

Anne Wermescher • Untersuchungen zum  
Schrenkaltar in St. Peter in München



ANNE WERMESCHER

Untersuchungen zum Schrenkaltar  
in St. Peter in München

Siegl  
München  
2004

Die Materialien aus dem Institut für

Baugeschichte und Bauforschung  
Kunstgeschichte

- ▷ Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft und dem Architekturmuseum

der Technischen Universität München • Fakultät für Architektur  
werden herausgegeben von:

Prof. Dr. Dipl.-Ing. Wolf Koenigs  
Prof. Dr. Norbert Huse

- ▷ Prof. Dipl.-Restaurator Erwin Emmerling  
Prof. Dr. Winfried Nerdinger

### **Bibliographische Information**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliothek; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über  
◁ <http://dnb.ddb.de> ▷ abrufbar.

Verlag: Anton Siegl, Fachbuchhandlung GmbH  
Kirchenstraße 7, 81675 München

Umschlaggestaltung: Lehrstuhl für Bildnerisches Gestalten,  
Prof. Rainer Wittenborn, Michael Lukas

Titelbild: Detail des Schrenkaltars: Kreuzblume eines Kielbogens im unteren Register

ISBN #

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Geschichte des Schrenkaltars	9
Zur Entstehung und Stiftung	9
„Modernisierung“ des Altars im 17. Jahrhundert	13
Restaurierungen	16
Beschreibung des Retabels	19
Aufbau und Zierformen	19
Darstellungen	22
Datierung	29
Aufbau und Material des Retabels	31
Die mittelalterlichen Steinblöcke	31
Der Sandstein	32
Die plastischen Ergänzungen	34
Die Fassungen des Retabels	43
Kenntnisse aus schriftlichen Quellen	43
Zu den Fassungen	45
Zur Freilegung 1956/57	49
Zusammenfassung	51
Exkurs Der Bildhauer Joseph Otto Entres (1804–1870)	53
Quellen und Literatur	57
Tafeln	61



Abb. 1: St. Peter, Blick in das nördliche Seitenschiff, mit Schrenkkapelle und Schrenkaltar  
(Aufnahme: Wermescher 2004)

# Einleitung

Der Schrenkaltar in der katholischen Stadtpfarrkirche St. Peter in München zählt zu den wenigen Steinretabeln des 14. Jahrhunderts, die sich bis heute an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort erhalten haben (Abb. 1). Er ist deshalb von großer Bedeutung für die Geschichte der Altarbaukunst Altbayerns.

Der Altar wurde im ausgehenden 14. Jahrhundert von der Münchner Patrizierfamilie Schrenk<sup>1</sup> für die Familienkapelle in der St. Peterskirche gestiftet. Lediglich im Barock überbaut, überstand der Schrenkaltar im 17. Jahrhundert die umfassende Modernisierung der Kirche. Er ist heute der einzige Altar in St. Peter, der aus dieser frühen Zeit noch existiert, allerdings ist nur das steinerne Retabel erhalten.<sup>2</sup>

Mit der Wiederentdeckung des mittelalterlichen Retabels 1841 beginnt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk, wie sich anhand der nachfolgend vorgestellten Literatur verfolgen lässt.

1862 erschienen zwei Werke von JOACHIM SIGHART. In seiner *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern* wird der Schrenkaltar als bedeutendstes Steingebilde der Epoche gewürdigt. Im *Album gothischer Altäre des Mittelalters in Altbayern mit Dreissig Photographien nebst erklärendem Text* wird der Schrenkaltar als ältester Altar abgebildet (Abb. 26). Vermutlich ist dies die erste veröffentlichte Abbildung des Schrenkaltars.<sup>3</sup> Die bis heute grundlegende Auseinandersetzung mit der Geschichte und den historischen Zusammenhängen der Stiftung des Schrenkaltars ist in der 1868 erschienenen *Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München* von ERNEST GEISS enthalten.

Erstmals umfassend beschrieben wird der Schrenkaltar in den *Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern* 1902 von GUSTAV VON BETZOLD, BERTHOLD RIEHL und GEORG HAGER. Die Beschreibung enthält auch technische Angaben zum Retabel. Seitdem häufen sich die Erwähnungen und Beschreibungen. Hervorzuheben sind die Bearbeitungen von RICHARD HOFFMANN 1905, MICHAEL HARTIG 1928, NORBERT KNOPP 1970 und VOLKER LIEDKE 1980.

Zuletzt wurde der Schrenkaltar 1998 von ANNA RÜHL in ihrer an der Ludwig-Maximilians-Universität in München entstandenen Magisterarbeit bearbeitet. Die Arbeit fasst den Stand der kunsthistorischen Forschung zusammen und gibt einen Überblick über die Geschichte des Altars bis zur heutigen Situation. Erstmals wird in dieser Arbeit die Geschichte der Restaurierung anhand der Quellen aufgearbeitet und werden die historischen Überarbeitungen am Retabel diskutiert.

Gegenstand der Forschung ist vor allem die Entstehung des Schrenkaltars, zu der die Quellenlage vergleichsweise dünn ist. So liegt das Entstehungsdatum des Retabels im Dunkeln, da das Jahr der Stiftung nicht überliefert ist. Ebenso fehlen Hinweise auf den Künstler. Eine Schwierigkeit bei der stilistischen Einordnung des Retabels ist die Tatsache,

---

1 In der älteren Literatur auch in der Schreibweise „Schrenck“.

2 Es hat sich seit dem 19. Jahrhundert die Bezeichnung Schrenkaltar nach den Stiftern gegen die Benennung nach den Benefizialheiligen als „St. Ulrich und Martin-Altar“ oder „St. Martins-Altar“ durchgesetzt. Die Bezeichnung „Altar“ ist im wissenschaftlichen Sinne nicht korrekt, da es sich hier um das Retabel des Altars handelt. Dem Sprachgebrauch folgend wird in vorliegender Arbeit weiterhin der Begriff Schrenkaltar verwendet, vor allem wenn das Retabel im historischen Kontext erwähnt wird. Ansonsten wird vom Retabel gesprochen.

3 Es handelt sich hierbei nicht, wie im Titel angekündigt, um eine Photographie, sondern um eine Zeichnung des Retabels.

dass sich das Aussehen des Retabels durch die Modernisierungs- und Restaurierungsmaßnahmen verändert hat.

Die genannten Publikationen stützen sich bei der kunsthistorischen Einordnung des Retabels und der Klärung offener Fragen auf schriftliche Quellen und stilistische Analysen. Dem kunsthistorischen Ansatz sind dabei Grenzen gesetzt. Eine Möglichkeit, weitere Fragen zu klären, bietet die technologische Untersuchung. Eine solche Untersuchung des Retabels wurde bislang nicht durchgeführt. Kenntnisse um die verwendeten Materialien, zum Aufbau und zu den ergänzten Teilen können zu neuen Erkenntnissen führen und bilden darüber hinaus ein sicheres Fundament für die weitere Forschung zum Schrenkaltar. Diese Überlegungen bilden den Ausgangspunkt der hier vorgestellten Untersuchungen.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit bietet einen Überblick über die Geschichte des Schrenkaltars und eine kurze Beschreibung des Retabels. Diese zwei Kapitel beziehen sich im Wesentlichen auf die Arbeit von ANNA RÜHL, ihnen sind aber auch weiterführende Erkenntnisse und Überlegungen beigelegt. Der zweite Teil ist den Ergebnissen der Untersuchung vorbehalten und umfasst Kapitel zu Aufbau und Material des Retabels, zu den Ergänzungen des 19. Jahrhunderts und zu den Farbfassungen. Die Arbeit schließt mit einem Exkurs zu Leben und Werk des Bildhauers Joseph Otto Entres, durch dessen Überarbeitungen im 19. Jahrhundert das Aussehen des Schrenkaltars wesentlich geprägt ist.

Die vorliegende Publikation wurde im April 2003 als Diplomarbeit am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München eingereicht. Prüfer waren Prof. Dipl.-Restaurator Erwin Emmerling und Prof. Dr. Norbert Huse, Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Meinen Prüfern sowie Herrn Pfarrer Kuglstatter, Herrn Dr. Johannes Hallinger, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege und Herrn Dr. Günter Grundmann, Lehrstuhl für Ingenieurgeologie der TU München danke ich für die Unterstützung.

