts Johann Christoph Storer (Gabriel Bucelinus, 1667: „*Redivivus nostrae aetatis Apelles*“) und für seinen ebenfalls als Maler tätigen Vater Bartholomäus Storer. Diese und der 400. Geburtstag des jüngeren Storer im Jahre 2020 sind der Anlass über die beiden Maler und die bisherigen, auch eigenen Positionen von 1675 (1) 1938 (2), 1988 (3), 1990, 2000a , 2000b, 2001 (4), 2002 (5), 2013 (6) und 2019 (7) noch einmal nachzudenken. Die Ziffern in Klammer verweisen auf die Reihenfolge der im Wortlaut wiedergegebenen neudigitalisierten Anhänge.

Die besagten Artikel im AKL (7) stammen aber wiederum nicht unbedingt von einer ausgewiesenen Kennerin oder gar Forscherin in der Materie wie z.B. von Friedrich Thöne (1907-1975) im alten von der Gliederung wie der Schriftgestaltung viel besser lesbaren Thieme-Becker 1938, S.123-125, sondern von der wohl bei Hans Belting in Kunstgeschichte („Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz“) promovierten, aber eher als Literatin auftretenden Susanna Partsch aus München. Glücklicherweise konnte sie auf die Mitteilungen der wohl besten Storer-Kennerin Sibylle Appuhn-Radtke zurückgreifend (auf-)bauen. Der jetzige Johann-Christoph-Storer-Beitrag ist weitgehend deren Entsprechendem in der Neuen Deutschen Biographie 25 (2013) (5) nachempfunden. In den Literaturangaben müsste es bei Partsch zweimal „U. Laue (Hg), Das Konstanzer Münster ..., Regensburg 2013 (Lit.)“ statt „U. Laue“ heissen. Dort wird allerdings nur auf das „Schutzmantelgemälde“ B. Storer von 1626 und die Ikonographie des Epitaphs für den Weihbischof Georg Sigismund Miller von Chr. Storer aus dem Jahre 1659 mit wenigen Literaturangaben hingewiesen.

Grundlage für die heutige Storer-Forschung ist natürlich die umfängliche und gründlich recherchierte Erlanger Habilitationsschrift (1996) von S. Appuhn-Radtke „Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu – Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der

Katholischen Reform“, Regensburg 2000, die leider keine vollständige Monographie sondern im zweiten Teil nur einen Katalog der Werke nach 1655 und eine Dokumentenauswahl einiger weltlich-auftraggeberisch-mäzenatischer Briefe beinhaltet und vor allem im ersten Teil den Blick durch die jesuitische bzw. allgemeiner: gegenreformatorische Brille etwas akademisch unnötig verengt und verkürzt. Die Lektüre dieses trotz allem informativen Werkes und nun dieses Artikel-Konzentrates lässt noch einmal beim Schreiber dieser Zeilen die (auch eigenen) Lücken, Spekulationen, Unsicherheiten im Falle der (nur beider?) Storer schon im Genealogisch-Biographischen deutlich werden. Es werden hier aber im folgenden nur die alten Aufzeichnungen und Fotos des Verfassers nochmals hervor- und herangezogen. Eine erneute Durchsicht der Originalakten im Stadtarchiv Konstanz wie Standesregister, Bürger-, Steuerbuch, Erbschaften, Verlassenschaften und Inventar-Teilungen, Ratsprotokolle u.ä. wäre wünschenswert. Grössere Verunsicherung stifteten die Lokalhistoriker des 19. Jahrhunderts wie Josef Eiselein (Lebensdaten unbek.; in: „Geschichte und Beschreibung der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung“ 1851, S.268), Johann Marmor (1804-1879; in: „Geschichtliche Topographie der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung“, Konstanz 1860, S.285), Josef Laible (Lebensdaten unbek., in: „Geschichte der Stadt Konstanz und ihre nächste Umgebung“) und Philipp Ruppert (1842-1900, in: Konstanzer geschichtliche Beiträge II, 1890, S.22), die einen Maler Lukas Storer um 1580-1614/1630 und dazu als Vater des Bartholomäus und des Johann Christoph und sogar noch einen Hans Jerg Storer ins Spiel brachten.

Bartholomäus Storer (1586-1635)

Durch die Akte der (Wieder-?) Aufnahme als Konstanzer Bürger 1612 und durch das Taufregister von St. Stephan ist anscheinend 1586 als Jahr und Konstanz als Ort der Geburt für Bartholomäus Storer gesichert. Da die vollständigen ursprünglichen Taufeinträge fehlen, bleiben die genauen Geburts- oder Taufdaten, die Eltern (und Paten) unbekannt. Ob der Taufname der Familientradition, dem Taufpaten, oder dem Geburtsdatum (24. August) bzw. dem Patronatsdenken z.B. für Winzer (vgl. das Sprichwort auf Schwäbisch: Bescheid wissen = „mo dr Bardl de Moschd hold“) folgt,

wissen wir nicht. Der Vorname taucht bei einem Sohn und zwei Enkeln wieder auf. Nach den eigenen Notizen und Informationen von vor über 30 Jahren könnte der Vater des Bartholomäus der Bäcker Jerg Storer (wohl von Biberach oder Saulgau gebürtig; ein Bartholomäus St. ist im Biberacher Bürgerbuch 1534, 1577, 1599 als Spitalschreiber und 1599/1602 als Hausbesitzer in Biberach nachweisbar) gewesen sein. Dass der Konstanzer Schreiner Felix Storer – wie von S. Appuhn-Radtke vermutet – vielleicht als ein Onkel anzusehen ist, ist doch sehr fraglich. Leider ist der Name Storer (Storrer, auch Störer, Stör) im Schwäbischen weiter verbreitet. Im Konstanzer Steuerbuch von 1610 (III, 1966, S. 25) wird von Jerg Storers Kindern, also seinen Erben, gesprochen und B. Storer führt 1611 an der Aussenwand von St. Stephan in Konstanz eine verlorene ‚Geiselung Christi‘ angeblich im Auftrag seiner Schwester Margarethe (eine Margarethe Storer machte am 11.9.1611 ihr Testament) und im Andenken an die hier begrabenen Eltern aus, wie auch hier bei S. Partsch ähnlich zu lesen ist. Über die Ausbildung eines wohl Nicht-Maler-Sohnes wird leider hier immer noch weiter spekuliert: Hans Caspar Memberger (1555-1618), Johann Matthias Kager (1575-1634, seit 1603 in Augsburg) oder Hans Rottenhammer (1564-1625). Wahrscheinlich muss man den Ausbildungsradius zumindest als Wandergeselle ausserhalb von Konstanz über Augsburg und München bis nach Salzburg (vgl. K. Memberger d.Ä.) ausdehnen. Sicher gesehen und dann rustikalisiert hat B. Storer auch die spätmanieristische, italienisch-florentinische und flämische Malerei eines Friedrich Sustris (um 1540-1599), Peter Candid (de Witte) (um 1548-1628) und Christoph Schwarz (um 1548-1592) in München. 1610 ist der ebenso als Freskant ausgebildete und angeblich noch ledige B. Storer wieder in Konstanz nachweisbar bei einer Beleidigungsklage gegen ihn. Ausserhalb(?) von Konstanz heiratet er zwischen 1610 und 1612 eine Maria Catharina Keller (um 1590-1651), die Schwester des hier als „einflussreich“ beschriebenen Johann Christoph Keller, Subkustos am Dom. Dieser für die Kunst aufgeschlossene und vermögende Schwager B. Storers hat nach dem Tode seines Vorgängers 1605 dessen Stelle bis zum eigenen Tode (6.1.1627) eingenommen. Woher die Keller mit ihrem einfachen sprechenden Wappen eines Keller-Meisters mit Weinkanne und -becher stammen (Radolfzell, Eriskirch, Buchhorn, Überlingen ...?), bleibt weiterhin ein Rätsel. Der Antrag auf die erneute Bürgeraufnahme am 9.6.1612 erfolgte nur für sich, war Catharina also schon Bürgerin? oder die Eheschliessung erst nach Juni 1612? (1611/12 herrschte allerdings die Pest). Beides stand sicher im Zusammenhang mit der Niederlassung und Gründung eines Hausstandes in Konstanz. S. Appuhn-Radtkes Versuch (in: Wissenschaftliches Jahrbuch des Zeppelin-Museums, Friedrichshafen 2000,

S. 19, Anm.9) einen 1609 als Bürger aufgenommenen „Bartlin Staiger von Bottikhoven“ (Bottighofen zwischen Münsterlingen und Kreuzlingen) mit Storer gleichzusetzen, ist sicher abwegig.

Aus den Konstanzer Taufregistern ergeben sich für das Ehepaar Storer-Keller folgende Kinder:

1. Anna Katharina (13.3.1613 – 1613)
2. Anna Katharina (26.4.1615; oo 1641 einen ? Würffel?)
3. Franz Bartholomäus Storer SJ (17.1.1617 – 1662?, 1632 Jesuitengymnasium, 3.9.1635 Novize, 1646 Prof. Uni Ingolstadt, 1650 nach Goa, 1655 nach Äthiopien)
4. Maria Elisabeth (12.7.1618 – 1618)
- 5. Johann Christoph Georg** (21.7.1620 – 15.1.1671)
6. Anna Barbara (21.8.1622 – 1622)
7. Maria Anna Margaretha (9.8.1626 – 1626)

Das von S. Partsch nach S. Appuhn-Radtke anhand der Steuerbücher angemerkte nach 1626 u. 1628 sprunghaft gestiegene Einkommen dürfte nicht nur auf die gute Verdienstlage sondern auf Erbschaften u.ä. (z.B. beim Tode des geistlichen Bruders, Schwagers und Onkels Johann Christoph Keller Anfang 1627) zurückzuführen sein.

Die folgende Werksübersicht hätte man sich besser als chronologische, notfalls topologische Übersichtsliste der relativ wenigen bekannten Werke Storers vorstellen können. Zur Ergänzung: einige Bilder in der ehem. Stiftskirche Betenbrunn wie zumindest die „Madonna auf der Mondsichel“ (Fig.1) dürften von B. Storer und aus dem Besitz seines Enkels und Propstes Franz Carl von Storer stammen. Zu nennen wäre das bezeichnete (fälschlich als „G. Sterer 1619“ gelesen) Altarbild (Fig.2a u. b), eine stark überarbeitete Kopie des Gnadenbildes in der Augustinerkirche von Konstanz, jetzt in der Marienkapelle der Pfk. in Fusch, Land Salzburg (vgl. Dehio: Salzburg Stadt und Land, Wien 1986, S.107). Auch dieses Gemälde zeigt die immer wieder kritisch beurteilte bescheidene künstlerische Leistung B. Storers. Stilistisch müsste ihm noch „Christus zwischen Petrus und Paulus“ (Fig.3) in Konstanz, Augustinerkirche (Hochaltarblatt aus St. Stephan?) zugeschrieben werden.



Fig.1: B. Storer?: Mondsichelmadonna, um 1620.
Betenbrunn, Wallfahrtskirche. (Foto: Verf.)



Fig.2a: B. Storer: Gnadenbildmadonna, um 1626.
Öl/Lwd. Fusch/Salzburg, Pfk. (Foto: Verf.)



Fig.2b: Signatur: B.
Storer von Fig.2a.



Fig.3: B. Storer: „Christus und Petrus und Paulus“, um 1630. Konstanz, Augustinerkirche (ehem. Hochaltarblatt von St. Stephan). (Foto: Verf.)

Bei der stilistischen Einordnung meint die Autorin Partsch anfänglich „nordalpine Renaissancemalerei“ (Memberger, Kager?) und spätere „venezianische Einflüsse“ auch in der pastoseren Malweise und zuletzt wieder eine Rückkehr zu den Anfängen auch durch Mitarbeit der Werkstatt (einschliesslich des Sohnes Johann Christoph Georg?) feststellen zu können. Spezielle venezianische Komponenten können wir dagegen nicht feststellen. Das Voluminöse, Plumpe, Derb-Plastische seiner Figuren erinnert auch etwas an den 1618 verstorbenen konstanzer Bildhauer Hans Morinck.

Das künstlerische Leistungsvermögen B. Storer ist nach dem erhaltenen Bildmaterial eher als bescheiden anzusehen und einzustufen. Das von S. Appuhn-Radtke, a.a.O., Friedrichshafen 2000, S.13-16 als „Himmelfahrt Mariae“ angesprochene Hochaltarbild in der Pfk. Jestetten vor 1633 ist als ‚apokalyptische Erscheinung Mariens als Beschützerin‘ zu betiteln.

Johann Christoph Storer (1620-1671)

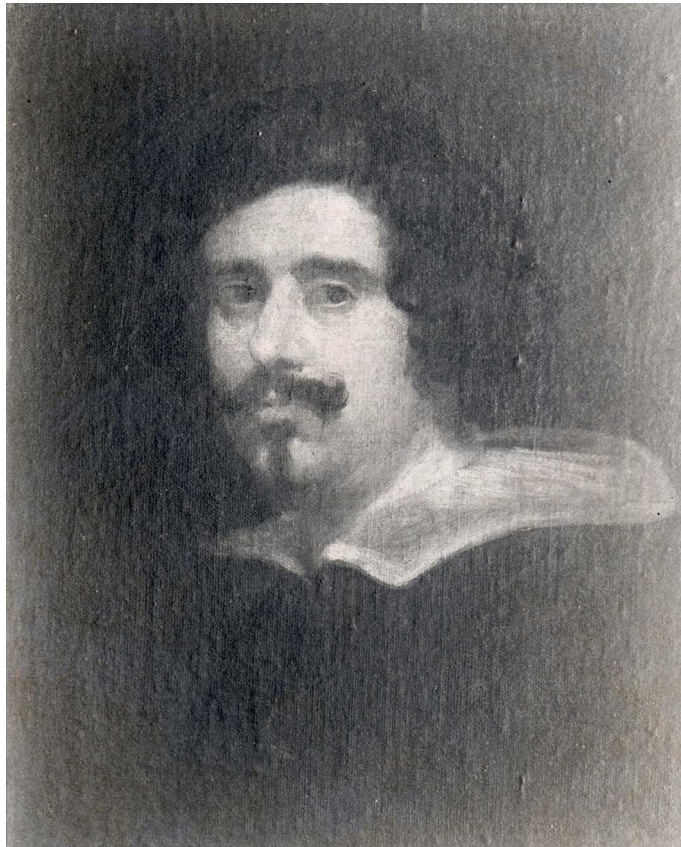


Fig.5: J.Chr. Storer: Selbstbildnis, um 1753. Öl/Lwd. 55,5 x 43,5 cm. Florenz, Uffizien (Foto: Huetter, Tettngang)

Auch beim Sohn Christoph Storer (Fig.5) hat sich lange die Frage nach dem genauen und richtigen Geburts- und Todesdatum gestellt. Von dem schon genannten Joseph Eiselein in seiner „Geschichte und Beschreibung der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung“ (1851, S.268) wurde das Geburtsjahr 1611 statt 1620 wie indirekt schon bei P.A. Orlandi („Abecedario pittorico...“, 1704, S.128: „Mori in Milano d’anni 60 nel 1671“, letzteres nach Sandrart, Teutsche Academie 1675, S.324) in die Welt gesetzt. Für das Jahr 1620 spricht natürlich neben dem Taufregisterdatum 21.7.1620 auch eher – wie Friedrich Thöne richtig bemerkte, vgl. (2) – die Signatur „HCStorer“ (und nicht HGStorer, wie der Schreiber dieser Zeilen 1990 fälschlich feststellen zu können glaubte) der über Fürstbischof Jakob von Waldburg-Wolfegg (reg. 1627-1644) oder dessen Bruder und grossen Grafiksammler Maximilian Willibald von Waldburg-Wolfegg (1604-1667) als offensichtliche Mäzene nach Schloss Wolfegg gelangten Zeichnungen mit ihrer Anfänger- oder Studienanmutung von 1637 oder die spätere, um (Appuhn-Radtke 2000, S.48: „vor“) 1640 anzusetzende Ausführung des mit „1635“ (dem Todesjahr B. Storer) bezeichneten Storer-

Votivgemäldes mit dem Storer-Keller-Allianzwappen (Fig.6a u. b) jetzt in der Konstanzer Augustinerkirche. S. Appuhn-Radtke meinte dazu (2000, S.38), dass bei der Fiktion von zwei Brüdern (Johann Christoph 1611 und Johann Christoph Georg 1620) beide dieselben Taufpaten bekommen hätten, was [nicht ganz] „unwahrscheinlich“ sei.

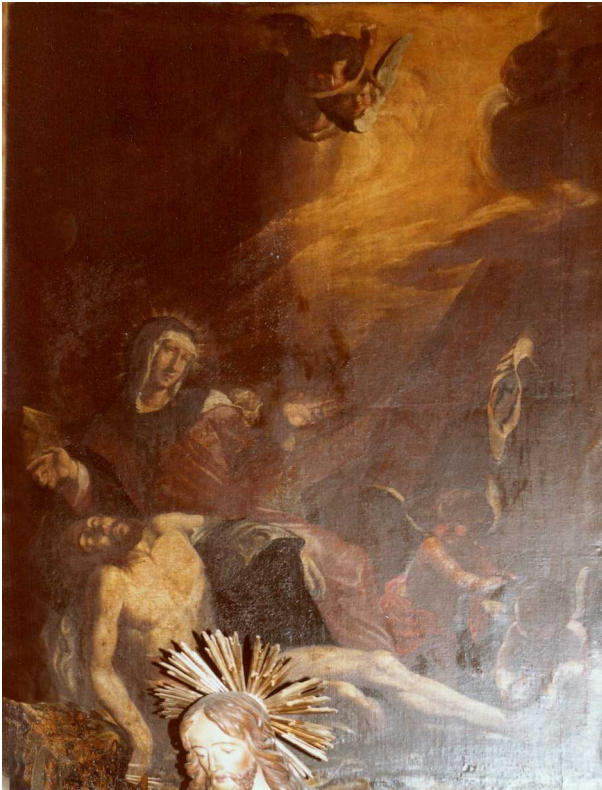


Fig.6a: Christoph Storer: Marienklage-Votivbild der Familie Storer-Keller, um 1740. Konstanz, Augustinerkirche. (Foto: Verf.)



Fig.6b: Allianzwappen Storer-Keller. Ausschnitt von Fig.6a. (Foto: Verf.)

Zu dem viel berühmteren, auch in Italien hoch angesehenen Johann Christoph Storer (21.7.1620-15.1.1671) wird unter Ausbildung ein Besuch des Jesuitengymnasiums konstatiert, was auf der archivalisch belegten Mitwirkung 1626 bzw. 1629 bei dortigen Theateraufführungen in mehr oder weniger stummer Statistenrolle (z.B. 1626 als quasi ABC-Schütze) zurückzuführen ist. Da Storer im Gegensatz zum älteren Bruder Franz Bartholomäus (1617-1662; 1632 Jesuitengymnasium als 15jähriger) danach nicht mehr aufgetreten ist, und da auch der spätere Briefwechsel oder das Fehlen einer grösseren Bibliothek keine ausgeprägte lateinisch-humanistische Bildung verrät, dürfte schon früh ab ca. 1632 eine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt zwecks späterer Übernahme angedacht gewesen sein. Spätestens der Tod des Vaters 1635 dürfte ein teures schulisches Ausbildungsvorhaben beim Zweitgeborenen beendet haben. Ob Storer noch

1635 als Malersohn mit verkürzter Lehrzeit diese beim Vater hat beenden können, bleibt ebenfalls unbekannt. Sehr wahrscheinlich ist, dass der regierende Fürstbischof bzw. sein Bruder Max Willibald von Waldburg-Wolfegg ihn zu einer weiteren Ausbildung in Augsburg (nach Sandrart) gefördert haben. Die genannten, 1637 datierten Studien in Schloss Wolfegg nach einer Kleinplastik Georg Petels oder einem Tafelbild Matthias Kagers dürften in diesem Kontext auch als Beweis der Begabung und für Fortschritte zu sehen sein. Trotz der etwas bäuerlich-plastischen Auffassung der wenigen Werke aus der Phase vor der Italienreise wird ein Aufenthalt bei dem genannten, in Augsburg tätigen, v.a. in der Zeichnung guten Kaspar Strauss (1595-1663) abgeleitet. Noch weniger lässt sich eine „denkbare“ Studienreise in die südlichen Niederlanden aus dem schwachen, eher auf Stiche wie Kenntnis einiger Altarbilder in Bayern zurückführbaren flämischen Einfluss (Rubens) beweisen. Die Arbeiten aus dem Jahre 1639 und seinem Aufenthalt in Konstanz (vgl. S. Appuhn-Radtke 2000, S.346/47, D 40) vor der Italienreise lassen sich nicht dahingehend ausdeuten. S. Appuhn-Radtke versucht in ihrem grossen Werk von 2000 eine Erklärung für die 1640 sich anschliessende Italienreise mit dem Ziel Mailand zu geben. Die Einfachste ist die relative Nähe und die alte Verkehrsroute über Bregenz, Chur, oder die traditionellen, seit den grossen Entdeckungen etwas geminderten Handelsbeziehungen, aber auch die gemeinsamen Grenzen der Diözesen Konstanz und Mailand (vgl. auch die Reiseroute von Konrad Wengner, Andreas Brugger, Josef Fischbach im Jahre 1768). Nach der Pest von 1630 und unter dem kunstliebenden Erzbischof Cesare Kardinal Monti (reg. 1632-1650) gab es in dem spanisch-habsburgischen, postborromäischen Mailand gegenüber dem von den Glaubenskriegen bedrohten österreichisch-habsburgischen Konstanz Zeichen einer Erholung bei den sicher auch lukrativen Aufträgen. Wenngleich die borromäische Kunstakademie seit 1632 geschlossen war, fanden sich in Mailand doch einige ‚akademische‘ Ateliers von Künstlern wie das des hier genannten Ercole Procaccini d. J. (1605-1675/80?). Die rasche Entwicklung Storers in die vorherrschende lombardische Richtung, aber auch die zeichnerisch-barocke Befreiung erstaunen, insgesamt ein Indiz für die grössere Bildsamkeit und das spätere Geburtsdatum. Etwas seltsam mutet es an, dass Storer ein 1642 datiertes Gemälde angeblich noch als Mitglied der Werkstatt E. Procaccinis d.J. (nur bei P.A. Orlandi, 1719, S.126) schon mit seinem eigenen Namen signieren durfte. 1644 hatte er als Wettbewerbsgewinner bei der Ausrichtung der Totenfeier für die verstorbene spanische Landesherrin Isabella von Bourbon ganz offiziell seine eigene Werkstatt. Um diese Zeit dürfte oder müsste Storer auch seine erste Ehe eingegangen sein mit der

damals 20jährigen Catarina Pirogalla (um 1624-4.11.1647). In Mailand findet sich der Name Pirogalli z.B. der Literat Franceso Maria P. oder der Kaufmann und Goldwarenhändler Filippo P. (+1677) öfters.

Nach S. Appuhn-Radtke stammen aus der ersten Ehe folgende Kinder:

1. Giovanni Luca (Johann Lukas oder Laux) (1645?-1675)
2. Carlo Bartolomeo (8.11.1646-16.11.1646)
3. Giovanni Cristoforo Casparo (2.10.1647-vor 1655)

Aus der zweiten Ehe mit Angela Catarina Banfi (Pamfi, Pamphora) (? - 1686)

4. Anna Catarina Margareta (Febr.1649-?; oo 1670 Martin Mader, Stadtrat von Überlingen)
5. Giacomo Bartolomeo (9.9.1650-vor 1685 Kreuzlingen, 1665-1668, Uni Dillingen, Magister, 1671/72 Uni Freiburg, Profess als Augustiner, Kreuzlingen)
6. Laura Francesca (16.1.1653-vor 1655)

in Konstanz sind geboren:

7. Maria Barbara (1656-1675, Nonne im Dominikanerinnenkloster Zoffingen)

Maria Franziska (1658-1720, oo 1679 einen Dr. Lanz, Bürgermeister?)

8. Anna Lucia (1661-1740, oo 1687 Johann Georg oder Johann Konrad Wech seit 1690 von Schroffen, seit 1735 von Schroffenberg, Bürgermeister)

Franz Carl (1663-1730, Theologe, Professor an der Uni Freiburg, 1686-98 und 1713-15 in Konstanz, Chorherr St. Johann, Domherr und Vizegeneralvikar)

Ignatius Joseph (1666-1710, oo vor 1694 Anna Caecilia Rid, Jurist, Mitglied d. gr. u.kl. Rates)

Deren Nachkommen oder die Urenkelgeneration B. Storers (vgl. S. Appuhn-Radtke 2000, S.410-411) sind:

1. Johann Conrad Simon (1694-vor 1737?)
2. Franz Joseph Anton (13.1.1696-3.2.1778; 1710 Gymnasium, 1716/17 Uni Freiburg, Pfr. in Cappel, 1740-1767 Propst in Betenbrunn)
3. **Johann Carl Simon** (1697-23.4.1737; oo Maria Christina Wech von Schroffenberg,

1714 Gymnasium, 1718/19 Uni Freiburg, 1725-1726 gr. Rat, 1726-1737 kl. Rat, 1731 geadelt: Reichsritter, keine Nachkommen)

4. Maximilian Ferdinand (1698-vor 1737?)

5. Maria Anna Catharina (1700-nach 1739 Augsburg)

6. Maria Elisabeth Viktoria(1703-?; oo ? Mayer)

7. Christoph Ignaz (1704-vor 1737?)

8. Johann Christoph Georg (1705-1732)

9. Elisabeth Lucia (1707-?)

Aus dem von S. Appuhn-Radtke zitierten Testament der Storer-Witwe vom 1.12.1685 ergibt sich wegen der ehemaligen Mitgift eine einst ‚gute‘, sprich: vermögende ‚Partie‘.



Fig.7: Unbek. Bildhauer: Totenschild des Franz Carl Storer, um 1730. Stuck. Konstanz, Münster, Elisabethenkapelle. (Foto: Verf.)

Der Totenschild (Fig.7) des genannten, im Jahre 1730 im Alter von 67 Jahren verstorbenen Sohnes und bischöflich-konstanzischen Vizegeneralvikars Franz Carl Storer in der Elisabethenkapelle des Konstanzer Münsters mit den wie in einer Ahnenprobe dargestellten Wappen ergibt folgendes: oben die Wappen der Eltern Storer (heraldisch rechts) und Pamfi, unten die der Grosseltern, väterlicherseits Keller und mütterlicherseits Pirogalla, also: der Grossvater Storer hat eine Keller geheiratet, der Grossvater Pamfi eine Pirogalla. Demnach bleibt nur der Schluss, dass die erste und zweite Ehefrau von J. Chr. Storer verwandt, wahrscheinlich Kusinen gewesen sein müssen. Kaum denkbar, dass der Verstorbene noch zu Lebzeiten oder die Erben sich bei dem Epitaph einen Irrtum geleistet haben.

Die zahlreichen v.a. profanen Aufträge von Adeligen in ihren Palästen in und um Mailand machen deutlich, dass Storer nicht nur Kirchen- und schon gar nicht ein Jesuitenmaler in seiner Mailänder Zeit (1640-1655) gewesen ist. Es macht wohl einen verständlichen, aber eher verstellenden Sinn, dass S. Appuhn-Radtke den Schwerpunkt ihres Buches auf Storer's dritte oder letzte Phase (1655-1671) in Konstanz bzw. Süddeutschland und auf das Gegenreformatorisch-Jesuitische gelegt hat.

Bei der nach dem Tode der Mutter und der Erbschaftsregelung (mit kurzzeitiger Anwesenheit Storer's in Konstanz?) beantragten und zumindest seit dem 31.8.1652 genehmigten Aufnahme der zweiten Ehefrau mit drei Kindern in das Konstanzische Bürgerrecht wird die Rückkehrabsicht Storer's schon deutlich. Aber erst 1655 soll Storer selbst wieder mit seiner Familie in seiner Geburtsstadt angekommen sein. Es ist etwas merkwürdig, dass sein Gehilfe und konstanzischer Landsmann Johann Andreas Asper (um 1617/35?-1682/83?) eventuell schon als 20jähriger die Mailänder Werkstatt Storer's weitergeführt haben soll. Vielleicht hat der künstlerisch viel Schwächere einiges noch fertiggestellt oder eher die Werkstatt (bis 1659?) ganz übernommen. Der Storer-Schüler und „Vetter“ (Verwandter) Hans Joachim Böisinger (?-nach 1684, ab 1648 bei Storer, 1656-1684 in Konstanz), der von Maximilian Willibald von Waldburg-Wolfegg bei Storer protegiert wurde, kehrte wohl ebenfalls 1655 zurück, Asper selbst sicher 1659 bei seinem Bürgerbegehren vom 17.11.1659 für seine italienische Ehefrau Francesca Cossidenti, allerdings fraglich, ob er noch vier Jahre lang die Storer-Werkstatt abgewickelt hat.

Die wohl interessanteste Frage, warum der erfolgreiche Freskant Storer nach seiner Rückkehr in seiner schwäbischen Heimat keine Fresken mehr gemalt hat, wird auch hier dahingehend beantwortet, dass er als Mitglied des kleinen Rates seit 1658 und zeitweiliger

jähriger Stadtsäckelmeister unabhkömmlich gewesen sei. Nach unserer Einschätzung gab es dafür eher keine attraktiven und lukrativen Angebote so kurz nach dem 30jährigen Krieg. Eine mögliche Frage des Alters hätte das frühe Geburtsdatum 1611 stützen können. Bei dem ersten grösseren Anlauf in Süddeutschland für einen Freskenbarock in der Kemptener Stiftskirche ab 1661, der dann an Andreas Asper ging, dürfte für Storer eher die Überlegung gewesen sein, ob sich dies gegenüber seiner weniger anstrengenden Ölmalertätigkeit überhaupt lohnt. Vielleicht wollte er sich auch als über 40jähriger die dazu gefährliche Arbeit auf dem hohen Gerüst nicht mehr zumuten. Über den Gesundheitszustand bis zu seinem doch frühzeitigen, 1670 aber schon absehbaren Tod (Todesursache unbekannt) wissen wir nichts; die letzten Werke datiert S. Appuhn-Radtke in ihrem leider nicht chronologischen Katalog auf 1668/70 (,Hl. Pirmin als Nothelfer', Innsbruck, Jesuitenkirche). Ein sicher in das Jahr 1670 datiertes Werk ist nicht bekannt. Am 9.8.1670 wurde im Konstanzer Domkapitel allerdings beschlossen Storer zu bitten, eine neue Deckenkonstruktion für das Münster zu entwerfen.

Wohl stellt der Artikel von S. Partsch wieder die enge Beziehung zu den Jesuiten (die Schulausbildung, der Bruder Jesuit) zu den Jesuiten heraus, um aber um gleichen Atemzug auf andere Orden wie Benediktiner, Zisterzienser als grössere Auftraggeber hinzuweisen. Das Thesenblatt-Wesen könnte man am ehesten als ‚jesuitisch‘ bezeichnen und hier tat sich Storer als Entwerfer wirklich hervor. Bislang lässt sich kein intensiver, auch persönlicher Kontakt mit den örtlichen Jesuiten nachweisen. Ausser einigen Laienbrüdern als Architekten kennen wir keinen Jesuiten des kleinen Konstanzer Kollegs (z.B. Theobald Biler Rektor 1656-59 u. 1662-65, Dekan Uni Freiburg 1650; sicher auch nicht den publizierenden Georges Gobat), der auf Storer's angebliche Jesuitenmalerei Einfluss genommen hätte und hätte nehmen können. Das Kolleg im Gegensatz zu den Kapuzinern besass auch keine (gestifteten) Bilder von ihm. Dass sie vielleicht Verbindungen hergestellt haben, wäre naheliegend. Der jesuitische Bruder Storer's war seit 1655 im übrigen auf Mission in Äthiopien (Verlassenschaftsregelungen 1663 bzw. 1669). Nirgendwo erwähnt der Storer-Freund und Benediktiner Bucelinus die Jesuiten oder gar ihren Einfluss auf den Maler. Der gebürtige Überlinger Johann Conrad Erleholz (160-1673) wird von S.Appuhn-Radtke (S.121) als angeblicher Mäzen des Konstanzer Jesuitenkollegs und Storer's bei den dann nicht mehr ausgeführten testamentarisch verfügbaren Blättern für den Georgs-Altar im Konstanzer Münster argumentativ überschätzt.