## Geschichte des Schrenkaltars

Der Schrenkaltar befindet sich in St. Peter, der ältesten Pfarrkirche Münchens. Diese hatte bis zur Erhebung der jüngeren Pfarrkirche Zu Unserer Lieben Frau (Frauenkirche) zum Dom des Erzbistums München und Freising 1821 die Vorrangstellung unter den Kirchen Münchens inne.

Die Grundsteinlegung für den ältesten Kirchenbau lässt sich in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren. In Konkurrenz zu der neuen Pfarrei Zu Unserer Lieben Frau begann man 1278 mit dem Neubau einer gotischen Kirche, einem mächtigen dreischiffigen Bau mit zwei Türmen. Er war 1287 weitgehend vollendet und wurde 1294 geweiht. Am 14. Februar 1327 wurde die Kirche durch den Stadtbrand, der ein Drittel der Altstadt verwüstete, größtenteils zerstört. Der Wiederaufbau der Kirche begann zügig, zog sich jedoch letztlich über vier Jahrzehnte hin. Dabei wurde die Kirche nach Osten hin um zwei Joche verlängert und die Seitenschiffe durch Kapellen erweitert, indem man die Strebe- Pfeiler durch Versetzen der Langhauswände nach Außen in den Innenraum einbezog. Eine dieser neu entstanden Kapellen gehörte der Familie Schrenk.

Die Kirche soll im Bau bereits 1340 fertiggestellt gewesen sein, die Weihe der Kirche und des Hochaltars fand jedoch erst 1368 statt.<sup>4</sup> Damit war der Wiederaufbau bis auf Teile der Ausstattung abgeschlossen. Das Erscheinungsbild des heutigen Kirchenbaus ist auf den Bau aus dieser Zeit zurückzuführen.<sup>5</sup>

### Zur Entstehung und Stiftung

Der Entstehung des Schrenkaltars geht der Neubau der seitlichen Kapellen voraus. Diese dienten den großen Münchner Familien als Grablege, sie wurden mit Stiftungen versehen und reich ausgestattet. Die Stifter gehörten den wohlhabendsten und einflussreichsten Familien der Stadt an: den Püttrich, Sendlinger, Bart, Drächsel, Ridler, Schrenk<sup>6</sup> und anderen. Zu den Stiftungen zählten in erster Linie Benefizialstiftungen, deswegen verfügte die Kirche zur Zeit der Weihe des Hochaltars 1368 bereits über 18 Altäre. Über die Altarstiftungen des Vorgängerbaus ist kaum etwas bekannt, es ist aber davon auszugehen, dass einige der Stiftungen auf bereits bestehende Benefizien zurückgingen.

Der Schrenkaltar ist der einzige Altar, der aus dieser frühen Zeit erhalten ist. Er befindet sich in der östlichsten Kapelle des nördlichen Seitenschiffes, direkt hinter dem an den Chor anschließenden Seitenportal (Abb. 4).

Bevor der Schrenkaltar in Auftrag gegeben wurde, stand in der Kapelle bereits ein anderer Altar, der bei RÜHL als „Vorgänger“ des Schrenkaltars bezeichnet wird. Die Nachricht über diesen Altar ist in der Chronik der Familie Schrenk enthalten.<sup>7</sup> Dort wird

---

4 KDB 1902, S. 1044. Das Jahr der Fertigstellung lässt sich nicht genau fassen. Nach LIEDKE 1980, S. 100 kam der Wiederaufbau 1365 zum Abschluss, nach HARTIG 1928, S. 59 ist der Außenbau bei der Weihe 1365 noch nicht vollendet.

5 Die wiederaufgebaute Pfarrkirche St. Peter ist im Sandtner'schen Modell der Stadt München von 1572 dokumentiert.

6 Die Familie Schrenk zählte zu den großen Münchener Salzkaufleuten und ist bereits 1295 in einer der ältesten Ratslisten aufgeführt. Sie saß über insgesamt 328 Jahre im Münchener Rat.

7 Der erste Teil der Schrenk-Chronik dürfte nach RÜHL 1998, Anm. 20 Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

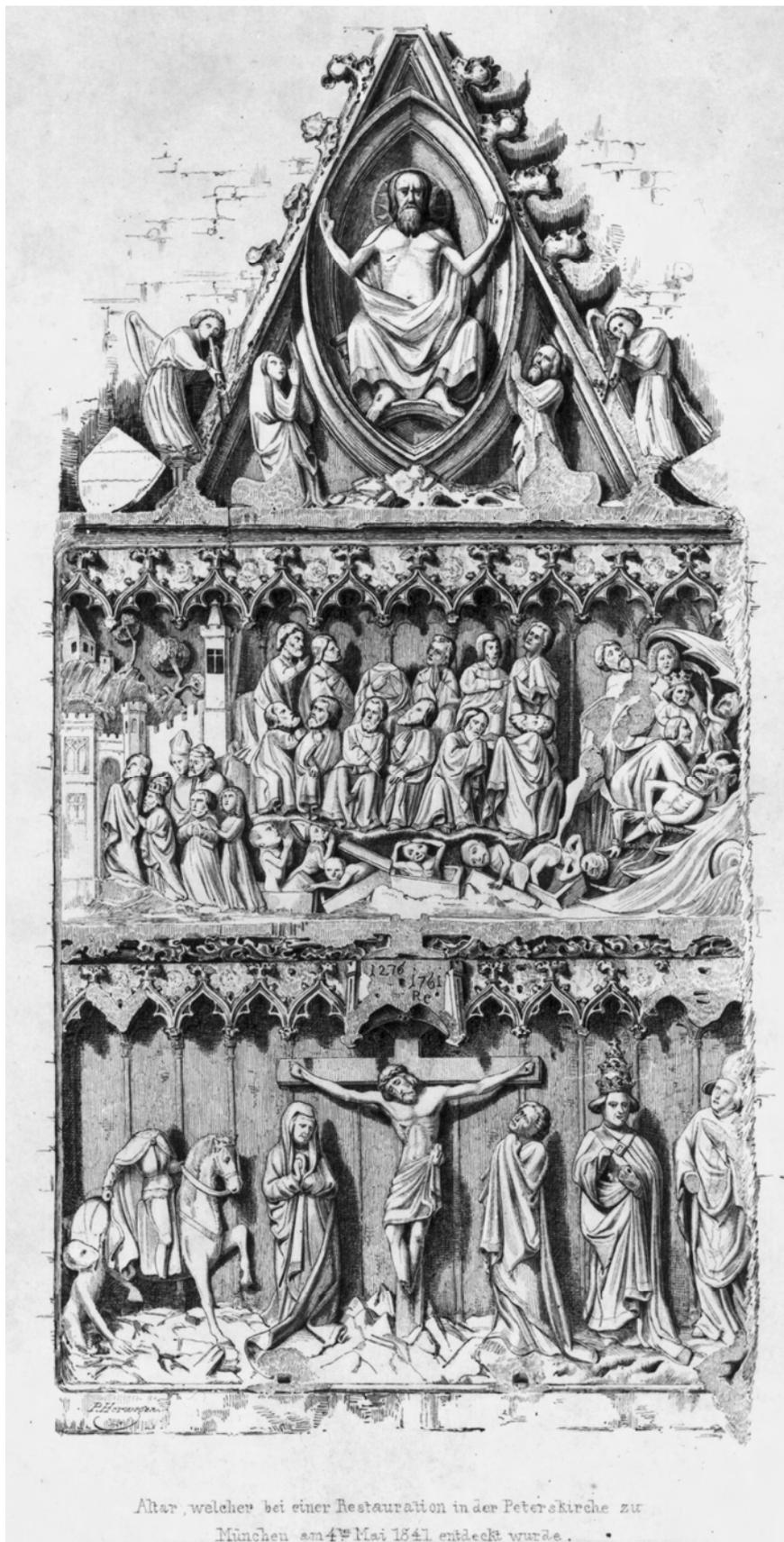


Abb. 2: Peter Herwegen, Lithographie von 1841  
(Maillinger Sammlung, MAILLINGER 1876, Nr. 129)



Abb. 3: Schrenkaltar, Gesamtansicht (Aufnahme: Krinninger 2003)

eine von Legat Bischof Jacob von Ostia 1330 ausgestellte Urkunde über einen von Marquart Drächsel (Träxl) gestifteten Altar erwähnt, welcher den Heiligen Ulrich, Martin und Ursula geweiht ist. Dieser Altar kann mit dem Schrenkaltar in Verbindung gebracht werden, da Niklas, der jüngere Schrenk, mit der Tochter Marquart Drächsels verheiratet und zusammen mit jenem an einer Messstiftung beteiligt war.<sup>8</sup> Da es sich bei dieser Urkunde um eine Bestätigung des Patronatsrechtes handelt, geht die Stiftung des Benefiziums mit großer Wahrscheinlichkeit noch auf den Vorgängerbau zurück.

Die letzte Nachricht, die diesen Altar betrifft, findet sich ebenfalls in der Schrenk-Chronik und ist in das Jahr 1348 datiert. Dort heißt es: *„laut aines Pergamenin Briefes hat Niklas Schrenckh in St. Peters Münster Zue München dem Altar, den der Träxl aufgericht, Darauf S. Udalrich, Martin, vnnd Die Zwylf Tausend maidt rasten, Von den Khirchen Probstn S. Peters Münster erkhaufft ein ewigs öelliecht.“*<sup>9</sup>

Über den Vorgängeraltar ist nicht mehr bekannt als die Stifter und die Altarpatrone, die Heiligen Ulrich, Martin und Ursula.<sup>10</sup> Auch ist gesichert, dass er bereits in der neu gebauten Kapelle aufgestellt wurde.<sup>11</sup> Es lässt sich nicht mehr klären, ob der genannte Altar nach dem Stadtbrand für die neue Kapelle in Auftrag gegeben wurde oder ob ein bereits vorhandenes Retabel Verwendung fand, das möglicherweise vor dem Brand gerettet werden konnte.

Nach der letzten Nachricht über den Vorgängeraltar von 1348 gilt die nächste erhaltene Urkunde fast 60 Jahre später bereits dem Schrenkaltar, der heute noch existiert. Die Urkunde ist in das Jahr 1407 zu Ingolstadt datiert. Es handelt sich dabei um eine Abschrift von 1706, die sich unter den Visitationsprotokollen der Kirche befindet.<sup>12</sup> Dort heißt es: *„unum Altare in praedicta Ecclesia parochiali in honorem beati Martini Ep. et b. Udalrici Confessoris erexerint et de propriis suis bonis pro uno presbytero seu capellano perpetuo sibi tenendo copiose dotaverint.“* In diesem Schreiben stellt der damalige Bischof Berthold von Freising dem Bartholomäus Schrenk und dessen Neffen Lorenz Schrenk die Konfirmation für Altar, Messe und Benefizium aus, das den Heiligen Martin und Ulrich geweiht ist. RÜHL weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es sich nicht, wie häufig erwähnt, um eine Altarweihe, sondern um eine „confirmatio“ im kirchenrechtlichen Sinne handelt. Die Urkunde gibt also keinen Hinweis auf das Entstehungsjahr des Altars. Die Annahme, dass es sich um einen neuen Altar handelt beruht vor allem darauf, dass die heilige Ursula in dieser Urkunde nicht mehr als Altarpatronin genannt wird.

Der neue Altar hat das Weltgericht zum Thema. Diese Thematik erklärt sich aus der Nutzung der Kapelle als Grablege der Familie. Neben den Heiligen Martin und Ulrich, die Altarpatrone bleiben, wurde an Stelle der heiligen Ursula ein Papst in das Programm aufgenommen (Abb. 13). Erstaunlicherweise ist dieser Papst in keiner der Urkunden namentlich genannt. In der Literatur herrscht bis heute Uneinigkeit über seine Identifizierung. Es werden sowohl Gregor der Große (540–604) als auch Martin, Petrus als Patron der Kirche und Sixtus in Erwägung gezogen. RÜHL gelangt zu der Meinung, dass es sich um Gregor den Großen handle.<sup>13</sup>

Es ist bekannt, dass Mitglieder der Familie Schrenk den Altar stifteten. Es wird jedoch darüber spekuliert, ob eine zweite Familie an der Stiftung beteiligt war. Grund dafür sind die

---

8 Schrenk-Chronik, fol. 57.

9 Schrenk-Chronik, fol. 55.

10 Aus der zitierten Urkunde von 1348 geht hervor, dass es sich um eine Darstellung der hl. Ursula mit den zwölftausend Jungfrauen handelte.

11 Der Bau der Kapellen ist nicht näher zu datieren. Nach SCHLEICH 1958, S. 36 haben die Grabungen in den 1950er Jahren gezeigt, dass die Kapellen unterschiedlich fundamntiert und demnach einzeln und zu verschiedenen Zeiten gebaut wurden.

12 Visitationsprotokolle der Pfarrkirche St. Peter in München von 1760, Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv München, Heckenstaller Sammlung 1411 (PB 53), fol. 33.

13 Vgl. RÜHL 1998, S. 86.

zwei Wappen auf dem Schrenkaltar (Farbtafel I, 1–2). Die seitlich des Wimpergs platzierten Wappen gleichen einander. Sie zeigen einen roten Dreiecksschild mit einem gefluteten Band, auf dem ein Pfeil liegt. Die beiden Schilde sind einander zugewendet.

Das beschriebene Wappen trugen im 14. Jahrhundert drei Münchner Patrizierfamilien: die Familien Schrenk, Ridler und Ligsalz. Zu unterscheiden sind die Wappen durch die Gestaltung der Helmzier, die aber auf den Schilden des Schrenkaltars nicht dargestellt ist.

Bartholomäus und Lorenz Schrenk werden in der zitierten Urkunde von 1407 namentlich als Stifter des Schrenkaltars genannt. Aufgrund dieser Urkunde werden die Wappen von HOFFMANN<sup>14</sup> und VON BETZOLD/RIEHL/HAGER<sup>15</sup> als Wappen der Familie Schrenk gedeutet. LIEDKE<sup>16</sup> zieht jedoch auch die Beteiligung einer zweiten Familie an der Stiftung in Erwägung. Er nennt die Familien Schrenk und Ridler und erkennt in den knienden Figuren im Wimperg, Maria und Johannes d. T., sogar die Stifter beider Familien wieder. Diese Deutung beruht nach RÜHL auf einem Irrtum, der auf OTTO TITAN VON HEFNER<sup>17</sup> zurückgeht. Dieser verwechselte den Schrenkaltar mit dem Felix- und Adactusaltar in St. Peter, den die Familien Ridler und Schrenk nach dem Wiederaufbau der Kirche gemeinsam stifteten.

Die Schilde sind einander „aus Courtoisie“ zugewendete. Die doppelte Verwendung des Schildes aus Gründen der Symmetrie, wie von RÜHL angenommen,<sup>18</sup> ist auszuschließen. Da auf die Darstellung der Helmzier verzichtet wurde, liegt es nahe, die auf dem Schrenkaltar gezeigten Schilde als Wappen zweier Stifter aus einer Familie, hier der Familie Schrenk, zu deuten.

## „Modernisierung“ des Altars im 17. Jahrhundert

In den Jahren 1630 bis 1649 fand ein umfangreicher barockisierender Umbau in St. Peter statt, bei dem man auch die Kapellen der Seitenschiffe neu gestaltete. Der Schrenkaltar wurde dagegen den Quellen zufolge erst 1650 „barockisiert“. Dabei überbaute man den Steinaltar mit einem hölzernen Altaraufbau, den die Familie Ridler stiftete. Das Altarblatt dazu soll Ulrich Loth (1600–1662) gemalt haben.<sup>19</sup>

Ein historischer Grundrissplan dokumentiert die räumliche Situation der Kirche vor dem Umbau (Abb. 4). Er ist um 1630 in direktem Zusammenhang mit der bevorstehenden Barockisierung entstanden und wurde vermutlich von Issac Baader gefertigt, der als Baumeister am Umbau beteiligt war.<sup>20</sup> Auf dem Plan sind alle sechs Altäre in den Kapellen des nördlichen Seitenschiffs nach Norden gerichtet, sie stehen also vor, beziehungsweise unter den Kirchenfenstern. Wie lässt sich dies mit dem Schrenkaltar in Verbindung bringen, der in die östliche Wand der Kapelle eingelassen ist? Es gibt zunächst keinen Grund, die Darstellung auf Baaders Plan als Irrtum zu betrachten.<sup>21</sup> Denn im Zuge des Umbaus wurden tatsächlich erst der Hochaltar und anschließend auch die Seitenaltäre abgebrochen und versetzt: GEISS schreibt, dass bis 1644 neun und bis 1645 sämtliche alten Altäre abgebrochen wurden.<sup>22</sup> Weiter wird berichtet, dass es im Zuge der Umbauten in der ganzen Kirche keinen konsekrierten Altar mehr gab und kaum zwei oder drei Portatile für die

---

14 HOFFMANN 1905, S. 28.

15 KDB 1902, S. 1050.

16 LIEDKE 1980, S. 103.

17 HEFNER, VON 1850–51, S. 115.

18 Vgl. RÜHL 1998, S. 100.

19 HOFFMANN 1918, S. 32.

20 Der Grundriss wurde etwa 1916 von Adolf Feulner aufgefunden. Nach SCHLEICH 1958 ist er verloren, jedoch bei HOFFMANN 1922, S. 28 reproduziert. Eine Umzeichnung findet sich bei HARTIG 1928, S. 58.