In der Beurteilung der stilistischen Entwicklung sei Storer vom Manierismus [eher:

tenebroser, expressiver Frühbarock wenigstens in der lombardischen Anfangsphase] beeinflusst. Nach 1650 gäbe es eine Hinwendung zur venezianischen Malerei (an wen?, eine durch die Freskotechnik bedingte Auflichtung wie in der Certosa di Pavia?) aber auch wieder Rubens-Einflüsse (woher, wodurch?). Nach 1660 mag wegen den Qualitätsschwankungen eine stärkere Beteiligung der Werkstatt (?: J. G. Glückher Jg.1653!, Lukas Storer?) gegeben sein, allerdings sind einige Gemälde wie das von S. Appuhn-Radtke abgelehnte Seitenaltarbild (Fig.8) in der Pfarrkirche Langenargen wohl für



Fig.8: Chr. Storer: Rosenkranzspende, um 1660.
Langenargen, St. Martin, linker Seitenaltar. (Foto: Verf.)

den befreundeten Domherren und Propst von Stift Wiesensteig Franz von Montfort (1629-1673) in grossen Teilen von ausnehmender und eigenhändiger Qualität. Mai 1666 sollte Lukas Storer nach Mailand reisen zur weiteren Ausbildung. Wann er wieder zurückgekehrt ist (nach dem Tode des Vaters?) wissen wir ebensowenig wie sein genaues Todesdatum (1675). Der letzte Absatz beinhaltet die Beschränkung Storer's auf Sakrilmalerei in teilweise (üblicher) Wiederholung und seine „grosse Rolle als Inventor ...“, weswegen ihm S. Appuhn-Radtke den Ehrentitel „pictor doctus“ verliehen habe. Ein Zeichen für den Rang eines Künstlers ist seine Nachwirkung. Neben den schon Genannten wären Johann

Michael Hunger (1634-1714; „Auferweckung des Lazarus“), Johann Sebastian Hersche (1619-nach 1691; Werkstattgenosse bei E. Procacchini d.J.) und v.a. der Bildhauer Christoph Daniel Schenk (1633-1691) zu nennen, der Entwürfe Storers benützt und ähnliche gespannte Draht- oder Stegfalten zeigt, die sonst auf den Bildhauer Francesco Mochi zurückgeführt werden, aber auch in Storers späteren Werken unverkennbar sind. Der Augsburger Johann Melchior Schmittner (1625-1705) erstellte 1676 ein Gemälde nach einem Storer-Gedanken, aber bleibt sonst eher in der Schönfeld-Nachfolge. Der sensiblere Matthäus Zehender kommt wohl eher aus dem tirolisch-(Egid Schor)-friaulischem und nicht lombardischen Milieu und ist zeitweise von Storer beeinflusst. Die Wirkung Storers reicht bis ins 18. Jahrhundert (v.a. durch J. G. Glückher).

In dem anschließenden Werkverzeichnis-Rudiment erscheint auch das Selbstbildnis Storers (vgl. Fig.5) in den Uffizien, Florenz, das ihn vielleicht nicht nur von der Zeitmode her eher als eine Art Diego Velazquez denn ein Gian Lorenzo Bernini erscheinen lässt.

Das Bild vom fast naiv Streng-Katholisch-Gläubigen (S. Appuhn-Radtke 2013: „verlässliche Katholizität“) und mehr handwerklichen als künstlerisch-ästhetisch denkenden Maler Storer, das S. Appuhn-Radtke in ihrem faktenreichen Werk von 2000 zu zeichnen versucht (S.163: „Storers Bilder waren und sind keine autonomen Kunstwerke, sondern sie dienten der Katholischen Reform, vertreten insbesondere durch das Ideal der Gesellschaft Jesu“, oder S.110 heisst es: „Kein in sich und seinem Werk geschlossener Künstler, sondern ein homo politicus“), ist etwas schief, verzerrt, was auch die schon 1670 nach einer Erkrankung und absehbarem Ende verfasste und unbekannt ob auch ausgeführte Epitaph-Inschrift im Auftrag der Stadt(?) aus der Feder des von Konstanz gebürtigen Benediktiners aus Weingarten und Storer-Freundes Gabriel Buzelin (1599-1681) eigentlich als Künstlerlob eindeutig zurechtrückt. Die schnelle Assimilation an die lombardische und flämische Malerei war sicher eine bewusste künstlerische Entscheidung. Storer hat als „homo politicus“ und nicht als Jesuitenfreund sich sicher exponiert und sich einige Feinde gemacht. Zumindest in und gegenüber der Familie hat es eine „damnatio memoriae“ Storers, wie S. Appuhn-Radtke meint, als eine Art Sippenhaft nicht gegeben. Zwei Urenkel hiessen mit Vornamen Christoph. Bis 1737 blieben die Porträts der Grosseltern in der Familie. Das für die künstlerische Arbeit eher nachteilige Beispiel des in die Politik-Gehens eines Künstlers finden wir öfters (vgl. Joseph Ignaz Wegscheider in Riedlingen). Die von Felix Oefele im 18. Jahrhundert wiedergegebene Nachricht vom Giftmord durch einen italienischen Schüler (wen?) fällt in das Anekdoten-

Reich des Künstlerneids, aber vielleicht liegt eine Vergiftung durch die Schwermetalle einiger Farben vor.

Christoph Storer erreichte in Konstanz schon neben dem Herkommen durch Vermögen und Berühmtheit als Künstler einen hohen gesellschaftlichen Rang, seinen Kindern gelang ein Einstieg durch Einheirat ins Patriziat und den Enkeln (siehe: Stammbaum bei S. Appuhn-Radtke, 2000, S.410-411) sogar eine kostenträchtige kaiserliche Nobilitierung. Nur Ignaz Joseph (1666-1710) verheiratet mit der unbekanntenen Anna Caecilia Rid (Ried?) setzte mit acht Nachkommen die männliche Linie fort. Davon blieb der einzige, mit einer Maria Christina von Schroffenberg aus dem geadelten Geschlecht der Konstanzer Patriziersippe Wech verheiratete Jurist Johann Carl Simon (1697-23.4.1737, 1714 Gymnasium, 1718/19 Uni Freiburg, 1731 geadelt als Reichsritter, 1726-1737 im Kleinen Rat) kinderlos oder ohne überlebende Erben. 1737 bzw. 1778 mit dem Tode des 1767 resignierten Propstes von Betenbrunn Franz Joseph Anton von Storer starb die Familie im Mannesstamm aus. Im Wappen der mittlerweile ebenfalls abgestorbenen Wech von Schroffenberg (Fig.9) bzw. Grafen (seit 1790) von Barbier-Schroffenberg (+1839) lebt der storerische Storren weiter. Der Fürstpropst von Berchtesgaden, Fürstbischof von Freising und Regensburg, Joseph Konrad Blasius Kajetan (1743-1803) Wech von Schroffenberg war wohl der bekannteste (Stief-) Ur-Ur-Enkel von B. Storer.

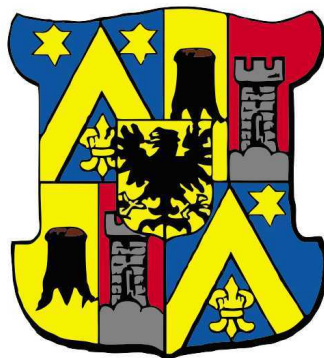


Fig.9: Wappen der Wech (-Storer)
von Schroffenberg (Paul Schneller
2008)

Statt in eine übertreibend Panegyrik zu verfallen sei am Ende ein erst jüngst zum 13. November 2019 in Paris versteigertes, unsigniertes, aber physiognomisch am leicht in das Profil gedrehten weiblichen Kopf für Storer zu beanspruchendes Gemälde „Judith und die Enthauptung des Holofernes“ (Fig.10) zeitlich in der Nähe des „Bethlehemitischen

Kindermordes“, Mailand, St. Eustorgio um 1642 wiedergegeben. Es ist ziemlich frei von Katholischer Reform oder Jesuitischem. Man beachte den caravaggiesk wegspritzenden Blutstropfen fast in der geometrischen Bildmitte.

Gerade im Jahr 2020 hat und hätte Storer und sein Werk, das bis ins 18. Jahrhundert nachwirkte, eine grössere Würdigung und ein weiteres kunstgeschichtliches Interesse wirklich verdient. Der Verfasser hat deswegen soeben ein neues ausführlicheres Manuskript für die Schriften des Bodenseegeschichtsvereins fertiggestellt.



Fig.10. Johann Christoph STORER: Judith et Holopherne
Öl/Lwd. 137x129 cm. Provenienz: Unbekannt; Mailand, Auktion Phila, 6 Juni
1989, n° 66 (als Francesco Cairo)

ANHÄNGE:

(1) Joachim Sandrart, *Teutsche Academie* 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 324

SandrartCCLVII. Christoph Storer/ von Costnitz. Christoph Storer/ von Costnitz/ hat den Anfang in der Kunst bey seinem Vatter allda gemacht/ der er ferner zu Augstburg nachgesetzt/ bis daß er sich nacher Mayland begeben/ daselbst eine geraume Zeit der Kunst obgelegen/ und immittelst sich zum zweyten mahl verehlichtet. Nach diesem hat er sich wieder in sein Vatterland begeben/ dahin/ wie auch in die umliegende Nachbarschaft/ er viele große Figuren Historien/ und andere (meistens geistliche Werke) Altar-Blätter/ und dergleichen/ verfärtiget/ deren noch etliche in des hohen Stifts Domkirchen zu Unser Frauen in Augstburg/ als der Altar/ da Christus mit dem Creutz bey den Sündern stehet/ und andere mehrere daneben befindliche/ in denen er großen Fleiß angewendet. Er soll sonsten (Rechte Spalte) noch viele andere mir unbekante Werke gemahlt haben/ als zu Landshut/ bey den Patribus Jesuitis, den hohen Altar/ unser lieben Frauen Himmelfahrt/ ingleichem auch in Kempton/ in denen er seinen großen Fleiß und Verstand spüren laßen/ daß er unter den Teutschen für einen besondern Künstler seiner Zeit erkant worden; er soll Rom und Florenz/ und derselben Antichen-Schul/ nicht besucht/ sondern/ wie gemeldt/ sich zu Mayland und Costnitz meistens aufgehalten haben/ an welchem letzten Ort er auch Anno 1671. verschieden.

(2) THIEME / BECKER: Künstlerlexikon XXXII (1938), S.123-125:

Storer, Bartholomäus,

Maler zu Konstanz, * um 1580/90, +1634/35, Vater des Joh. Cristophorus.

Ab 1610 in Konstanzer Akten erwähnt. Wird 1612 Bürger zu Konstanz. 1611 Fresko (nicht erh.) mit Geißelung Christi an d. Außenseite von St. Stephan zu Konstanz; 1614 Wandmalereien (nicht erh.) an den Außenseiten des Konstanzer Zeughauses; Architekturmalereien (nicht erh.) im Chor zu St. Stephan; 1619 Altarbild (nicht erh.) für Oehningen, Baden. 1612, 1618 u. 1625 zus. mit and. Malern die Wappen u. Dekorationen für Exequien. Soll auch für Augsburg (1631) gearbeitet haben. In Verwechslung mit s. Enkel, dem Maler Joh. Lukas, oft Lukas genannt. Sein Bildnis (?) auf der Beweinung von Joh. Christ. Storer in d. Augustinerkirche zu Konstanz.

Lit.: Gab. Bucelin, Constantiae sacrae et profanae Descriptio, 1668 p. S. - F. Hirsch, Konstanzer Häuserbuch, 1(1906) 216f.- Jos. Laible, Gesch. d. St. Konstanz usw., 1896 p. 291. - J. Marmor, Gesch. Topogr. d. St. Konstanz, 1860 p. 285. - H. Rott, Quellen u. Forschungen, 1: Bodenseegebiet, Quellenband, 1933 p. 61. - Ph. Ruppert, Konstanzer Beitr. zur bad. Gesch., 1888, 11 22; IV 99. - Heinr. Schreiber, Denkm. dtsh. Kst d. Mittelalt. a. Oberrhein, Konstanz, Lief. 1 (1825) p. 69.

F. Th.

Storer (Storrer), Johann Christophorus,

Maler, Radierer u. Zeichner für den Kupferstich, * Konstanz 1611 (?), + ebda 1671. Sohn des Barth., Vater des Joh. Lukas.

Das literarisch überlieferte Geburtsjahr 1611 zweifelhaft, da sich erst 1620 in den Kirchenbüchern von St. Stephan zu Konstanz unter den Kindern des Barth. S. ein Joh. Christ. findet. Schüler s. Vaters, dann - nach Sandrart - Aufenthalt in Augsburg. Die frühesten datierten Arbeiten, 2 Zeichnungen von 1637, in Wolfegg. Die Jahreszahl 1635 auf der um 1660 von S. geschenkten Beweinung (mit einem knienden Mann - Bildnis s. Vaters? - neben dem Storer-Wappen u. einem 2., unbekanntem Wappen) in der Konstanzer Augustinerkirche mag sich auf den Tod des Vaters beziehen, der in ähnlicher Weise 1611 für die Konstanzer Stephanskirche zum Andenken an seine Eltern ein Fresko gemalt hatte (1635 braucht nicht das Entstehungsjahr zu sein). Gegen 1640 in Mailand. Schüler u. Mitarbeiter des Ercole Procaccini d. J. Beeinflußt von Cerano, Daniele Crespi u. Morazzone. Dez. 1644 Mitarbeit an den Dekorationen im Mailänder Dom für die Trauerfeier anläßl. des Todes der Königin Isabella v. Spanien; nach S.s Zeichnungen von G. P. Bianchi radiert (Racconto delle sontuose esequie fatte alla serenissima Isabella reina di Spagna..., Mailand 1645, mit 68 Rad.). Für die meisten in Italien entstand. Arbeiten S.s sind die Daten nicht zu ermitteln. Um 1645 malte er die Fresken in S. Maria della Pace in Mailand, 1651 diejenigen in S. Eustorgio ebda. 1649 erschien in Mailand, mit 13 Rad. von Jac. Cotta u. Girol. Quadrio nach S.: La Pompa della solenne Entrata latta nella Citta di Milano dall' Maria Anna Austria. Nach Pinetti begann S. bereits vor 1645 die Fresken im Pal. Terzi zu Bergamo u. setzte sie nach 1645 fort. Unter Prior Oldom (um 1649/52) entstanden die Fresken in der Certosa di Pavia. 1651 malte er die Beweinung in Almeno San Bartolomeo bei Bergamo. Sommer 1652 kehrte er vorübergehend nach Konstanz zurück. Seine 2. Frau, die Italienerin Angela Caterina, geb. Pamphora, bleibt aber offenbar in Konstanz, denn ab 1656 finden sich Geburtseinträge in den dort. Kirchenbüchern. S. soll auch Mailänder Domarchitekt gewesen sein als Nachfolger des Carlo Buzzi; unter seiner Leitung soll die Bekleidung der Lisenen an der Fassade durchgeführt sein. Urkundlich fest steht nur, daß er Entwürfe zu Sinnbildern lieferte, die am 12. 6. 1653 abgelehnt wurden, und daß er am 30. 1. 1654 12 neue Entwürfe u. Modelle aus rotem Wachs vorlegte, die am 12. 3. 1654 dem Bildhauer zur Ausführung übergeben würden. Am 3. 2. 1654 wird er in Zusammenhang mit seinen Arbeiten in S. Maria Maggiore in Bergamo erwähnt. 1657 beendet er 4 große Gemälde im Pal. Terzi in Bergamo. In diesem Jahre - 1657 - muß er endgültig nach Konstanz zurückgekehrt sein, denn 1657 entstand sein erstes datierbares Gemälde in Deutschland für den Augsburger

Dom (jetzt in Hohenwart). In den nachfolg. Jahren erhielt er zahlr. kirchliche Aufträge, bes. zu Altargemälden. 1664 lieferte er Entwurf zu silbernen Büsten des Petrus u. Paulus für das Konstanzer Münster u. 1669 zu einem „Gehäus“ für die Reliquien des Hl. Exuperius für Zwielfalten. Seine letzten Arbeiten scheinen die Ottobeurer Gemälde zu sein, die vielleicht sein Sohn Joh. Lukas beendet hat. 1658/71 war S. Mitgl. des Kleinen Rates zu Konstanz u. wiederholt Stadtsäckelmeister. 1662 Kauf eines Hauses in Petershausen bei Konstanz.