21 Nach SCHLEICH 1958 habe die Grabungen in den 1950er Jahren gezeigt, dass der Plan von Baader als sehr genau bezeichnet werden kann.

22 GEISS 1868, S. 101.

Messen zur Verfügung standen. In einer Aufzeichnung vom 21. März 1644 wird der Schrenkaltar noch als „*St. Martin-Altar*“ unter den vorhandenen Altären angeführt.<sup>23</sup> Aber was geschah mit dem Schrenkaltar, als im folgenden Jahr, glaubt man den Quellen, alle restlichen Altäre abgebrochen wurden?

Es spricht vieles dafür, dass das Retabel des Schrenkaltars seit seiner Entstehung in die östliche Wand der Kapelle eingelassen ist. Vor allem die Materialbeschaffenheit eines Reliefs dieser Größe macht eine Versetzung unwahrscheinlich, erst recht kurz vor der dokumentierten Überbauung mit einem neuen, modernen Retabel im Jahre 1650.

Mit der Versetzung eines Altars ist vornehmlich der Altartisch, das heißt Stipes und Mensa gemeint. So liegt es nahe, das Retabel des Schrenkaltars getrennt von dem eigentlichen Altar zu betrachten. Es wäre formal denkbar, dass es sich bei dem Retabel des Schrenkaltars ursprünglich um ein Epitaph handelte. Dagegen spricht jedoch die Urkunde von 1407, in der bereits die auf dem Retabel dargestellten Heiligen Martin und Ulrich genannt sind.

Eine Klärung dieser Ungereimtheiten ist angesichts der dünnen Quellenlage schwierig. Es bleibt festzuhalten, dass Hinweise fehlen, die den Schrenkaltar von den Versetzungen ausnehmen.

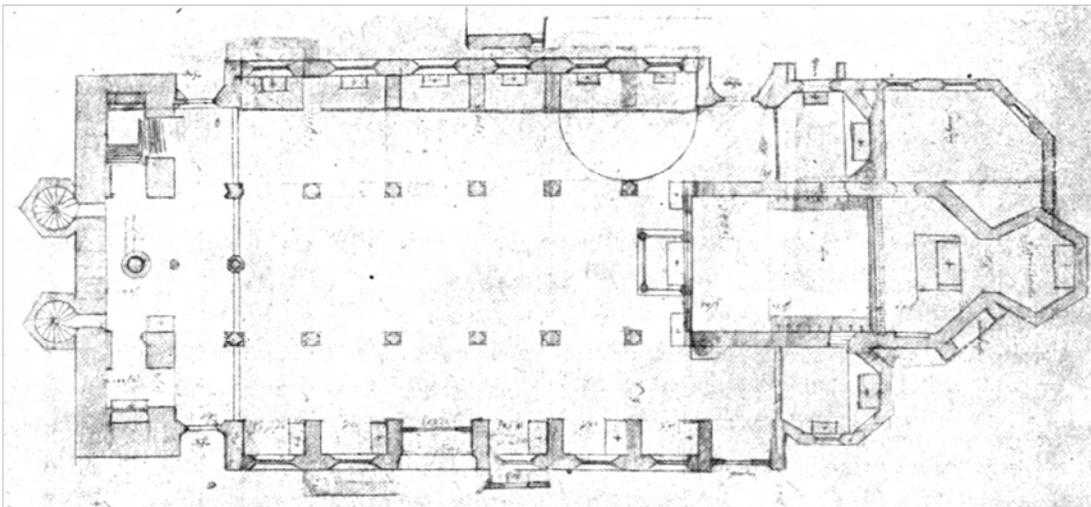


Abb. 4: Issac Baader, Grundriss der St. Peterskirche, um 1630 (aus: HOFFMANN 1922, S. 28)

Der barocke Altar von 1650 wurde bereits 1761 durch einen Armeseelenaltar von Ignaz Günther ersetzt, den die Priesterbruderschaft errichtete (Abb. 5): „1761 den 4. März ist der dritte und jetzt stehende altar gesetzt worden auf guettätigkeit der Hochwürdigten Priester Bruderschaft under Hern Bäumer Senior. Invendirt und gemacht von Franz Ignati Gündter chf. Bilthauer alhier geboren zu altmanstain den 20. Nov. 1725, die 2 Blätter hat gemacht Georg Wündter chf. Maler alhier, die Marmorarbeith hat gemacht Joachim Aichmiler bgl. Steinmetz alhier, gefast und vergoldet hat solchen Nicolaus Nöpauer<sup>[24]</sup> Mahler alhier.<sup>25</sup> Das Altarblatt von Georg Winter (1707–1770) wurde 1805 ausgewechselt, weil es laut GEISS<sup>26</sup> „schadhaft“ geworden war, und durch ein Gemälde von Sebastian von Rittershausen (1748–1820) ersetzt.

23 WESTERMAYER 1880, S. 289 (Anm. 5).

24 Nikolaus Nepaur, vgl. BRÜHLMANN/EMMERLING/MAYER 1998, S. 145–147.

25 WOECKEL 1975, S. 559.

26 GEISS 1868, S. 63 (Anm. 5).

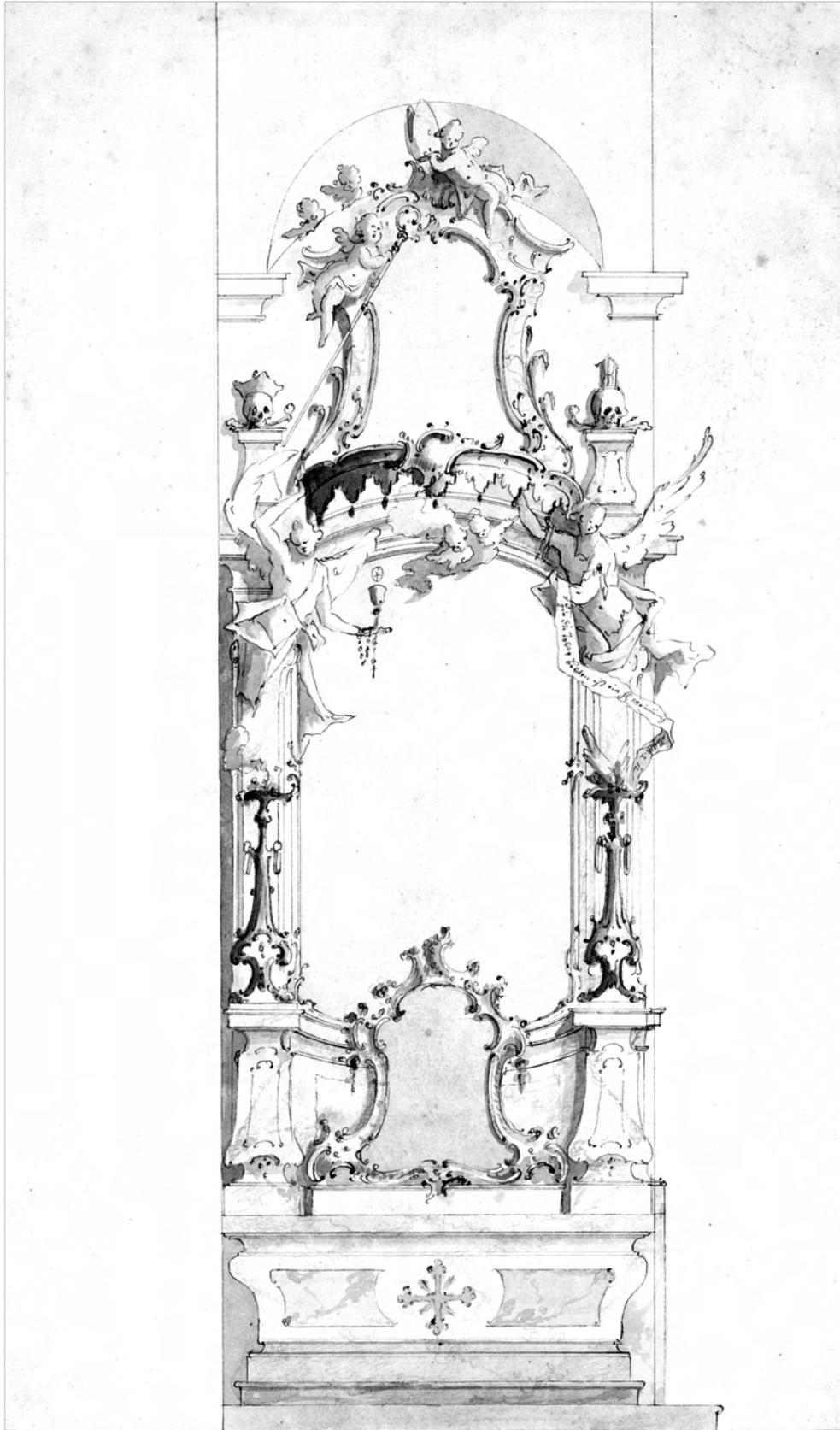


Abb. 5: Ignaz Günther, Entwurf für den ausgeführten, nicht erhaltenen Armeseelenaltar, 1761  
(Maillinger Sammlung, MAILLINGER 1876, Nr. 1203)