Erhaltene Gemälde: *Almeno S. Bartolomeo* bei Bergamo: Beweinung Christi (Altar), 1651. - *Augsburg*, Dominikanerk.: Anbetung der Hirten. Ordinariat: Geißelung Christi. - *Bergamo*, Pal. Terzi, Sala degli Specchi: Astronomie, Die 4 Elemente, Die 4 Erdteile, vor 1645. Sala Rossa: Olymp, Allegorien, ab 1645. Schlafzimmer: Der keusche Joseph. Salon: Das Fest des Ahasver, Jephta u. seine Tochter, Ammon wird auf Absaloms Befehl getötet, David mit Goliaths Haupt, 1657. S. Maria Maggiore (Zwickel): Levit, 1654. Slg Mario Mazzucchelli: Bethleh. Kindermord, 1645. - *Dillingen a. d. D.*, kath. Stadtpfarrk.: Petrus u. Paulus auf dem Richtwege, 1661. - *Ebersberg*, Bayern: Hl. Valentin. - *Einsiedeln*, Schweiz, Stift (Klausurgang): Christus am Ölberg, 1661 (?). - *Feldkirch* (Vorarlberg), Stadtpfarrk.: Anbetung der Könige (aus der abgetrag. St. Leonhardsk.). - *Florenz*, Uffizien: Selbstbildnis, um 1653. - *Freiburg i. Br.*, Loretto: Vermählung Mariä u. Verkündigung, 1659. - *Gandino* bei Bergamo, S. M. Assunta: Geburt Christi; Zwickel mit Propheten u. Evangelisten. - Hohenwart, Bez. A. Schrobenshausen, Markt.: Christus, N.on Maria u. Engeln beweint, 1657 (aus d. Dom in Augsburg). - *Innsbruck*, Jesuitenk.: Hl. Pirmin, Schutzengel, Verkündigung Mariä, 1667. - *Konstanz*, Augustinerk.: Beweinung Christi, 1635 (?). Dom: Epitaph des Weihbisch. Miller, 1659. St. Stephan: Dreifaltigkeit, Überrest der 1854 verbrannten Marter des Hl. Stephanus. Ev. Gemeindeg.: Fischzug Petri (Altarbild aus d. Kapuzinerk.). - *Kreuzlingen*, Kt. Thurgau: Kreuzigung, 1668 (aus Petershausen). - *Landshut*, Jesuitenk.: Kreuztragender Christus erscheint dem Hl. Ignatius, 1662. Altarblätter d. Josephs- u. d. Xaverius-Altars, 1666. - Langenargen: Bodensee, Kirche: 1. Seitenaltarbl.: Maria u. die Hl. Dominikus u. Katharina v. Siena. - Leipheim, Bayern: Opfer Abrahams. - Mailand, S. Eustorgio: Bethleh. Kindermord. S. Lorenzo, Sixtuskap.: Deckengem. mit der Dreifaltigkeit u. vielen Heiligen. S. Pietro Celestino: Marienkrönung u. Hll. Maurus u. Benedikt. - *Meersburg* (Nagler irrig: Merseburg), Kath. Kirche: Flucht nach Ägypten. - Muri, Kt. Aargau, Klosterk.: Tod des hl. Benedikt, 1659. - *Ottobeuren*, Kirche: Anbetung der Hirten; Himmelfahrt Mariä. Stift: Hll. Anselmus, Benedikt, Hermann, Ildephons, Gregor, Petrus Damianus, um 1670. Bildnis des Priors Jakob Molitor (fragt. Zuschreib.). - *Pavia*, Certosa, Capp. d. Vergine del Rosario: Himmelfahrt Mariä, Krönung Mariä, Ausgießung d. Hl. Geistes, Auferstehung Christi, Himmelfahrt, Moses, • Propheten u. Rundbilder (an der Decke) mit Engeln. Ebda, Vorraum z. Bibliothek: 4 Kartäusermönche, Abbild des Todes, um 1649/52. *Pommersfelden*: Verspottung Christi. - *St. Peter*, Schwarzwald: Krönung Mariä, 1661. - *St. Urban*, Kt. Luzern, Stiftsk.: Hl. Bernhard vor Christus u. Maria mit Heilige., 1662. - *Schleißheim*: Madonna u. Hl. Albert, Austreibung aus dem Paradiese, Kain erschlägt Abel. - *Steingaden* bei Schongau: Übergabe des Ordenskloides an den Hl. Norbert, um 1663. - *Unbekannter Privatbesitz*: Christus u. die reuigen Sünder (wenn aus Augsburger Dom, dann 1658). - *Weingarten*, Württ.: Marter d. Hl. Laurentius, 1664; Johannes an der Brust Jesu. - Würzburg, Karmeliterk.: Hl. Karl Borromäus teilt das Abendmahl an die Pestkranken aus, 1667.

Verschollene oder zerstörte Gemälde: *Augsburg*, Dom: Hl. Simpert rettet das vom Wolf geraubte Kind, 1658; Marter der Hl. Afra, 1658 (s. a. unter Hohenwart u. Unbek. Privatbes.). - *Bergamo*, Gal. Carrara: 2 hist. Darstellgen, Wildschweinjagd, erwähnt 1796. - *Kneten*, von Sandrart - wohl irrtümlich - genannt. - Mailand, Sig Bianconi: Hl. Martin, erwähnt 1813 u. 1831. S. Bernardino: Hl. Antonius u. Maria, erw. 1674 u. 1714. S. Bernardo: Fresko, erw. 1674. S. Eustorgio, Capp. Pietro Martire, Evangelistenseite: Taten des Hl. Petrus Martyr, gem. 1651; erw. 1674 u. 1737. S. Maria della Pace, Antoniuskap.: Fresko, gem. 1645; erw. 1674 u. 1737. - *München*, Lorenzk. im Alten Hof: Marter des hl. Franz; Ausstellung Christi. - *Ottobeuren*: Hl. Michael; Regina Rosarii; Hl. 3 Könige; Joachim, Anna u. Maria; Hl. Familie auf der Flucht; Skizze zu einer Geburt Christi. - *Pavia*, S. Croce: Hl. Bernhardin u. die Soldaten. S. Giacomo: Der Körper des Hl. Bernhardin wird von Engeln gen Himmel getragen. - *Schleißheim*, Sindflut, erwähnt 1775 u. 1813. - Weingarten, Württ.: Joh. Ev., Maria die Kommunion erteilend. - *Würzburg*, Augustinerk.: Hl. Stephan, erwähnt 1790. Kartäuserk.: Geburt Christi, erw. 1790. *Zwielfalten*, Altes Coemeterium: Altar- u. Wandgemälde mit Szenen aus dem Leben des Hl. Benedikt, gem. 1661.

Kopien: *Eichstätt*, Schutzengelk.: Hl. Ignatius, 1672 von Fr. Geiger nach Hochaltar in Landshut. - *Inzighofen*, Hohenzoll.: Flucht nach Ägypten, 1696 nach d. Bild in Meersburg.

Falsche Zuschreibungen: *Eggolsheim*, Bayern: Geburt Christi, bez. Heiss. - *Neapel*; vgl. W. Rolfs, p. 368. - *Ottobeuren*, Prior Jakob Molitor auf dem Totenbett, +1676.

Druckgraphik: Bei Le Blanc 6 Rad. beschrieben. Neuere Zuschreibgn: Marter einer Heiligen (Hamburg; nicht von S.); Bacchanal (Köln); Putto neben Totenkopf (München); Hl. Hieronymus (Nürnberg); Chronos, Schwebender Mann mit Fackel (Wien). Nach S. radierten oder stachen in Italien: Fed. Agnelli, G. P. Bianchi, Ces. Bonacina, G. Cotta, Gir. Quadrio, G. B. del Sole; in Deutschland: Barth., Phil. u. Wolfg. Kilian, Matth. u. Melch. Küsel, Joh. M. Söckler u. Georg Andr. Wolfgang.

Zeichnungen: in Berlin (Kupferstichkab. u. Staatl. Kstbibliothek), Bologna, Dessau (als Storcz), Köln, Maihingen, München, Münster, Nürnberg, Stuttgart, Wien, Wolfgg.

Lit.: Brun Schweiz. Kstlerlex., 3 (1913). - Gabr. Bucelin, Constantiae sacrae et profanae Descriptio, 1668 p. 5. - [J. R. Füllli.] Kstlerlex., 1779; 2. Theil [H. H. Füllli], 1806/21. - Jos. Laible, Gesch. d. St. Konstanz, 1896 p. 91. - J. Marmor, Gesch. Topogr. d. St. Konstanz, 1860 p. 113. - Nagler. Kstler-Lex., 17 (1847). - L. Rapp. Top.- bist. Beschr. d. Generalvikar. Vorarlberg, 1 (1894) 204. - Ph. Ruppert, Konstanzer Beiträge z. bad. Gesch., 2 (1890) 22/24; 4 (1895) 99f. - J. v. Sandrart, Teutsche Acad., 1675; Ausg. Peltzer, Münch. 1925. - Heinr. Schreiber, Denkm. dtsch. Bauk. d. Mittelalt. am Oberrhein, Konstanz, Lief. 1 (1825) p. 25, 45, 69. - Argen Sulger, Annales imperialis monasterii Zwifaltensis, Augsb. 1698, II 280, 281, 297. - Jos. Vochezer, Gesch. d. fürstl. Hauses Waldburg, Kempten 1907, III 984. - Kstldenkm. Baden, Bd. I: Kr. Konstanz, p. 94, 99, 127, 225.

Gemälde, Italien: Annali d. Fabbrica del Duomo di Milano, 1883, V 243, 249; Appendici, 1885, II 221. Fr. Bartoli, Pitture di Bergamo, 1774 p. 25; ders., Notizia d. pitture etc., 1776/77, II 21, 67. - Lanzi, Storia pitt. d. Ital., 1795/96 u. ö. - La-tuad a, Descriz. di Milano, 1737/38, 1177, 200; III 208, 227, 309; IV 20, 58. - C. Magenta, La Certosa di Pavia, Mail. 1897, p. 305, 458, Abb. p. 357, 410. - Malaspina, Descr. d. Certosa di Pavia, Mail. 1818, p. 36. - O. Mothes, Batikst d. Mittelalt. in Ital., 1883 p. 508. - A. Past a, Le Pitture notab. di Bergamo, 1775 p. 25. - A. Pinet ti, La decoraz. pitt. secentesca di S. M. Maggiore, in: Boll. d. Civ. Biblioteca di Bergamo, 10 (1916) 114/16; ders., Il Pittore tedesco Gian Cristof Storer e sue opere in Bergamo, in: Bergamon, 6 (1928) 53/61 (3 Abb.); ders., Il Conte Giac. Carrara e la sua Gall., Bergamo 1922, p. 120/24; ders., Invent. d. oggetti d'arte d'Italia, I: Prov. di Bergamo, 1931, p. 135, 274, 275 (Abb.). - Ponzoni, Le chiese di Milano, 1930 p. 414. - W. Rolfs, Gesch. d. Malerei Neapels, 1910. - C. Torre, Il Ritratto di Milano, 1674 p. 13, 91, 93, 124, 130, 138, 308; sec. ed., 1714 p. 12, 85, 86, 115, 122, 129, 203, 290, 303.

Gemälde, Deutschland: M. Feyerabend, Des ehem. Reichsst. Ottobeuren... sämthl. Jahrbücher, 3 (1815) 504, 520. - H. Fischer, Kurt. Lothar Franz u. s. Gemäldegal., Diss. Freiburg, Schw., 1927. Ungedr. Teil: Der Schönborn-Wiesentheidsche Bilderbesitz. - J. M. Friesenegger, Führer d. d. Dom in Augsburg, 1930 p. 26, 27, 36. - H. Ginter, Süd- westdtische Kirchenmalerei d. Barock, 1930. - M. Hartig, Die oberbay. Stifte, 1935, II 23. - Rich. Hoffmann, Bay. Altarbaukunst, Münch. 1923, p. 274 Nr 99 (Abb.) - C. v. Mannlich, Beschr. d. Churpf. Gem.-Slgn München u. Schleißheim, 1 (1805); 3 (1810). - Jul. Mayer, Gesch. d. Benediktinerabtei S. Peter i. Schwarzw., 1893 p. 108 (irrig: Bartholom. S.; desgl.: Kstddenlun. Baden, VI/1 p. 332). - Meidinger, Hist. Beschreib... v. Landshut u. Straubing, 2 (1790) 178, 179, 184. - G. Parthey, Dtscher Bildersaal, 2 (1864) 590. - Jos. Sauer, Die Kirchenbauten d. Jesuiten, 1910, II 97; ders., Die kirchl. Kst d. 1. Hälfte d. 19. Jahrh. in Baden, 1933 p. 28. H. Schnell, Kl. süddtsche Kirchenführer, 1 (1934) Nr 5: Steingaden, p. 3, 5; 2 (1935) Nr 73/74: Ottobeuren, p. 6, 13; Nr 113/14: Ebersberg, p. 7, 11; 3 (1936) Nr 159-60: Dreifaltigkeitsk. Konstanz, p. 10. P. V. Stetten, Beschr. d. Reichsst. Augsburg, 1788 p. 166. - Wegweiser d. Augsburg, 1828 p. 49. - Neuestes Taschenbuch V. Augsburg, 1830 p. 76. - Kstddenkm. Bayern, 1 (1895) 151, 160, 602; 111/12 (1915); 1V/16 (1927); M. F. 1(1924) p. 328. - Bau- u. Kstddenkm. in d. Hohen- zoll. Landen, 1896 p. 221. - Kst- u. Altert- Denkm. Würtemb., O.A. Münsingen, 1926 p. 11, 19, 141, 164; O.A. Ravensburg, 1931 p. 209; Kr. Tettnang, 1937. - Dehio, Handb. d. dtsch. Kstddenkm., 2. Abt.: österr., 1 (1933). - H. Jenny, Kstführer d. Schweiz, 1936. - Kstddenkmn. d. Schweiz, I: Kanton Schwyz, 1(1927). - Anz. f. Schweiz. Altertums- kde, 1892/95 p. 339f. - Anz. f. Schweiz. Gesch., Jg 48 (N. F. 15), 1917 p. 93. - Archiv f. christl. Kat, 22 (1904) 8 (2 x); 35 (1917) 10. - 124 Storer - Storino Schwäb. Archiv, 28 (1910) 116f. - Jahrb. d. Hist. Ver. Dillingen a. d. Donau, 43/44 (1930/31) 34; 47/48 (1934/35) 40.- Sam- melbl. d. Hist. Ver. Eichstätt, 24 (1909) 49. - Schau-ins-Land, 54/55 (1929) 20f., 24. - Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., 1889 p. 173; N. F. 12 (1903) 47, 59. - Ztschr. d. Dtschen Ver. f. Kstwiss., 2 (1935) 290 (Abb.).