Die Existenz des mittelalterlichen Retabels war hinter den Holzaufbauten sicherlich zu allen Zeiten bekannt, schließlich war es bei jeder Erneuerung des Altarblattes sichtbar. Doch erst als die Priesterbruderschaft 1841 ein neues Altarblatt vom Maler Franz Xaver Glink (1795–1873) anbringen wollte, war „*das Interesse für die Gotik wieder erwacht und man ließ nun den Steinaltar für alle kommende Zeiten unverhüllt dastehen.*“<sup>27</sup> Der Altar von Günther wurde an eine andere Stelle in der Kirche versetzt und der Schrenkaltar nach fast zweihundert Jahren wieder ans Licht gebracht.

Mit diesem Datum beginnt die Geschichte der Restaurierung des Retabels, das unter den Überbauungen des Barock und Rokoko erheblich gelitten hatte. Um den neuen Altaraufbauten Platz zu machen, hatte man stark hervortretende Teile abgeschlagen und Verankerungen am Stein angebracht.

## Restaurierungen

Vor Reparatur und Restaurierung des beschädigten Retabels erstellte der Maler, Zeichner und Lithograph Peter Herwegen (1814–1893) eine Lithographie des Schrenkaltars (Abb. 2). Die Lithographie befindet sich in der Maillinger Sammlung des Münchner Stadtmuseums und ist bezeichnet: „*Altar, welcher bei einer Restauration in der Peterskirche zu München am 4. Mai 1841 entdeckt wurde.*“<sup>28</sup> Bei dem Blatt handelt es sich um die erste überlieferte Abbildung des Schrenkaltars. Einzig dieses Blatt dokumentiert das Retabel mit den Beschädigungen und ohne die Überarbeitungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Lithographie ist deswegen eine wichtige Quelle für die folgenden Untersuchungen. Sie stellt das Retabel dar, wie es nach der Entfernung des barocken Altaraufbaus vorgefunden wurde. Es ist zu beiden Seiten noch in die Wand eingemauert, so dass von den seitlichen Abschlüssen nichts zu sehen ist. Der Dreiecksgiebel des Wimpergs ist auf der Lithographie ohne die Kreuzblume, seinen heutigen oberen Abschluss, dargestellt. Zu Seiten des Wimpergs ist das bloße Mauerwerk zu sehen. An der unteren Profilleiste sind die Spuren der ehemaligen mechanischen Befestigungen der Barockaltäre deutlich erkennbar. Abgeschlagene und beschädigte Stellen sind auf der Graphik mit feiner Schraffur gekennzeichnet.

Die Lithographie ist in der Dokumentation der Fehlstellen viel genauer als in der Wiedergabe des Reliefs, von dem einige Details nicht oder ungenau dargestellt sind. Nicht dargestellt sind zum Beispiel die als Fratzen und Gesichter ausgebildeten Abhänglinge der Kielbogenfriese und ungenau die Haube (Kruseler) der Bürgersfrau unter den Seligen. Die Dreipässe der unteren Kielbogenreihe sind fälschlicherweise spitz zulaufend statt rund gezeichnet.

Aus der Art der Darstellung spricht das Anliegen des Künstlers die Beschädigungen des Retabels exakt zu dokumentieren. Das belegt das Bewusstsein des Zeichners für die Erfassung des originalen Bestandes dieses einzigartigen mittelalterlichen Kunstwerkes.

Mit der Restaurierung des beschädigten Retabels wurde der Bildhauer Joseph Otto Entres beauftragt, der zu jener Zeit bereits ein bekannter und am Hofe geschätzter Künstler war.<sup>29</sup> Entres ergänzte noch im gleichen Jahr (1841) alle abgeschlagenen Teile am Retabel. Im darauf folgenden Jahr wurde das Retabel neu gefasst.<sup>30</sup>

---

27 HOFFMANN 1918, S. 34.

28 Lithographie in der Maillinger Sammlung des Münchner Stadtmuseums, Format 24x18 cm, vgl.: MAILLINGER 1876, S. 15 (Nr. 129).

29 Vgl. Exkurs zu J. O. Entres, S. 53.

30 Die Literatur geht davon aus, dass die Neufassung, genau wie die Arbeiten im Vorjahr, von Entres ausgeführt wurde. Der Verfasserin sind allerdings keine zeitgenössischen Quellen bekannt, in denen Entres namentlich als ausführender Künstler genannt wird.

Die Entscheidung zugunsten einer Neufassung ist nicht selbstverständlich, schließlich ging man im 19. Jahrhundert davon aus, dass Steinbildwerke im Mittelalter meist nicht gefasst waren. Dieser Vorstellung entsprechend wurden im 19. und im frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Kunstwerke, besonders Steinbildwerke, bis auf den Bildträger freigelegt.

Bereits um 1899/1900 wurde die Fassung des Schrenkaltars abermals erneuert. Das genaue Datum ist nicht bekannt. Der „Bayerische Kurier und Münchener Fremdenblatt“ berichtete davon am 8. August 1900: „Der St. Martins-Altar bei St. Peter, auch Allerseelen-Altar genannt, wurde auf Veranlassung eines Wohltäters einer gründlichen und gelungenen Renovation unterzogen“.<sup>31</sup> Diese Neufassung<sup>32</sup> wurde ohne Einvernehmen mit dem General-



Abb. 6: Die St. Peterskirche nach dem Zweiten Weltkrieg.  
Blick nach Osten: Langhaus und nördliches Seitenschiff mit Schrenkkapelle  
(Aufnahme: Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 202.087)

---

31 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1900–1945), Aktenstück Nr. 1, abschriftlicher Ausschnitt des Bayerischen Kurier u. Münchner Fremdenblatt vom 8. August 1900, Nr. 215.

32 Es handelt sich hierbei eher um eine Neubemalung des Retabels.

konservatorium durchgeführt. In einem Schreiben wird bestätigt, „*daß dem Königlichen Generalkonservatorium irgendeine amtliche Mitteilung über die geplante Restauration vor deren Ausführung nicht zugegangen ist.*“<sup>33</sup>

Die nächste große Restaurierung des Schrenkaltars fand in den 1950er Jahren statt. Anlass dazu gaben die Beschädigungen des Zweiten Weltkrieges.

Während des Krieges waren alle beweglichen Kunstwerke zum Schutz vor Luftangriffen aus der Kirche ausgelagert. Den Schrenkaltar sicherte man 1942 auf Betreiben des Landesamtes für Denkmalpflege an Ort und Stelle.<sup>34</sup> Im Februar 1945 wurde die Vierung des Langhauses von St. Peter bei einem Luftangriff getroffen und die nahegelegenen Kapellen, darunter auch die Schrenkkapelle, stark beschädigt (Abb. 6). Glücklicherweise hat die Schutzverkleidung des Altars der Explosion fast unbeschadet standgehalten.<sup>35</sup> Historische Aufnahmen zeigen die Schutzverkleidung des Retabels. Diese ist mit Klammern am östlichen Pfeiler der Kapelle befestigt und reicht nur knapp an die Kämpfer der Kapellentrennwände heran. Unmittelbar nach der Beschädigung ist ein Teil der mit Sternen besetzten Hintergrundbemalung<sup>36</sup> zu erkennen. Die Kreuzblume ist nicht sichtbar, man hatte sie vermutlich abgenommen. Später hatte man die Wandnische abgedeckt.