Graphik: P Arrigobi u. A. Bertarelli, Piante e vedute della Lombardia, 1931 p. 84. - A. Bertarelli u. A. Monti, Tre Secoli di Vita Milanese 1630-1875, 1927 p. 63, 107f. (3 Abb.). - C. Boito, 11 Duomo di Milano, 1889 p. XVII Nr 152. - Ch. Le Blanc, Manuel de l'amat. d'est., 3 (1888). - Th. Muchall - Viebrook, Deutsche Barockzeichngn, 1925 Tat. 18. - Berlin. Museen, 57 (1936) 56. - Kat. Zeichn. i. Kpferst.-Kab. Berlin: E. Bock, Die dtsch. Meister, 1921. - Verz. Kpferst.-Slg i. d. Ksthalle zu Hamburg, 1878 p. 306.- Mitteil. N. Lieb-Augsburg; Binder u. 13. Leiner-Konstanz; R. Peltzer-München; Mayer-Kym, Freiburg. - Größere Arbeit über S. als Zeichner vom Verf. in Vorbereitung (Münchner Jahrb., 1938). *Friedrich Thöne.*

Storer, Johann Lukas,

Maler zu Konstanz, * um 1645 Mailand, t 1675 Konstanz.

Schüler s. Vaters Joh. Christ. in Konstanz, zur weiteren Ausbildung 1666 nach Mailand geschickt. Um 1670 angeblich in Ottobeuren tätig, beendet vielleicht die von s. Vater begonnenen Arbeiten.

Lit.: M. Feyerabend, Des ehem. Reichsstiftes Ottobeuren sämthl. Jahrb., 3 (1815) 504. - Jos. Laible, Gesch. d. St. Konstanz, 1896 p. 291f. - Nagler, Monogr., 2 (1860) Nr 668 (irrig: Christoph). - Ph. Ruppert, Konstanzer Beitr. z. bad. Gesch., 1888, II 24. *F. Th.*

F.Thönes Aufsatz, Der Maler J. C. S. als Zeichner, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst NF 13, 1938/39, S. 212-34 ist wohl etwas zeitbedingt „rassistisch“ angehaucht, aber Grundlage auch für S. Appuhn-Radtke 2000.

(3) Hubert Hosch: Hofkünstler, aus: Die Bischöfe von Konstanz, Bd.2 Kultur (Hg. E.L.Kuhn, E. Moser, R.Reinhardt u. P.Sachs), Friedrichshafen 1988

... (S.94)

3. Kunst- und Faßmaler

Manche Namen von sicher zumeist zünftigen Malern sind uns bekannt. Matthäus Gutrecht d. Ä. (+ 1505) soll Hofmaler des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg gewesen sein (siehe Abb. rechts). Von dem aus Memmingen stammenden Christoph Bockstorfer (nachweisbar 1513 — 1553) erfahren wir, daß er als Maler des Kapitels 1522 nicht „one urlob und wüsen“ desselben einem Auftrag in St. Gallen nachgehen wollte.(20)

Der Sohn des am Anfang erwähnten Philipp Memberger, als Zeuxis seiner Zeit (Bucelin) angesehene Hans Caspar Memberger d. Ä. (ca. 1550 bis Ende 1618) zieht 1583 nach Meersburg, wo er heiratet. Aber schon 1588 taucht er als Hofmaler des ehemaligen Konstanzer Domherrn und neuerwählten Fürsterzbischofs von Salzburg, Wolf Dietrich von Raitenau aus einem Adelsgeschlecht am Bodensee, in Salzburg auf. Vielleicht für die Neugestaltung des Salzburger Domes (nach Brand von 1597) nicht als gut genug erachtet, hält er 1598 wieder in Konstanz um das Bürgerrecht an. Nirgendwo, auch nicht bei dem 1616 gefertigten, „nit übel“ gefallenen Entwurf zu einem von Bischof Fugger gestifteten Tabernakel im Konstanzer Münster (21), den letztlich Johann Matthias Kager von Augsburg bzw. Bartholomäus Storer von Konstanz zugewiesen bekamen, wird Memberger — in den Konstanzer Steuerbüchern als Vogt (Vormund) geführt — als Hofmaler genannt. Einem Mitglied der Memberger-Familie werden die unter anderen von Bischof Johann Georg Hallwil gestifteten Rosenkranzgeheimnisse in der jetzigen altkatholischen Kirche

von Konstanz zugeschrieben (siehe Abb. S. 96). Auch die in Werken kaum faßbaren Franz im Hof (von Hove, nachweisbar 1580-1610), Johann Ludwig (?) Hohensinn (nachweisbar bis ca. 1638/39) oder Hans Asper (aus Zürich, Bürgerrecht 1614) (22) waren vorrangig städtische Maler. Der in der Illusionsmalerei erfahrene und unter Fürstbischof Jakob Fugger zurückgekehrte Bartholomäus Storer (siehe Abb. S. 128) (23), der Vater des berühmten Johann Christoph, hat wohl durch seine Heirat mit der Schwester des Untercustos Johann Christoph Keller am Konstanzer Münster (nachweisbar ab 1606 bis + 6. Januar 1627), Katharina Keller (?- 1651), einige Beziehungen auch zum Domkapitel, das aber „seine khunst und sein Werkh“ bei weitem nicht so bedeutend einschätzte. (24) Zwischen 1613 und 1626 wurden dem Ehepaar Storer/Keller mehrere Kinder zur Taufe gehoben, darunter am 21. Juli 1620 ein Johannes Christoph Georg, der vielleicht nach dem Onkel Keller oder dem Bildhauer Schenk die Vornamen erhalten hatte. (25) Nach einem Besuch des Jesuitengymnasiums (1626! und 1629), deuten frühe Zeichnungen (von 1637) im Schloß Wolfegg auf eine Förderung aus dem Hause Waldburg (z. B. durch Fürstbischof Johannes von Waldburg, 1628 — 1644). Nach längerem Italienaufenthalt ist er spätestens seit 1657 bei seiner Familie (26) wieder endgültig in Konstanz ansässig, wo er hochgeachtet von 1658 bis zu seinem Tode 1671 zum Mitglied des Kleinen Rates und wiederholt sicherlich wegen seines Vermögens zum Stadsäckelmeister erwählt wurde. Der „Apelles nostrae aetatis“ (Bucelin) verkehrte mit dem Domherrn Franz von Montfort, dessen Bildnis sowie eine von ihm geschenkte Silbermünze im Storerischen Familienbesitz sich befunden haben. Für den Weihbischof Georg Sigismund Müller von Rottenburg (seit 1656 bis +1686) schuf Storer ein Gedächtnisbild unter der Orgelempore (siehe Abb. S. 110). Aus der Kapelle des Alten Schlosses in Meersburg, jetzt in der Pfarrkirche daselbst, allerdings ohne Wappen des Bischofs Johann Franz I von Praßberg, stammt eine „Flucht nach Ägypten“. (27) Für das Münster lieferte Storer Entwürfe für Silberstatuen und für Gewölbedekorationen. (28) Seinem Ansehen hätte ein wenig bedeutender Hofmalertitel eines Fürstbischofs von Konstanz kaum genützt. Immerhin ist er in der Uffizien-Porträtgalerie der berühmten Maler mit einem Selbstbildnis vertreten. Fürsten wie Bürger betraueren seinen Tod. (29) Ein nicht uninteressanter Storer-Schüler war Johann Andreas Asper (+1683), wahrscheinlich Sohn des genannten, 1655 verstorbenen Hans Asper (Abb. Bd. 1, S. 159). Nach einem Italienaufenthalt bei Christoph Storer (?) kehrt er mit seiner aus Mailand gebürtigen Ehefrau Franziska Cossidenz (Coffidenz), die am 17. November 1659 als Bürgerin aufgenommen wird (30), zurück in seine Vaterstadt. Seinen größten, für den Neubeginn der Monumental- bzw. Freskomalerei nördlich der Alpen wichtigen Auftrag erhält er jedoch nicht vom Fürstbischof, sondern vom Fürstabt in Kempten (nach 1661). In Konstanz (Abb. Bd. 1, S. 174) ist er des öfteren für das Domkapitel tätig, u. a. 1661 mit einem ...

Anmerkungen (S.251-252):

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Anregung für eine weitere Lokalforschung. Eine Durchsicht der Konstanzer Stadt- bzw. Bistumsarchivalien in Konstanz bzw. Karlsruhe wird hier noch manche Klärung bringen können. Allgemein zum Problem des Hofkünstlers sei auf M. Warnke: Hofkünstler - Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 1985 verwiesen.

- (1) H. Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Bd. 1: Bodenseegebiet. Quellenband. 1933. S. 49.
- (2) vgl. für das Folgende E. Reiners-Ernst: Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Münsters zu Konstanz. 1956. S. 21 ff, 99 ff, 116 ff.
- (3) A. Kastner: Das Neue Schloß in Meersburg. In: SVGB 73, 1955, S. 40.; R. Reinhardt: Christoph Gessinger, Mönch, Baumeister, Stukkateur, Kammerrat, Apostat. In: ZGO 128, 1980, S. 293 ff.
- (4) H.-M. Gubler: J. C. Bagnato 1696 - 1757. 1985. S. 57.
- (5) J. Hotz: Balthasar Neumanns Anteil am Neuen Schloß in Meersburg. In: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1, 1964, S. 199 ff.; Kästner (Anm. 3), S. 55 f.
- (6) J. Hotz: Das Neue Schloß in Meersburg. In: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 2, 1965, S. 211 f.
- (7) Hotz (Anm. 6), S. 212 ff.
- (8) E. Franz: Pierre-Michel d'Ixnard. 1985; Hotz (Anm. 6), S. 219.
- (9) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 131 f. und 125 — 129.

- (10) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 25.
- (11) H. Ricke: Hans Morinck. 1973.
- (12) B. Lohse: Chr. D. Schenk. 1960. Von Hans Schenk Altar in Öhningen 1619, vgl. Rott 1933 (Anm. 1), S. 61.
- (13) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 113.
- (14) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 11 f.
- (15) vgl. W. Boeck: F. A. Feuchtmayer. 1981. S. 38.
- (16) A. Schahl: D. H. Herberger. 1980. S. 9, 102, 104. Werke von Herberger finden sich noch in Markdorf und Meersburg. Sein Nachfolger war vielleicht Joh. Bapt. Trunk von Meersburg, der 1758/1761 im Bibliothekssaal Schussenried arbeitete.
- (17) Hotz (Anm. 6), S. 218.
- (18) E. Schulze-Battmann: Baitenhausen. 21975. S. 4 f. 1773 Baldachin und 4 Engel für Hochaltar in Baitenhausen.
- (19) K. Medici-Mall: L. Schmid. 1975. S. 13. Weitere mögliche Hofstukkatoren sind: Johann Michael Schaitauf, Ittendorf, um 1725; Josef Vanino, Priesterseminar, 1735/1740; Dominikus Würz, Niederzell, 1759; vielleicht auch Hans Georg Graf von Konstanz, tätig um 1750/ 1770.
- (20) Rott 1933 (Anm. 1), S. 40 - 43. Ob der 1543 nach Colmar verzogene Schöpfer des sog. Hohenlandenberga Altares auch Hofmaler des Bischofs war, ist ungewiß.
- (21) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 95.
- (22) Von ihm „Hl. 3 Könige“ (1628), Barbarakapelle, Konstanzer Münster, vgl. H. Reiners: Das Münster Unser Lieben Frau zu Konstanz. 1955. S. 323.
- (23) Ab 1610 wohl nach dem Tode Franz im Hof und seines Vaters (Bäcker Jerg Störer?); am 9. 6. 1612 Bürgerrecht erneuert, vgl. Rott 1933 (Anm. 1), S. 61.
- (24) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 104. Einzig die von seinem Enkel Franz Carl (?) hergestellte Kopie der Schutzmantelmadonna, die starken Einfluß von Rottenhammer verrät, zeugt noch von seinem Werk.
- (25) B. Förster-Lohse: Chr. D. Schenk. Diss. 1955. S.58. Eine am 26. 4. 1615 getaufte Schwester Anna Katharina heiratete 1641 einen ? Wueffel; ein Bruder (Vetter?) war Franz Storer SJ, 1632 Jesuiten-Gymnasium, 1646 Professor Universität Ingolstadt, gestorben um 1669, Verlassenschaftsregelung mit den Jesuiten durch Christ. Storer; StA Konstanz A IV 14, S. 96. Vor Thöne Geburtsjahr Storer zumeist 1611 (Pestjahr!), vgl. F. Thöne in: Thieme-Becker: Künstlerlexikon. Bd. 32. S. 123/5.
- (26) StA Konstanz u. Pfarrarchiv St. Stephan: Kinder aus 1. Ehe: Margaretha? * 1646; Bartholomäus * um 1647, 20. 10. 1665 Dillingen, 1. 12. 1666 Bacc. phil., 2. 8. 1668 Mag., Canoniker in Kreuzlingen; Lukas? * 1645?, 1666 nach Mailand?, + 1675?. — Kinder aus 2. Ehe: Maria Barbara * 1656; Maria Franziska * 1658, oo 1679 Dr. Lainz; Maria Lucia * 1661, oo 1687 Bürgermeister J. G. Wech v. Schroffen; Franz Carl * 1663, 1676/1677 Gymn. 1681 Dillingen, 1695 Professor Uni Freiburg, +1730; Ignaz Joseph * 1666, 1686/1687 Uni Freiburg/Konstanz, +1710. Die später geadelte Familie starb 1737 bzw. 1778 im Mannesstamm aus.
- (27) Kopie in der Pfarrkirche Hagnau angeblich aus Alt-Birnau zusammen mit einer „Geburt Christi“, ebenfalls nach Störer. Werke Störers in: Mailand, Pavia Certosa, Bergamo Palazzo Terzi, Luzern, Augsburg, Muri, St. Urban, Einsiedeln, Feldkirch, Dillingen, Würzburg, Landshut, Langenargen, St. Peter. Zur Ergänzung der Werkliste von Thöne: Kirchen bei Zwiefalten, „Benedikt und Scholastika vor der Gottesmutter“; Trillfingen bei Haigerloch Pfarrkirche (wahrscheinlich aus Kapuzinerkloster), „Hil. Antonius von Padua und Felix von Cantalice“ und „Hil. Christophorus und Maria Magdalena von Pazzi“ (1669 kanonisiert); Mailand Palazzo Durini (Erdgeschoß), „Amoretten“ (um 1648).
- (28) Reiners-Ernst (Anm. 2), S. 115. P. Zinsmaier: Beiträge zur Kunstgeschichte des Konstanzer Münsters. In: FDA 77, 1957, S. 56.
- (29) vgl. die Grabinschrift von Gabriel Bucelin im Auftrag der Stadt Konstanz. Württ. Landesbibliothek HB V 15, fol. 586r.
- (30) J. Marmor: Künstlerverzeichnis von Konstanz (StA Konstanz Mar 86).

....

(4) Rezension (Kunstform 2 (2001), Nr.1:

[Sibylle Appuhn-Radtke: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer \(1620-1671\) als Maler der katholischen Reform, Regensburg: Schnell & Steiner 2000.](#)

rezensiert von Gabriele Wimböck, Institut für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität, München

Ganz im Gegensatz zu ihrem italienischen Verwandten fristet die Forschung zur deutschen Malerei des Barock immer noch ein Schattendasein. Seit den grundlegenden Arbeiten Hans Tintelnots in den 50er Jahren haben sich bislang nur wenige Forscher — zu nennen sind vor allem Christian Klemm oder Rüdiger Klessmann — darum verdient gemacht, die weißen Flecken auf der Karte deutscher Barocklande zu beseitigen. Zu ihnen darf nun auch Sibylle Appuhn-Radtke gezählt werden. Mit zahlreichem neuem Archiv- und Bildmaterial, dargeboten in einem opulent ausgestatteten Band, widmet sie sich in ihrem Buch, das auf ihrer an der Universität Erlangen eingereichten Habilitationsschrift beruht, Leben und Werk des Konstanzer Malers Johann Christoph Storer (1620-1671). Sein Wirken fiel in die Blütezeit barocker Sakralkunst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges. Anders als ihre Vorgänger wendet sich die Autorin aber von der traditionellen Form kennerschaftlichen Arbeitens ab und folgt einem neuen Bestreben im Bereich der Künstlermonografien, bei dem Werk und künstlerische Entwicklung unter ausgewählten Fragestellungen beleuchtet werden. Am Beispiel Storers verfolgt sie eine Problemstellung, die spätestens seit dem grundlegenden Werk von Wittkower/Jaffe (*Baroque Art: the Jesuit Contribution*, New York 1972) in der Barockforschung präsent ist: die Frage nach den Strukturen der Kunstförderung und den Erscheinungsformen von Bildern im Jesuitenorden, in diesem Fall in der oberdeutschen Ordensprovinz. Deshalb konzentriert sich die Autorin auf die Konstanzer Schaffensperiode des Malers, in der die Strukturen kirchlicher Auftragsvergabe am deutlichsten zu beobachten sind. Auch der umfangreiche und reichhaltige Katalogteil im Anhang umfasst nicht das Gesamtwerk, sondern beschränkt sich auf die Bilder des für die Fragestellung relevanten Zeitraums.

Wie sich feststellen lässt, sind die Bereiche in ihrer Untersuchung allerdings nicht immer eng verzahnt: Zunächst wird die Frage nach jesuitischen Bildvorstellungen in einem eigenen Kapitel vorangestellt und erst im zweiten Teil zum Wirken Storers wieder resümierend aufgegriffen. Hier scheint sich zudem der zeitliche Abstand zwischen Abfassung und Drucklegung bemerkbar zu machen. Die Forschung zu den Funktionen religiöser sowie speziell jesuitischer Kunst – gerne unter dem Schlagwort des 'delectare – movere – docere' zusammengefasst — hat in den letzten Jahren erhebliche Fortschritte gemacht (nicht zuletzt durch die Autorin selbst), so dass der erste Abschnitt einen gut lesbaren, aber hauptsächlich Bekanntes zusammenfassenden Überblick bietet. Vielmehr sind vor diesem Hintergrund Werk und Leben des 1620 als Sohn des Konstanzer Malers Bartholomäus geborenen Storer zu sehen, der bereits seine schulische Ausbildung bei den Jesuiten erhielt, in späterer Zeit enge Kontakte zu namentlich nachweisbaren Patres pflegte und zahlreiche Aufträge für Niederlassungen des Ordens in der oberdeutschen Provinz ausführte. Als Grundlage für die späteren Ausführungen werden dem Leser kurz die Ausbildungsjahre und die Tätigkeit in Mailand dargelegt. Seine Lehre absolvierte Storer vermutlich im angesehenen Augsburg. Nach dem Tod des Vaters für kurze Zeit nach Konstanz zurückgekehrt, orientierte er sich kurz darauf Richtung Italien und siedelte nach Mailand um. Inmitten der nach dem Tod Federico Borromeos brachliegenden Kunstszene schloss sich der junge Maler der Werkstatt Ercole Procaccinis (dem Bruder des bekannteren Giulio Cesare Procaccini) an, machte sich aber schnell selbstständig. Bekanntheit erlangte er durch Entwürfe für Festdekorationen des spanischen Herrschaftshauses (z.B. Triumpharchitektur für Maria Anna von Österreich), die teilweise in Reproduktionsstichen verbreitet wurden. Dekorationen für Privatpaläste (z. B. Palazzo Terzi/Bergamo) bzw. sakrale Ausstattungen (z.B. Certosa di Pavia, Rosenkranzkapelle) folgten rasch.

Zum Ende der 40er Jahre griff Storer auch häufig zur Radiernadel und wurde so mit dem druckgraphischen Medium vertraut, für das er später äußerst erfolgreich Entwürfe liefern sollte. Seit 1652 bereitete sich Storer auf die Rückkehr nach Konstanz vor. Wie andernorts hatte sich auch dort die allgemeine Lage nach dem Westfälischen Frieden beruhigt und das künstlerische

Leben kam wieder in Gang. Mit diesem Teil des Buches beginnt die eigentliche Fragestellung zu greifen: Deutlich wird, wie die Strukturen kirchlicher Auftragsvergabe den Erfolgsweg Storers prägten. Er richtete seine Werkstatt im elterlichen Anwesen ein. Gleichzeitig bekleidete er erfolgreich mehrere Ämter im städtischen Gemeinwesen. Diese (Neben-)Tätigkeit erforderte dauerhafte Anwesenheit vor Ort und wirkte sich maßgeblich auf seine künstlerische Produktion aus: Nach 1655 zog er sich aus der Freskendekoration zurück und fertigte nur mehr Leinwandbilder, die auch über weite Strecken leicht zu transportieren waren. Thematisch beschränkte er sich weitgehend auf Heiligenbilder und religiöse Historien. Um die steigende Auftragslage zu befriedigen, bediente sich Storer gut eingespielter Werkstattstrukturen. Entwürfe wurden wiederverwendet oder Kopien nach ausgelieferten Altarbildern gefertigt. Seine Mitarbeiter sind kaum archivalisch belegt, doch werden durch Appuhn's Arbeit mehrere Namen greifbar, die ein neues Licht auf die künstlerischen Verflechtungen im süddeutschen Raum werfen: Neben Johann Bössinger, Johann Glückher und Johann Ackert, deren Bilder die Abhängigkeiten von Storers Bilderfindungen und ihr Verbreitungspotential erkennen lassen, erscheinen auch bekanntere Künstler wie der Maler Andreas Asper im Umfeld des Konstanzers. Die vielschichtigen Mechanismen der Auftragsvergabe werden anhand der teilweise umfangreichen Korrespondenz mit Auftraggebern illustriert, mittels Graphiken und Tabellen gezeigt, in welchem umfangreichen Radius Storers Auftraggeber nördlich der Alpen angesiedelt waren (87), mehr noch aber, wie stark die Auftragsvergabe von seinen Beziehungen zum Jesuitenorden abhängig war (115): Die große Flexibilität, die der Orden von seinen Mitgliedern verlangte, brachte einen hohen Grad an Informationsaustausch. Künstler, die den Vorstellungen der Patres entsprachen, wurden zwischen den einzelnen Niederlassungen weiterempfohlen. Der erste nordalpine Auftrag für die Jesuitenkirche in Luzern könnte noch Verbindungen aus der Mailänder Zeit entsprungen sein. Eine bedeutendere Rolle aber spielte das Kolleg in Dillingen, deren einflussreiche Patres ihn an befreundete Ordensniederlassungen weiterempfahlen. Neben der Altarbildproduktion war er vor allem gefragt als Entwerfer gelehrter allegorischer Druckgraphiken für Thesenblätter. Der rasche wirtschaftliche Aufstieg Storers lässt sich in den städtischen Steuerbüchern nachweisen (92), auch die Bildpreise zeugen von der Beliebtheit seiner Bildentwürfe, die bis über seinen Tod 1672 anhielten.

Im letzten Teil des Buches schließt die Autorin den Kreis zum ersten Kapitel und nimmt sich der Frage an, inwieweit die jesuitische Auftraggeberschaft auch ihre Spuren in Bildthemen und -formen hinterlassen hat. Überzeugend weist sie in einem Überblick über die Formen der Hauptaltarretabel nach 1650 eine Form der Altarkonstruktion als typisch für jesuitische Kirchen der oberdeutschen Provinz aus. Auch die enge Verbindung des thematischen Bildrepertoires Storers mit Szenen aus dem Marienleben, der Hl. Familie oder Ordens- und Lokalpatronen zu den zentralen Glaubensfragen der Societas Jesu bzw. der unübersehbare Einfluss der gelehrten Ordensleute auf die vielschichtigen Thesenblätter- und Buchtitelallegorien leuchtet ein. Nur der Feststellung, dass hinter Storers einfachen Kompositionen eine bewusste Reflexion (jesuitischer) Bildvorstellungen steckt, dass die Bilder etwa als "Lehrtafeln ihres Bildinhalts", nicht als "autonome Kunstwerke" erscheinen sollen, wird man erst glauben wollen, wenn weitere — hoffentlich ähnlich gründliche — Untersuchungen vorliegen, die das Wissen um die Malerei des deutschen Barock vervollständigen helfen.

Gabriele Wimböck

[zurück zu KUNSTFORM 2 \(2001\), Nr. 1](#)

(5) BUCHBESPRECHUNG (Zeitschrift für Kunstgeschichte 65. Band / 2002, S.137-140)

Sibylle Appuhn-Radtke: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu -Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform (- Jesuitica, Bd. 3). Verlag Schnell und Steiner, Regensburg 2000, 411 S., 256 Abb., davon 23 in Farbe, ISBN 3-7954-1283-8. Preis: DM 168,-

Hinter dem modern klingenden und programmatischen Aufmacher »Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu« wie auch dem offeneren Untertitel »Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der

Katholischen Reform« verbirgt sich die erste gedruckte Monographie (eine frühere unveröffentlichte Magisterarbeit von Astrid Scherp, Stuttgart 1993, war dem Rezensenten nicht zugänglich) über den nach Johann Heinrich Schönfeld bedeutendsten schwäbischen Maler der Mitte des angeblich »toten 17. Jahrhunderts« (Andreas Tacke).

Zu diesem »Exhumierungsversuch«, dem eine Erlanger Habilitationsschrift mit dem geforderten Überbau zugrunde liegt, fühlte sich die Verfasserin nach ihrer Vorrede durch ihr früheres, nicht nur in der Aufmachung sehr ansehnliches Buch über die Augsburger Thesenblätter, Weissenhorn 1988, und durch ihre langjährige Forschungstätigkeit berufen.

Nach einem kurzen Forschungslagebericht zu Barock und Gegenreformation kommt die Autorin zu ihrem eigentlichen Anliegen: die dominierende Rolle der Jesuiten und deren (rhetorisch geprägte) Beziehung zu Bild und Text, wobei als »nachprüfbare Materialbasis ... eine Künstlermonographie einbezogen« (S. 14) werden soll. In dem mehr theoretischen Teil »A. Die Societas Jesu und die bildende Kunst« werden unter »I. Bildmedien in Theorie und Praxis« zahlreiche Jesuiten-Quellen zitiert, die gegenüber der Reformation das Bild wieder rechtfertigen, ja wünschen als Mittel der Unterweisung, der Meditationsanregung und der Repräsentation. Neben den intellektuell-spitzfindigen (z.B. Thesenblätter) und den mehr volkstümlich doktrinierend-manipulierenden (z.B. Erbauungs- oder Exerzitienliteratur) Tendenzen gerät das »typisch Jesuitische« ziemlich unscharf, vielleicht auch ein Zeichen für die bis in unsere Tage reichende »Amalgamierfähigkeit« des Ordens (vgl. Friedhelm Mennekes und Joseph Beuys). Inszenierend theatermäßige Bestrebungen (Jesuitendrama) v.a. im Vergleich mit früheren Jahrhunderten finden hier kaum Erwähnung. Auch die spezifische Ordensikonographie (Namen-Jesu-Verehrung, Mariologisches wie Immaculata Conceptio, Jesuitenheilige und Missionarisches) bleibt einem späteren Kapitel vorbehalten.

Unter »II. Der Beitrag Johann Christoph Storer« erwartet man nun exemplarisch jesuitische Wesenszüge des Konstanzer Malers. Gewiss hatte er das dortige Jesuitengymnasium besucht (nachweislich bei Theateraufführungen 1626 und 1629). Über seinen Bruder Franz SJ (+ 1662) und später über die eigenen Kinder stand er in gleichsam familiärem Kontakt zu diesem Orden. Aber Konstanz, ehemalige freie Reichsstadt und jetzt unter österreichischer Herrschaft, konnte als Sitz eines Bischofs bzw. besser eines Domkapitels, auch noch anderes bieten. Das Haus Waldburg (Bischof Johann IV. von Waldburg, 1627-1644) zählte übrigens wohl zu seinen frühen Förderern. Die erste angebliche Ausbildungsstation nach der vermutlichen Lehre beim Vater, die freie und paritätische Reichsstadt Augsburg war im Vergleich zu München kein ausgesprochener Vorposten der päpstlichen »Kampftruppe«. Nach Ansicht der Verfasserin kommen stilistisch plausibel die Werkstätten der dortigen bürgerlichen »Stadtmaler« Matthias Kager (+ 1635) und Caspar Strauss (+ 1663) in die engere Wahl. Das größte Manko dieses Buches liegt in der weit gehenden und bewussten, weil vielleicht nicht in das Konzept passenden Aussparung der ersten eigentlichen Schaffensperiode des Malers in der Lombardei. Auch wenn diese nach Meinung der Verfasserin erst um 1639/40 begonnen haben sollte, deuten die wenigen abgebildeten und erwähnten Werke auf geringe Beziehungen zu den Jesuiten während dieser Zeit hin. Die Rückkehr (1652 bzw. 1655) nach Konstanz erfolgte unter dem Eindruck des Wiederauflebens nach dem Friedensschluss von 1648 ähnlich wie bei Schönfeld. Ausschlaggebender dürfte aber der Antritt des elterlichen Erbes (Tod der Mutter 1652) gewesen sein. Ein Ruf der Jesuiten, die als eine Art Bettelorden zumeist über Stiftungen adliger Mäzene im Kunstbereich auftraten und besonders im 18. Jahrhundert oft eigene Ordensmitglieder »einzuspannen« wussten, hat ihn wohl nicht erreicht. Die ganze folgende Einbindung des Bürgers Storer (»homo politicus«) in die städtischen Ämter (Stadtsäckelamt schon wegen des steigenden Vermögens) deutet auf Unabhängigkeit trotz der nicht zu leugnenden zahlreichen Aufträge seitens des Jesuitenordens. Wenn man aber nun schon den Teil B »Katalog der Werke Johann Christoph Storer 1655-1671« vorausgreifend etwas unter die Lupe nimmt, finden sich dreimal mehr Aufträge durch andere Orden, Adel, u.s.w.. Auch die vielleicht ganz einträglichen Entwürfe für die Thesenblätter beginnen anscheinend erst um 1660. Man muss wohl davon ausgehen, dass ein vielseitiger Künstlerunternehmer wie Storer ziemlich unterschiedslos das gemalt und entworfen hat (und hätte), was ihm angetragen wurde und in irgendeiner Weise lukrativ erschien. Eine andere einseitig verzerrende Optik oder Fehlinterpretation zeigt sich am Rande auch in der vermuteten »Damnatio memoriae« des sich in seinen öffentlichen Ämtern sicher nicht nur Freunde schaffenden Storer nach seinem Tode (anscheinend 15.1.1671; leider ohne unmittelbar nachprüfbare Wiedergabe der Totenmatrikel). Warum berichtet aber der Benediktiner, Förderer und vielleicht sogar ältere Freund Gabriel Buzelin (1599-1681) 1670 (erstaunlicherweise schon zu Lebzeiten des Geächteten!) gleich zweimal vom

Auftrag der Stadt Konstanz für die Grabesinschrift? Warum überhaupt wandte man sich dabei nicht an einen Jesuiten? Mit einem solchen, die üblichen Topoi benutzenden, aber leider im Buch ohne die Einleitung wiedergegebenen Text (S. 111) ließ es sich vielleicht doch wieder etwas ruhiger sterben.

Das großformatige Werk bietet viele neue biographische und lokalgeschichtliche Details, genügt aber nicht dem heutigen Standard, da im Anhang nur wenige ausgewählte Quellen »zu Bildverständnis und Bildgebrauch« wiedergegeben sind. Ein Facsimile der Handschrift hätte ohne besondere Gefahr graphologischer Spekulationen die Persönlichkeit Störers ebenfalls lebendiger werden lassen können.