Der Wiederaufbau des Langhauses begann erst in den 1950er Jahren und so konnte die Einhausung des Schrenkaltars nicht sofort entfernt werden. Außerdem war die Mauer, in die das Relief eingelassen ist, stark beschädigt und musste zuerst erneuert werden.<sup>37</sup>

Nach der Entfernung der Schutzverkleidung zeigte sich das Ausmaß der Beschädigungen. Die rechte Fiale am oberen Register war völlig zerstört, zudem Stein und Fassung beschädigt (Abb. 29).

Die Restaurierung des Schrenkaltars wurde bald in Angriff genommen. Eine erste Anfrage der Pfarrei von St. Peter erging bereits 1953 an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege,<sup>38</sup> restauriert wurde das Retabel in den Jahren 1956/57. Mit der Durchführung beauftragte die Pfarrei St. Peter auf Empfehlung des Landesamtes den Restaurator Georg Hager (1914–1985) aus München. Aus dem Kostenvoranschlag Hagers geht hervor, dass die Restaurierung die Freilegung der übermalten Fassung, die Festigung der weichen und lockeren Stellen des Sandsteins mit Sinterwasser und die Einstimmung der Fehlstellen umfassen sollte.<sup>39</sup> Die Ergänzung abgefallener und beschädigter Teile gehörte nicht zum Restaurierungskonzept. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass zwar einige störende Fehlstellen gekittet oder ergänzt, die meisten Bruchkanten aber belassen und nur in einigen Fällen farblich angeglichen wurden. Auch die zerstörte Fiale im oberen Register wurde nicht ergänzt.

---

33 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1900–1945), Aktenstück Nr. 2, Schreiben des kgl. Generalkonservatoriums an das kgl. Staatsministerium des Innern vom 27. Dezember 1900.

34 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1900–1945), Schreiben des Landesamtes für Denkmalpflege an den Herrn Reichsminister für W., E., u. V. in Berlin, vom 13. Juli 1942. Der Schrenkaltar wird in diesem Schreiben unter dem Betreff „Bauvorhaben zum Luftschutz von Kulturdenkmalen“ genannt.

35 Die Außenmauer der Schrenkkapelle stürzte nicht vollständig ein. Offensichtlich haben die seit dem Bombenangriff am 18. März 1944 zugemauerten Scheidbögen, die der Kapelle genau gegenüber liegen, den Druck der Explosion von der Kapelle abgehalten.

36 Die mit Sternen verzierte Ausmalung des Hintergrundes aus dem 19. Jahrhundert wurde beim Wiederaufbau von St. Peter nicht erhalten.

37 Vgl. Münchner Stadtzeitung, Beilage des Münchner Merkur vom 21. Februar 1958. Mit der Sicherung des Schrenkaltars war der Architekt Berlinger beauftragt, vgl. BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–1956), Aktenstück Nr. 3, Schreiben des Landesamtes für Denkmalpflege an das kath. Stadtpfarramt St. Peter in München vom 10. Januar 1946.

38 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–56), Schreiben vom 23. November 1953.

39 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–1956), Aktenstück Nr. 139, Kostenvoranschlag vom 7. Juni 1956.

## Beschreibung des Retabels

Der Schrenkaltar (Abb. 3) befindet sich an der östlichen Wand der Schrenkkapelle. Das Retabel ist in die Wand hinter der Mensa eingelassen. Es nimmt die gesamte Breite der Kapelle ein und ragt zu beiden Seiten über die Mensa hinaus. Auf der linken Seite stößt es auf die Nordwand. Der Abschluss des Retabels ist auf dieser Seite nicht bündig und wird stellenweise bis zu 3 cm von der Wand beziehungsweise vom Wandputz überschritten. Dies ist auf den Wiederaufbau von Kirche und Kapellenwänden in den 1950er Jahren zurückzuführen.

Der Altar mit Altartisch und Retabel hat eine Gesamthöhe von 7,30 m.<sup>40</sup> Das Retabel erhebt sich über der Mensa (ohne Leuchterbank) 6,23 m,<sup>41</sup> die Breite beträgt 2,40 m.<sup>42</sup>

Die heutigen Maße des Retabels (Breite und Höhe) sind auf die Veränderungen im 19. Jahrhundert zurückzuführen. Da sich die Abmessungen der Kapelle nicht wesentlich verändert haben ist jedoch davon auszugehen, dass die ursprünglichen Maße annähernd den heutigen entsprachen.

Der Altartisch (Stipes und Mensa) ist nicht mehr ursprünglich und wird darum in den weiteren Beschreibungen und der Untersuchung nicht berücksichtigt. Er stammt bis auf eine kleine ältere Rotmarmorplatte (Mensa) aus dem 19. Jahrhundert. In die Vorderseite des Stipes ist ein Maßwerkkreuz als Relief eingelassen. Auf der Mensa liegt eine Steinstufe (Leuchterbank). Der Antritt zum Altartisch besteht aus Granit und ist mit Solnhofener Platten belegt.

## Aufbau und Zierformen

Das Retabel ist aus mehreren Steinblöcken zusammengesetzt und vollständig als Relief gearbeitet.<sup>43</sup> Es ist in drei Abschnitte gegliedert, die aus zwei übereinander gesetzten querrechteckigen Registern und einem Dreiecksgiebel (Wimperg) bestehen. Die Wand ist hinter dem Wimperg eingetieft.

Den seitlichen Abschluss beider Register bilden auf rechteckigen Sockeln fußende Fialen mit maßwerkverzierten Schäften und krabbenbesetzten, pyramidenförmigen Helmen.<sup>44</sup> Die Register fungieren als Schreine für die Figuren, sie sind als Räume mit geringer Tiefe aus dem Stein geschlagen und werden nach oben hin von einem Kielbogenfries geschlossen. Die mit Krabben besetzten und mit einer Kreuzblume bekrönten Kielbögen sind durch Abhänglinge miteinander verbunden (Farbtafel I, 4–7). Die Abhänglinge sind unterschiedlich gestaltet, sie bilden vegetabile und geflammte Formen. Ausnahmen sind zwei Fratzen und ein Gesicht. Im unteren Register ist der Kielbogenfries mittig durch einen über Eck gestellten Baldachin unterbrochen. Dadurch verengt sich im unteren Register der Abstand der Bogenstellungen der Kielbögen im Vergleich zum oberen Register. Die Schreintrüklagen sind durch eine weitere Reihe von Kielbögen gegliedert, die

---

40 Alle angegebenen Maße sind dem Aufmaß (Tafel I) entnommen.

41 Die Höhe entspricht nicht der Gesamthöhe des Reliefs, da dieses etwa auf Höhe der Unterseite der Mensa beginnt.

42 Die in den KDB 1902, S. 1050 angegebenen Maße zum Altar, Höhe 5,08 m und Breite 2,04 m weichen erheblich von den tatsächlichen Maßen ab. Unklar ist, wie die Maße ermittelt wurden und worauf sie sich beziehen. RÜHL gibt die Breite der Register richtig mit 1,40 m Höhe und 2,40 m Breite an und verweist bei der Gesamthöhe des Retabels auf die Angabe in den KDB.

43 Die maximale Tiefe des Reliefs beträgt 19 cm.

44 Die rechte Fiale des oberen Registers fehlt seit der Kriegsbeschädigung von 1945.

auf schmalen Diensten ruhen. Die Kielbögen auf den Rücklagen sind durch Scheidbögen mit den vorderen verbunden und bilden kleine geratete Gewölbe. Die Dreipässe der hinteren Kielbögen beschreiben im Unterschied zu den vorderen runden einen spitz zulaufenden Bogen.

Über dem oberen Register erhebt sich der Dreiecksgiebel (Wimperg). Die Schenkel des Giebels sind mit Krabben besetzt und die Spitze mit einer großen Kreuzblume überhöht, die mit einem Kreuz abschließt. Die Standfläche des Dreiecksgiebels nimmt nicht die gesamte

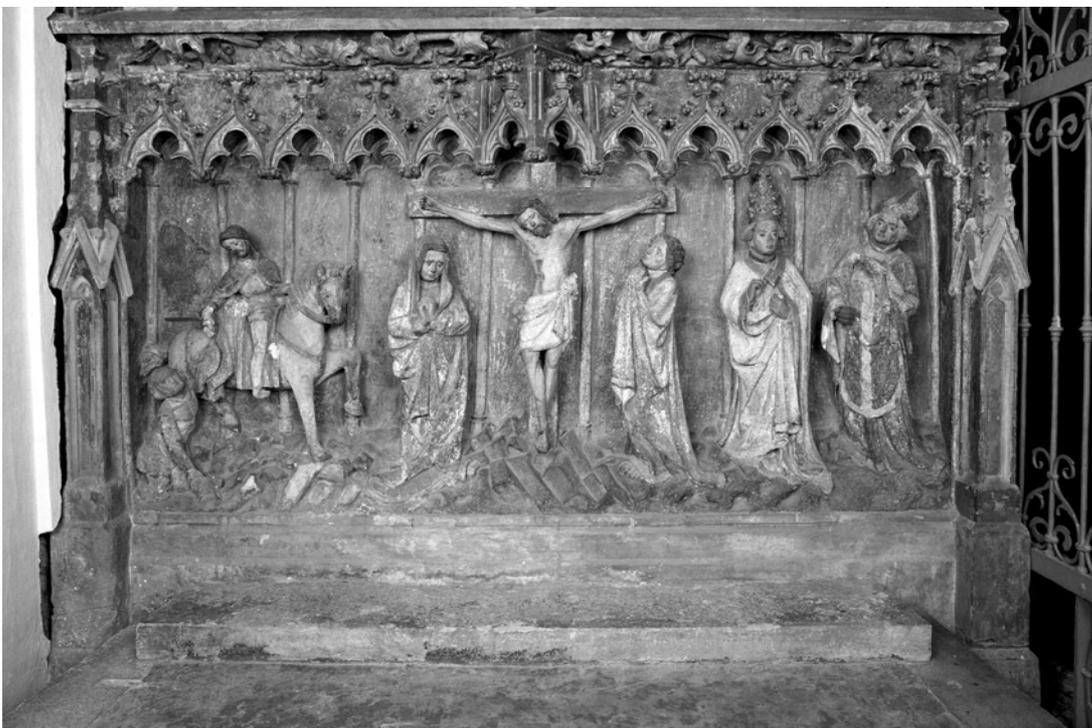
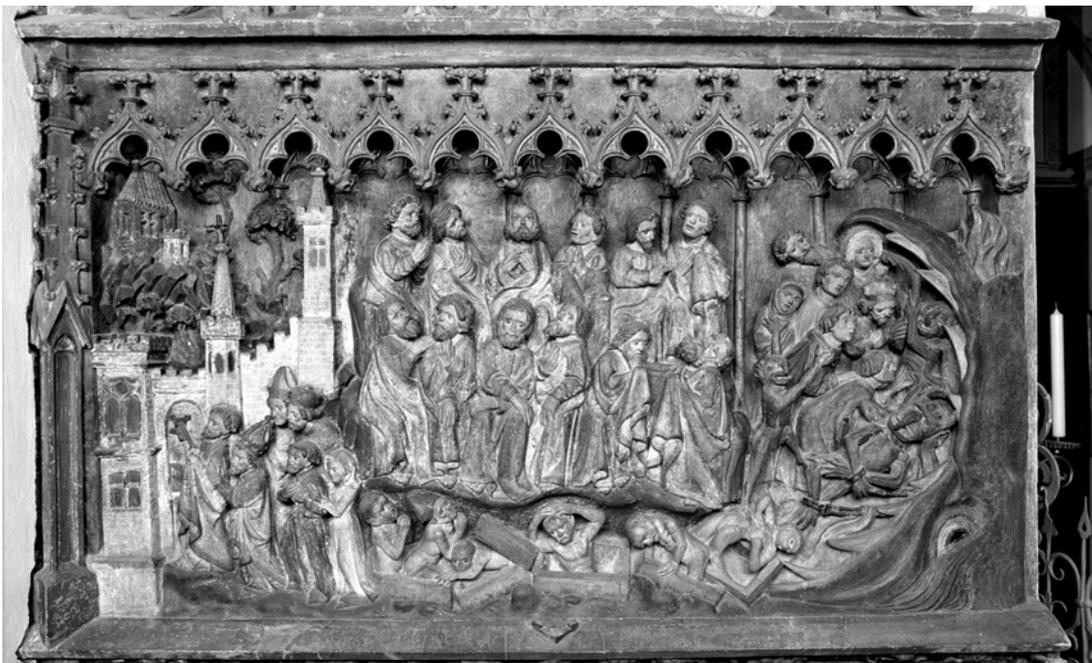
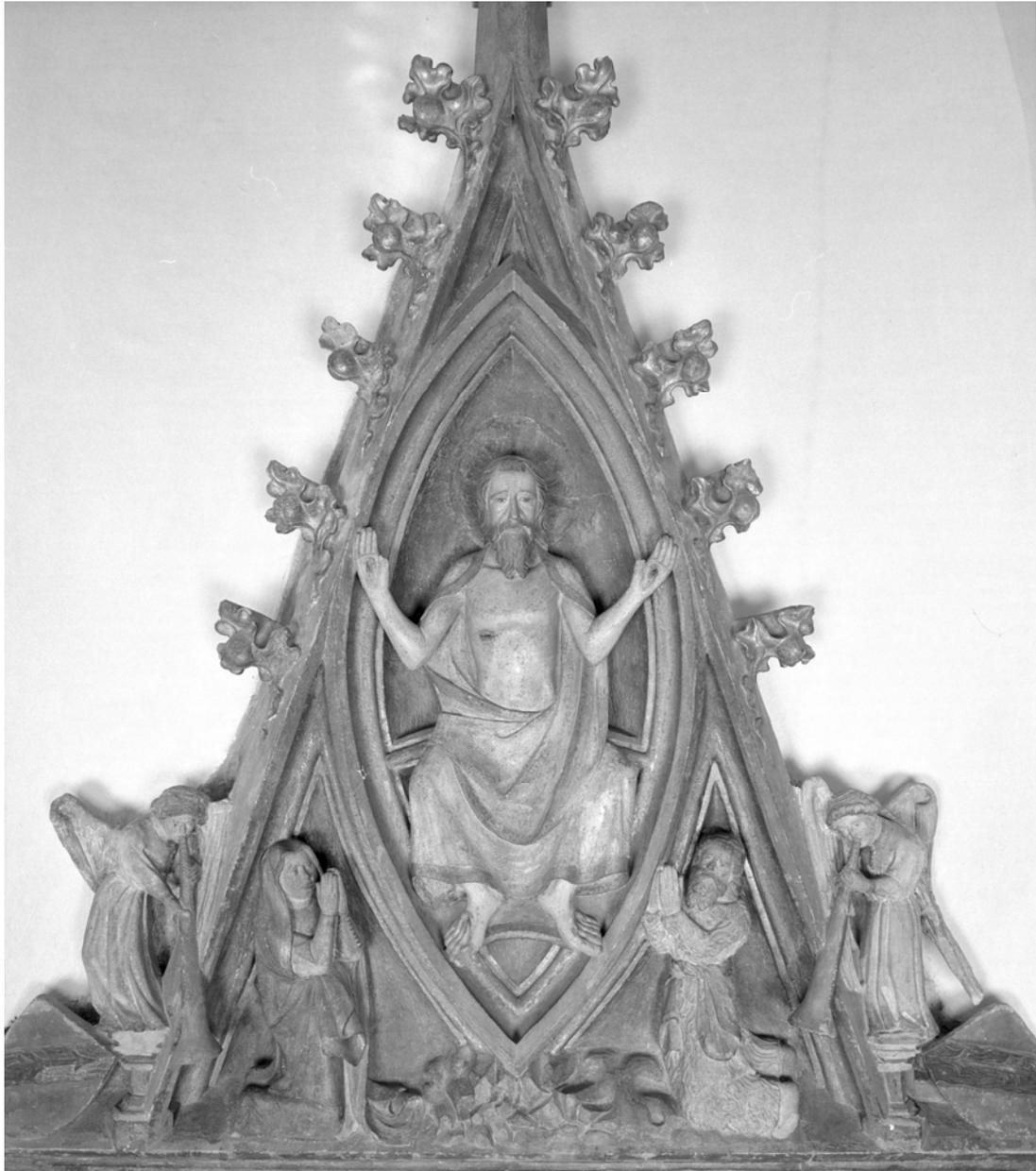


Abb. 7–9: Schreinkaltar, oberes und unteres Register, Wimperg (Aufnahmen: Krinninger 2003)



Breite des Retabels ein. Seitlich des Giebels ist die „Deckplatte“ des oberen Registers mit Zinnen bekrönt.