Nach einer selektiven Zusammenfassung über die Tätigkeit Störers für die Jesuiten, die eigentlich eher das vielschichtige Beziehungsgeflecht der Orden zeigt, folgt ein Kapitel über »Bilder [Störers] im Kontext der Societas Jesu«, das man teilweise schon weiter vorne erwartet hätte. Darin wird der Typus des theatermäßigen Ädikulaaltares ohne Oberbild wenn nicht als Jesuitenerfindung, so doch als Präferenz herausgestellt. Ein (wenig wahrscheinlicher) Anteil Störers bzw. ein eventuell logisch inhärenter Stilwandel kann allerdings nicht nachgewiesen werden. Eine spezifische Behandlung der Jesuiten-Themen durch Storer wird auch an den Abbildungen nicht ersichtlich. Details wie die umgekehrte, deutende Lilie bei der Verkündigung entwerfen sich durch den Hinweis auf Prototypen z.B. bei Gian Battista Crespi, detto il Cerano. Vor allem auf dem Gebiet der von der Societas Jesu gepflegten Allegorie (Thesenblätter), wo sich Storer als »pictor doctus« fast konkurrenzlos zeigt, hätte man etwas »Greifbareres« erwartet. Aber selbst hier ist die Bildstruktur bzw. Bildsprache zumindest nicht im Detail erkennbar verändert. Diesem emblematisch-allegorisierenden Gedanken-Motiv-Konglomerat in der Tradition von Humanismus und Manierismus als Angewandte oder Gebrauchskunst eine »ansprechende« Note geben zu können, zeugt vorrangig vom künstlerischen Niveau des Entwerfers. Übrigens hätte man in diesem Bereich am ehesten Gleichungsversuche zwischen Bild und Text, verbaler Vorgabe und optischem Ergebnis anstellen können. In dem folgenden Abschnitt »Ausdrucksmodi und Bildqualität« findet sich eine Feststellung, dass »den heutigen Betrachter Störers Gemälde und Bilderfindungen nicht unbedingt erfreuen« (S. 146), was aber eher der Erhaltung oder der Werkstattbeteiligung zuzuschreiben ist als einem »Purismus« oder einer »Beschränkung auf das Wesentliche und Wahrhaftigkeit« unter Vorherrschaft des »diletto intellettuale« bzw. »spirituale« gegenüber dem »sensuale«. Bei »Lichtregie« und »Mimik/Gestik« soll die eher außer- oder parakünstlerischen Faktoren untergeordnete »sodisfattione universale« dominieren. Diesen möglichen Anpassungsprozess (unter Berücksichtigung von Alter oder Werkstattanteil) hätte ein Vergleich mit dem hier nur gestreiften italienischen Werk vielleicht vor Augen führen können. Da die populären Jesuiteninszenierungen nach 1650 immer stärker zu theatralischen Effekten neigten (vgl. H. Kindermann: Theatergeschichte Europas, Bd. III, Barockzeit, 2. Auflage Salzburg 1967, S. 449 ff.), hätte man auch bei den Altargemälden Störers eine Entwicklung in diese Richtung annehmen können. Die zu Recht festgestellten nachhaltigen »Auswirkungen auf die süddeutsche Sakrilmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts« dürften weniger auf die (jesuitisch gefärbte?) Verbindlichkeit und Verständlichkeit der Storer->Sprache« zurückgehen als auf Breitenwirkung durch die Graphik und die spezielle »Handschrift«, die mit dem »sensuale« oder dem »Künstlerischem zu verbinden ist. Das nicht nur im 17. Jahrhundert gültige »tam ab arte« (vgl. S. 138 u. 162) kommt gegenüber dem »quam a spiritu« auch bei nicht »autonomen« Kunstwerken insgesamt hier zu kurz. Dass Störers Bilder »nur dem Auftrag der Katholischen Reform« gedient hätten, lässt sich allenfalls im höheren Sinne als Endziel aufrecht erhalten.

Bei dem folgenden ausführlichen kritischen Katalog der Werke von 1655 bis 1670 hätte man sich nur eine weniger funktional gegliederte und damit einfachere chronologische Reihenfolge gewünscht. Auf Spezialisten interessierende Detailfragen wie Datierungs-, Zu- und Abschreibungsprobleme soll an anderer Stelle ausführlich eingegangen werden. Die durch viele und gute Abbildungen gestützte Zusammenstellung der Zeichnungen und besonders der (reproduzierenden) Druckgraphik ab 1655 ist zweifelsohne ein großer Gewinn für die künftige Storer-Forschung. In dem schon erwähnten rudimentären Quellenanhang finden sich neben den Luzerner Jesuiten-Annalen von 1657 nur Korrespondenzen mit den Häusern Waldburg und Fürstenberg, die die Bedeutung des Adels bei der Förderung von Talenten oder der Vergabe und Vermittlung von Aufträgen dokumentieren.

Nach der Lektüre fragt man sich, ob diese Wiederbelebungs- oder Erweckungsaktion einigermaßen gelungen ist: Darf man den zumindest nach außen gut katholischen (und vielleicht auch jesuitisch gesinnten?) Storer soweit zum Jesuitenmedium, zum bloßen Propagandisten oder zur »Bildkanone Gottes« (in Analogie zu einem Pater Leppich) zurechtstutzen? Wie auch das Buch betont, gehört er doch zu den wenigen deutschen

Künstlern, die in Italien reüssiert haben und zwar schon in relativ jungen Jahren (wenn das hier vertretene Geburtsdatum 1620 zutrifft). Aus dieser Zeit stammt z. B. eine erstaunlich feurig-lebendige, einem Guercino nicht nachstehende Zeichnung (Abb. 19a). Ziemlich »leblos« - da weitgehend ausgeklammert - bleiben das Kapitel der expressiv-caravaggiesken Frühphase in der Morazzone-Nachfolge oder auch das des Freskanten Storer. Warum Storer diese Technik nach seiner Rückkehr nicht weiter gepflegt hat, erfährt keine Klärung: Gab es anfänglich keine Nachfrage bei noch geringem Bauvolumen? War sie noch nicht wieder in Mode? Sind Werke in dieser Technik verschollen, zerstört? War ihm z.B. die Ausmalung der Stiftskirche in Kempten, die um 1660/70 von seinem mutmaßlichen ehemaligen Mitarbeiter Andreas Asper ausgeführt wurde, als 40-50jährigem zu wenig gewinnbringend, zu beschwerlich? Fühlte er sich zu alt? Solche Fragen werden im Buch weder gestellt noch beantwortet. Nebenbei: Wenn man die Geschichte der Quadratur- und Freskomalerei etwas passieren lässt, ist auch hier trotz eines Andrea Pozzo oder Gian Battista Gaulli wieder keine besondere Vorreiterrolle der Jesuiten zu erkennen. Die (erneute) Anlehnung an Rubens, dem angeblichen und im Koloristischen wie in der Fleischbehandlung augenscheinlichen Vorbild Storer, wird glücklicherweise nicht über die Jesuiten, sondern über Genua erklärt. Die (jesuitisch motivierten) Neuburger Bilder des Rubens blieben Storer sicher schon seit den Kager/Strauss-Tagen im Hinterkopf. Ein Vergleich mit der Sakrilmalerei der protestantischen und sicher nicht als Jesuitenanhänger zu verdächtigenden Johann Heinrich Schönfeld bzw. Joachim von Sandrart wäre besonders bei der das Buch beherrschenden Fragestellung ganz lehrreich gewesen. Schönfeld haftet z.B. gegenüber der relativen Direktheit, Einfachheit und dem Optimismus eines Storer immer etwas Manieristisch-Geheimnisvolles, Intellektuelles und fast Tragisches an. Dies dürfte aber weniger auf den Einfluss der Jesuiten als auf Mentalitätsunterschiede zurück zu führen sein. Nicht unter dem (engen) Blickwinkel der Jesuiten oder allgemein der >Katholischen Reform< (besser als der Begriff Gegenreformation?) haben die Zeitgenossen Storer gesehen, sondern vor allem unter dem künstlerischen. Nicht die gelehrten, kompilierten und überladenen Bildgedanken motivierten die Nachfolger Storer, sondern die individuelle Ausformung der Einzelfigur - nackt oder bekleidet, bevorzugt im Halbprofil und schwungvollem Umriss - reizten zur Nachahmung. Die Jesuiten - soweit sie Kunstverständige in ihren Reihen hatten - bemühten sich um Bilder seiner Hand weniger, weil er ihre Sprache sprechen konnte, sondern vorrangig, weil er der renommierteste (»celeberrimus pictor«, 1657) verfügbare katholische Maler seiner Zeit und Region war.

Trotz großen Materialreichtums, vieler Erkenntnisse im Detail und aller aktueller Gelehrsamkeit (Stichwort: Bild-Rhetorik) bleibt das Buch auch wegen des dogmatisch-methodischen Ansatzes leider unter dem Aspekt einer Monographie ein etwas einseitig verzerrter und halb-lebiger Torso und unter dem der Jesuitenproblematik ein unscharfes Phantom, da sich ein eigener >Jesuitenstil< nur an wenigen Bildmotiven und Bildungserzeugnissen, aber nicht strukturell - auch nicht bei Storer - nachweisen lässt. Programmatiken sind ohnehin nicht leicht auf die vorrangig von visuellen Anregungen abhängige Bildsprache deterministisch zu übertragen (vgl. die von Christian Hecht festgestellte stilistische Neutralität der »Katholischen Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock«, Berlin 1997, S.410). Insgesamt wäre es besser gewesen, von der Basis - der möglichst vollständigen Erfassung von Leben und Werk eines Künstlers - auszugehen, dann nach modalen oder sonstwie gearteten Unterschieden zwischen sakralen und profanen, in der Feindifferenzierung zwischen jesuitisch initiierten und anderen religiösen Werken in der jeweiligen Schaffensphase zu suchen und diese im positiven Fall mit möglichst konkreten Jesuitenvorgaben zu konfrontieren. Der Vergleich mit den anderen wichtigen zeitgenössischen Künstlern sollte zur Korrektur dienen. Eine darauf aufbauende allgemeine Untersuchung, ob und wie die Jesuiten quantitativ und qualitativ neben Theater und Innenräumen die Medien ihrer Zeit - darunter die Malerei des 17. Jahrhunderts - beeinflusst haben, steht noch aus. Die skeptischen Ansichten von Christian Hecht (s.o., S. 330) oder Stefan Kummer (»Doceant Episcopi«. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LVI, 1993, S. 503-533) machen dazu allerdings wenig Mut.

Resümierend hätte es Buzelin in Anlehnung an seine erwähnte Grabesinschrift für Storer vielleicht so formuliert: >Lege, Spectator et Luge vel Aegre Fer. Storerus Hic Non vere Redivivus<. Die angekündigte, aber unbestimmte Aussicht auf einen 1. Teil in Italienisch für die Zeit bis 1655 mag etwas trösten ... a presto!

Hubert Hosch

(6) Deutsche Biographie - Onlinefassung

NDB 25 (2013)

Storer (Storrer, Stora, de Storis), Johann Christoph Maler, * 21. 7. 1620 Konstanz, + 15. 1. 1671 Konstanz. (katholisch)

Genealogie

V Bartholomäus (1586-1635, Maler in K.;

M Maria Catharina Keller (+ 1652);

B Franz Bartholomäus SJ (1617-62);

- oo 1) Caterina Pirogalla (+ 1647), 2) Angela Caterina Banfi (+ 1686);

3 S aus 1) u. a. Johann Lukas (um 1645-75, Maler in K. (s. ThB), 3 S aus 2) u. a. Franz Karl (1663-1730, Dr. theol., Lic. iur., 1688 Pfarrer v. St. Stephan in K., 1696 o. Prof. d. Theol. in Freiburg (Br.), 1713 Domkapitular, Ignatius Josef (1666-1710, 1697-1701 im gr. Rat, 1702-10 im kleinen Rat in K., 5 T aus 2);

8 E u. a. Franz Joseph Anton v. S. (1696-1767, Adel), 1740-67 Propst zu Betenbrunn, Franz Johann Karl Simon Rr. v. S. (1697-1737, 1731 Reichsr.), 1725-26 im gr., 1726-37 im kleinen Rat in K.

Leben

Nach einer ersten Lehrzeit in der väterlichen Werkstatt führte S. seine Ausbildung in Augsburg fort (Sandart), möglicherweise bei dem späteren Stadtmaler Caspar Strauss (um 1595-1663). Von Reisen in Schwaben und Bayern, die der Weiterbildung dienten, sind Kopien u. a. nach Gemälden in Freising und Ingolstadt erhalten, die fläm. Manier mancher Werke von S. macht einen Aufenthalt des Gesellen in den südl. Niederlanden wahrscheinlich.

1639 ist S. wieder in Konstanz nachweisbar, wandte sich jedoch schon im Jahr darauf nach Mailand, um hier zunächst als Mitarbeiter von Ercole Procaccini d. J. (Orlandi), dann - spätestens seit 1644 - in eigener Werkstatt Fresken und Leinwandgemälde auszuführen. Entwürfe für Festdekorationen (1644 Castrum doloris f. Isabella v. Bourbon, 1649 Entrata f. Maria Anna v. Österr., Braut Kg. Philipps IV. v. Spanien) und Graphiken, teils im Auftrag der Mailänder Jesuiten, scheinen besonders zum Erfolg des jungen Malers beigetragen zu haben. Möglicherweise wurde S., Schüler des Konstanzer Jesuitengymnasiums und Bruder eines Jesuitenpaters, ordensintern empfohlen. In Mailand entstanden ikonographisch anspruchsvolle Freskenzyklen und Deckengemälde für geistliche und weltliche Auftraggeber (z. B. Certosa di Pavia, S. Marco u. Palazzo Durini in Mailand, Palazzo Terzi in Bergamo u. Villa Arese Lucini in Osnago). Während die Bilder der 40er Jahre mit lasierendem Farbauftrag und starkem Lokalkolorit noch der Malweise des Mailänder Manierismus folgen (z. B. Bethlehem. Kindermord in S. Eustorgio, Mailand), bezeugen Leinwandbilder nach 1650 das Interesse von S. am „Chiaroscuro“ der venezian. Malerei des Cinquecento sowie Rückgriffe auf die „offene“ fläm. Malweise der Rubenszeit (z. B. Deckengemälde im Dom v. Bergamo, 1654; alttestamentl. Szenen in d. „Sala rossa“ d. Palazzo Terzi, 1655). Die „Galleria degli Autoritratti“ der Florentiner Uffizien enthält ein Selbstbildnis von S., das diesen als selbstbewußten „Cavaliero“ zeigt, etwa vergleichbar mit dem Selbstbildnis Gian Lorenzo Berninis. Daß die Mailänder S.-Werkstatt auch nördl. der Alpen bekannt war, belegt ein Ausbildungsvertrag, den Maximilian Willibald Truchseß v. Waldburg zu Wolfegg 1648 mit seinem Pagen Hans Joachim Böisinger schloß; der Fürst plante, diesen als Hofmaler bei S. schulen zu lassen.

Zwischen 1652 (Tod der Mutter) und 1655 bereitete S. die Rückkehr nach Konstanz vor. Zwar scheinen einzelne Mitarbeiter, u. a. Andreas Asper, die Werkstatt noch bis 1658 weitergeführt zu haben, danach aber zogen auch sie wieder in den Bodenseeraum. Die ersten Auftraggeber von S. nördl. der Alpen waren erneut Jesuiten bzw. Gönner der Gesellschaft Jesu: 1657 vollendete S. zwei Altarblätter für die Jesuitenkirche in Luzern; Aufträge aus Landshut, Mindelheim, Dillingen, Innsbruck und anderen Kollegien schlossen sich an. Neben Altarbildern schuf S. eine große Zahl von Vorzeichnungen für Thesen- und Titelblätter, die von Augsburger Stechern umgesetzt wurden. Die Konstanzer S.-Werkstatt war jedoch auch für die großen Benediktinerabteien Süddeutschlands und der Schweiz, vereinzelt für Kapuziner-, Karmeliten-, Kartäuser- und Prämonstratenserklöster sowie für die Domkapitel von Konstanz und Augsburg tätig. Weltliche Auftraggeber spielten gegenüber den geistlichen eine geringere Rolle, da sich S. fast ganz auf sakrale Themen beschränkte; Fürsten traten lediglich als Stifter für Altarbilder in Erscheinung (Erzherzöge v. Tirol;

Herzöge v. Bayern). Da die meisten großen Ordenshäuser im 18. Jh. umgebaut oder völlig neu errichtet wurden, ist der Kontext der erhaltenen Gemälde in vielen Fällen verloren. Offenbar enthielt z. B. die Stiftskirche in Einsiedeln vor dem Neubau mehrere Altarbilder von S., weitere die Klosterkirchen von Ottobeuren, St. Blasien, Petershausen, Weingarten und Zwiefalten. Die im Laufe der 1660er Jahre sinkende Qualität der Malerei spricht für eine zunehmende Beteiligung von Gesellen und Lehrlingen, wohl auch des Sohns Johann Lukas, an der Produktion. S. selbst engagierte sich zunehmend in der Konstanzer Stadtverwaltung (Sozialeinrichtungen, Diplomatie u. Festungsanlagen); zeitweise nahm er 13 Ratsämter parallel ein, was zu Lasten seines Berufes gehen mußte. Vielleicht erklärt sich hierdurch der völlige Verzicht auf Freskoarbeiten, die in der Lombardei einen großen Teil von S.s Tätigkeit ausgemacht hatten, da für diese eine längerfristige Abwesenheit von Konstanz erforderlich gewesen wäre. Daß es nicht an Aufträgen mangelte, zeigt die Tätigkeit von Andreas Asper in St. Lorenz, Kempten (1661-69); die freskierten Deckenfelder spiegeln die Kenntnis von S.s Deckengemälde in der Certosa di Pavia.

Ein relativ hoher Bildungsgrad und verlässliche Katholizität machten S. offenbar sowohl in der Lombardei als auch in Süddeutschland zu einem gesuchten Partner für theol. Inventoren. Katechetisch relevante Abweichungen von der ikonographischen Tradition christl. Themen bezeugen einen bewußten Umgang S.s mit den Inhalten seiner Konfession.

Literatur

- G. Bucelin, Entwurf e. Grabschr. (1670), in: Stuttgart, Württ. Landesbibl., HB V 15, fol. 586 r; ders., Constantiae sacrae et profanae descriptio, 1667, S. 5-8;
- A. Santagostino, L'immortalità e gloria del pennello, 1671, S. 34, 40 u. 93 f.;
- J. v. Sandrart, L'academia Todesca della architectura, scultura e pittura, 1675, S. 324;
- P. A. Orlandi, Abecedario pittorico dei professori piu illustri in pittura, scultura e architettura, 1788, Sp. 271;
- A. Pinetti, Il pittore tedesco Gian Cristoforo S. e le sue opere in Bergamo, in: Bergomum, Bollettino della Civica Biblioteca e dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti in Bergamo 4, 1928, S. 53-61;
- F.Thöne, Der Maler J. C. S. als Zeichner, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst NF 13, 1938/39, S. 212-34;
- P. Felder, Zu J. C. S.s Tätigkeit in Luzern u. in Muri, in: Zs. f. Schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 21, 1961, S. 222-29;
- B. Bushart, Die Barockisierung d. Augsburger Domes, in: Jb. d. Ver. f. Augsburger Bistumsgesch. 3, 1969, S. 109-29;
- G. Bora, Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento, in: Rassegna di studi e di notizie 8, 1980, S. 99-140;
- F. Noris u. M. Zanardi, Presenze straniere, in: I pittori bergamaschi, Il Seicento IN, 1985, S. 320-25, 338, 342 f. u. 346-48;
- G. Bora, Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo S., in: Arte lombarda 98/99, 1991, S. 29-40;
- ders. u. S. Appuhn-Radtke, The Drawings of J. C. S., in: Drawing 13/1, 1991, S. 1-8;
- S. Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienst d. Ges. Jesu, J. C. S. als Maler d. Kath. Reform, 2000 (Verz. d. Qu u. Archive);
- Der Augsburger Dom in d. Barockzeit, Ausst.kat. 2009, S. 99-104, 106-08 u. 152 f.;
- ThB;
- Augsburger Stadtllex.;
- Dict. of Art.
- Autor
- Sibylle Appuhn-Radtke
- Empfohlene Zitierweise

11. November 2019

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

(7) AKL Bd. 106 (2019), S.330 u.331:

Storer (Stairer; Storrer), *Bartholomäus*, dt. Maler, * 1586 Konstanz, + 1635 ebd., Vater des Malers Johann Christoph S. Über die Ausb. des in Konstanz get. S. ist nichts bek., möglich ist eine Lehrzeit bei dem Konstanzer Maler Hans Caspar Memberger, stilistisch liegt allerdings eher eine Ausb. bei Johann Mathias Kager oder bei Hans Rottenhammer (1564) noch in München oder schon in Augsburg nahe. 1610 in Konstanz dok., erhält S. 1611 den Auftrag für ein Fresko an der Außenseite von St. Stephan mit der *Geißelung Christi* (nicht erh.). Er muss die Stadt dann noch einmal verlassen haben, da 1612 das Bürgerrecht erneuert wird. Nach 1610 heiratet er Catharina Keller, die Schwester des einflussreichen Subcustos am Konstanzer Münster. Ab 1616 arbeitet seine Wkst. mit Gewinn, der 1626 und '28 noch einmal sprunghaft ansteigt. Dok. sind nicht erh. Wand- und Deckengemälde sowie ephemere Arbeiten wie die Dekoration für die Trauerfeierlichkeiten des Erzherzogs Maximilian III. (+ 1618) und des Kaisers Matthias (+ 1619) in St. Stephan; 1627 folgt ein Prunkschiff für den Empfang von Claudia de' Medici, Gemahlin Erzherzogs Leopold V. 1626 führt S. das vertraglich gesicherte Altarbild der *Schutzmantelmadonna* im Konstanzer Münster aus (ehem. TI eines großen Retabels mit vier weiteren nicht erh. Gem. von S. und einem von S. entworfenen und in Augsburg gefertigten Silberrelief 1795 eingeschmolzen: das erh. Altarbild heute im Münster in der Oberen Mauritiuskapelle); von 1635 stammt das *Allerheiligenbild mit Marienkrönung* in Schwende (Kanton Appenzell Innerrhoden), das die Sign. B[ARTHOLOMÄUS] STORER C[ONSTANTIENSIS] F[ECIT] 1635 trägt. Ausgehend von diesen beiden gesicherten Werken schreibt Appuhn-Radtke (Wiss. Jb. 2000) S. weitere Altarbilder zu; die 1612 für die Friedhofskirche in Feldkirch/Vorarlberg gestiftete *Schutzmantelmadonna* (TI eines Retabels) mit der Sign. BS PINXIT. bei der sie darüber hinaus auch stilistische Übereinstimmungen sieht (heute Feldkirch, Dom St. Nikolaus, Abendmahlkapelle; es wäre das früheste bek. Werk von S.); eine *Aufnahme Marias in den Himmel* (Depot des Konstanzer Münsters), wahrsch. als Deckengemälde verwendet (vermutlich für einen Raum der durch die Jesuiten gegr. Marianischen Bruderschaft, möglicherweise den Kongregationssaal des Jesuitenkollegs); von 1623 stammt eine *Marienkrönung* im Konstanzer Münster (Elisabethkapelle), die mit dem sign. und dat. Altarbild in Schwende vergleichbar ist; hinzu kommen die Gem. im Hochaltar der Pfarrk. von Jestetten im Klettgau (Landkreis Waldshut/ BW), die eine *Himmelfahrt Mariens* und die *Trinität* zeigen und um 1629 dat. werden können. - Zu Beginn an der nordalpinen Renaissancemalerei orientiert, übernimmt S. später venez. Einflüsse sowohl im Stil als auch in der Maltechnik (pastos aufgetragene großflächige Farbschichten). Bei den späten Gem. scheint die Rückkehr zu nordalpinen Stilmitteln auch der verstärkten Mitarb. der Wkst. geschuldet zu sein. Lit.: ThB32, 1938. - S. Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienste der Ges., Johann Christoph S. (1620-1671) als Maler der Kath. Reform, Re. 2000; ead., Wiss. Jb. des Zeppelin Mus. Friedrichshafen 2000, 9-21 (Lit.); U. Laue (Ed.), Das Konstanzer Münster Unserer Lieben Frau, Rb. 2013 (Lit.). - Mitt. S. Appuhn-Radtke, München. S. Partsch

Storer (de Storis; Stora; Storrer; Storcz), *Johann Christoph* (*Gian Cristoforo*; *Johann*

Christophorus), dt. Maler, Zeichner, get. 21. 7. 1620 Konstanz, + 15. 1. 1671 ebd. Sohn des Malers Bartholomäus S., Vater des Malers Johann Lukas S. Ausb.: Besuch des Konstanzer Jesuiten-Gymnasiums; erste Lehrzeit beim Vater; anschl. in Augsburg, evtl. bei Kaspar Strauss, dem späteren Stadtmaler. Kopien von Gem. in Freising und Ingolstadt lassen Reisen dorthin vermuten; aufgrund des fläm. Einflusses in einigen Bildern (v.a. von Peter Paul Rubens) ist auch ein Aufenthalt in den südlichen Niederlanden denkbar. 1639 wieder in Konstanz dok., geht S. 1640 nach Mailand. Dort ist er erst Mitarb. von Ercole Procaccini (1596); in dessen Wkst. malt er 1642 das sign, und dat. Gem. *Martyrium des Hl. Laurentius* (Privatbesitz). 1644 (inzwischen hat er eine eig. Wkst.) ist er für Dekorationen anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Isabella v. Bourbon verantwortlich; diese verarbeitet er 1645 in einer F. von Zchnngn, die von Paolo Bianchi (1558) und Giovanni Battista del Sole für das Buch „Racconto delle sontuose esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna [...]“ (Mi.1645) gestochen werden. In etwa gleichzeitig muss der Bethlehemitische Kindermord in S. Eustorgio in Mailand entstanden sein, In Mailand und Umgebung folgen v.a. Fres-kenzyklen und Deckengemälde, so für die Certosa in Pavia (1646 in der Rosenkranzkapelle mit einer *Auferstehung* und *Himmelfahrt Christi* sowie der *Krönung Mariens*), den Pal. Durini in Mailand (1648), die Villa Arese Lucini di Osnago in Brianza (1650) und zu Beginn der 1650er Jahre in Bergamo für den Pal. Terzi und den Pal Moroni; in seiner Wkst. arbeiten auch einige Lehrlinge und Gesellen, die aus deutschsprachigen Regionen stammen wie Andreas Asper d. KJ. und Joachim Böisinger (ab 1648 Lehrling bei S.). 1652 entschließt sich S., nach Konstanz zurückzukehren, wo er 1655 eintrifft (seine Mailänder Wkst. führt Asper noch bis 1658 fort). Da er in Konstanz ab 1658 Mitgl. im Kleinen Rat ist und zeitweise auch das Amt des Stadtsäckelmeisters innehat (beides Aufgaben, die seine Anwesenheit erfordern), verzichtet er auf die Freskenmalerei und konzentriert sich ganz auf Altarbilder auf Lw., die in seiner Wkst. angefertigt und anschl. an den Zielort transportiert werden. Ebenso wie in Mailand arbeitet S. für die Jesuiten, bei denen er seine schulische Ausb. erh. hatte, mit denen er Kontakte pflegt und mit denen er auch durch den Bruder, einen Jesuiten-Pater, verwandtschaftlich verbunden ist. 1655-57 entstehen die Altarbilder für die Jesuitenkirche in Luzern, denen weitere für Kirchen der Ges. Jesu folgen, u.a. in Landshut, Mindelheim, Dillingen, Innsbruck (Appuhn-Radtke, 2000, listet 53 gesicherte Werke für die Zeit nach 1655 auf). Er ist aber auch weiterhin für and. kath. Orden wie Benediktiner (Ottobeuren, Weingarten, St. Peter im Schwarzwald, Einsiedeln, Muri), Zisterzienser (Birbau, St. Urban), Karmeliten (München) u.a. tätig. Mehrere Altarbilder liefert er für die barocke Neuausstattung des Augsburger Doms. Zu den Zchnngn, die als Vorlagen für Gem., dienen (viele von ihnen wurden erst durch Bora/Appuhn-Radtke, 1991, als Werke von S. erkannt), kommen zahlr. Thesenblätter hinzu (als Vorlagen für Augsburger Stecher), die v.a. für Disputationen jesuitischer Prof., mit ihren Studenten bestimmt waren. - Zu Beginn seiner ital. Zeit vom dortigen Manierismus geprägt, wendet sich S. nach 1650 der venez. Malerei zu; es sind aber auch immer wieder Einflüsse aus dem Rubenskreis erkennbar (so in der 1657 voll. *Himmelfahrt Mariens* für den Hochaltar der Birnauer Wallfk.). Nach 1660 vermutet Appuhn-Radtke (2000) wegen der sinkenden Qualität der Malerei eine größere Beteiligung der Werkstattmitarbeiter, u.a. auch von seinem Sohn Johann Lukas, der nach dem Tod des Vaters die Wkst. übernimmt und die noch laufenden Aufträge vollendet. Thematisch beschränkt sich S. seit der Rückkehr nach Konstanz auf Heiligenbilder und relig. Historien, verwendet Entwürfe mehrmals und lässt auch von bereits ausgehenden Altarbildern Kopien fertigen. Andererseits kommt ihm eine große Rolle als „Inventor sakraler Bilder“ für die Jesuiten im süddeutschen Raum zu, der als „pictor doctus“ bez. werden kann und der auch in den Thesenblättern eine komplex strukturierte Ikonogr. entwickelt (Appuhn-Radtke, 2000, 162 s.). WERKE: FLORENZ, Uffizien; Selbstbildnis. Zchnngn. MAILAND, Bibl. Ambrosiana. München, Staatl. GrS. - SM. PESARO, MCiv. WIEN, Albertina, GrS. WÜRZBURG, Martin von Wagner-Mus. LIT.: ThB32,1938. DEB X, 1975; PittltaSeic II. 1988; *P. Bellini*, Diz. della

stampa d'axte. [Mi.] 1995; DA XXEX, 1996; NDB XXV, 2013 (Lit.). - *M. Gregori* (Ed.), Pitt. a Pavia dal Roma-nico al Settecento, Mi. 1988; *G. Bora/S. Appuhn-Radtke*, Drawing 13:1991,1-8; Dipinti e disegni della PCiv. di Pesaro (K), Md. 1993; *M. Gregori* (Ed.), Pitt. in Brianza e in Valsassina dall' Alto Medioevo al Neoclassicismo, Mi. 1993; *A. Spiriti*, Arte lombarda 108/109:1994 (1-2) 98 s.; *M. Gregori* (Ed.), Pitt. a Milano, III: dal Seicento al neoclassicismo, Mi. 1999; *S. Appuhn-Radtke*, Visuelle Medien im Dienste der Ges., J. C.-S. (1620-1671) als Maler der Kath. Reform, Re. 2000 (WV der nach 1655 entstandenen Werke; Lit.); *G. Bora*, in: *A. Gnann/H. Widauer* (Ed.), Festschr. für Konrad Oberhuber, Mi. 2000; *M. Hermann*, in: *B. M. Kremer* (Ed.), Barockjuwel am Bodensee, Lindenberg 2000; *D. Pescarmona*, in: *F. Flores d'Areais u.a.* (Ed.), Arte lombarda del secondo Millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell' Acqua, Mi. 2000; *C. Geddo*, Artes 9:2001,41-124; *J. Kappel*, Dresdner Kunst-Bll. 47:2003 (4) 217-222; Dipinti lombardi del Seicento. Coli. Koelliker (K), T. 2004; *U. Laue* (Ed.), Das Konstanzer Münster Unserer Lieben Frau, Rb. 2013 (Lit.). *Hollstein*, German LXXXIII, 2016. - Mitt. S. Appuhn-Radtke, München. S. Partsch

(Stand: 12. Januar 2020; revidiert 12. August 2020)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de