Die drei Abschnitte des Retabels werden von Kaffgesimsen horizontal gegliedert. In der Hohlkehle des unteren Gesimses windet sich ein Band aus Eichenlaub.

Das Retabel hat keine Flügel. Es gibt auch keine Hinweise darauf, dass einmal Flügel existiert haben. Überhaupt lässt sich der Aufbau des Retabels nicht mit den mittelalterlichen Schreinaltären in Zusammenhang bringen. Die Vorbilder dieses Altaraufbaus sind in der Architektur, speziell dem Kathedralschmuck und vielleicht in der Grabplastik zu suchen. JOSEPH BRAUN nennt das Retabel in der Gruppe der „architektonisch sich aufbauenden Retabel“, einem Altartypus, der nach BRAUN kaum in Deutschland vertreten war.<sup>45</sup> Die von BRAUN angeführten Beispiele sind mit dem Schrenkaltar jedoch nicht direkt vergleichbar.

---

45 BRAUN 1924, S. 334.

## Darstellungen

Der Schrein des unteren Registers nimmt eine Kreuzigungsgruppe und die Altarpatrone auf (Abb. 8 und 11–13). Die Kreuzigungsgruppe befindet sich an zentraler Stelle in der Mitte des Schreins, wobei der Gekreuzigte durch einen Baldachin besonders hervorgehoben wird. Links davon ist der heilige Martin hoch zu Roß mit dem am Boden knienden Bettler dargestellt. Rechts stehen ein nicht identifizierter Papst<sup>46</sup> und der heilige Bischof Ulrich mit seinem Attribut, dem Fisch in der Hand. Die Figuren stehen vor der von schmalen Diensten gegliederten Schreintrücklage, ohne jedoch auf die Gliederung Bezug zu nehmen.

Im oberen Register ist das Jüngste Gericht dargestellt (Abb. 7, 10, 14, 15). In der Mitte sitzen in zwei Reihen die zwölf Apostel als Beisitzer des Jüngsten Gerichts. Unter ihnen erheben sich die Auferstehenden aus ihren Gräbern. Links in diesem Register werden die Seligen von Petrus ins himmlische Reich geführt, auf der rechten Seite öffnet sich der Höllenschlund, in den die Verdammten von gehörnten Teufeln gezerrt und dort gepeinigt werden.

Über dieser Szene thront im Wimberg Christus als Weltenrichter, von einer Mandorla umgeben (Abb. 16). Zu seinen Füßen knien Maria und Johannes d. T. Zu beiden Seiten des Dreiecksgiebels stehen zwei Engel auf kleinen Postamenten und kündigen gemäß der Offenbarung des Johannes mit ihren Posaunen das Jüngste Gericht an.



Abb. 10: Oberes Register, Apostel (Aufnahme: Krininger 2003)

---

46 Vgl. Kapitel zur Geschichte des Altars, S. 9.

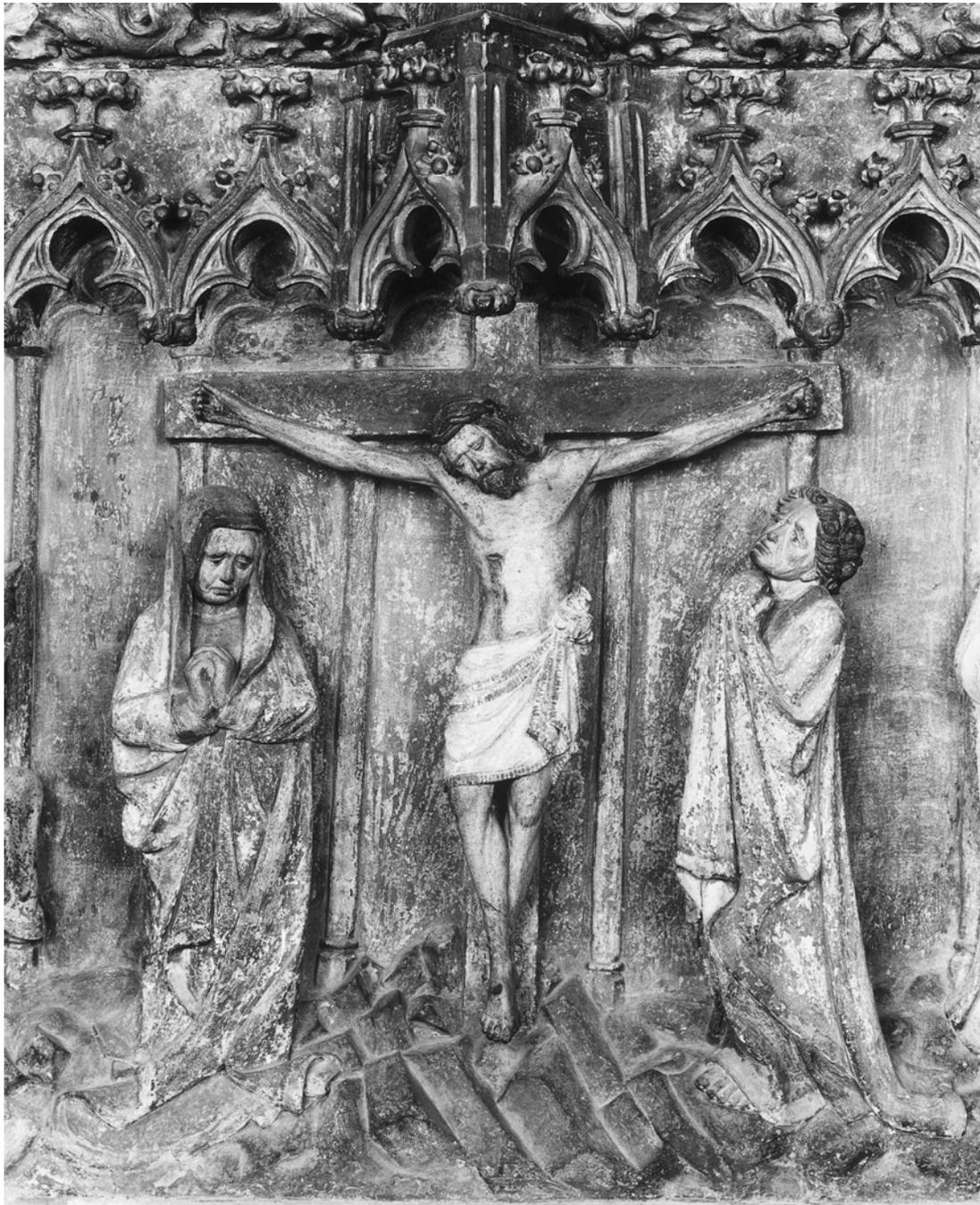


Abb. 11: Unteres Register, Kreuzigungsgruppe (Aufnahme: Krinninger 2003)



Abb. 12: Unteres Register, heiliger Martin (Aufnahme: Krinninger 2003)



Abb. 13: Unteres Register, Papst und heiliger Ulrich (Aufnahme: Krinninger 2003)



Abb. 14: Oberes Register, Selige (Aufnahme: Krinninger 2003)



Abb. 15: Oberes Register, Höllenschlund (Aufnahme: Krininger 2003)



Abb. 16: Wimperg, Christus in der Mandorla (Aufnahme: Krinniger 2003)

## Datierung

Das Entstehungsjahr des Schrenkaltars ist nicht überliefert und die Datierung des Retabels seit seiner Wiederentdeckung im Jahre 1841 umstritten. In der Vergangenheit wurde fälschlicherweise immer wieder die Urkunde von 1407, in welcher der Schrenkaltar erstmals genannt wird, zur Datierung herangezogen.

Ebenfalls zur Datierung herangezogen wurden Einritzungen, die sich am Höllenschlund im oberen Register finden und die als Jahreszahl interpretiert werden (Abb. 17). Aus ihnen wurden die Jahre 1376, 1476 und 1576 gelesen. Es bleibt fraglich, ob die Einritzungen überhaupt etwas darstellen sollen. Als arabische Ziffern, die keinesfalls aus der Entstehungszeit stammen können, sind sie zumindest nicht eindeutig zu bestimmen. Die Ritzungen sind so angebracht, dass sie für den Betrachter nicht einsehbar sind.

RÜHL gelangt über die Datierung der dargestellten Kleidung zu einer Eingrenzung des Entstehungszeitraums. Während die meisten Gewänder zeitlos sind, wird von zwei Frauen im oberen Register eine modische Haube getragen. Diese kann eindeutig als eine frühe Form des Kruseler identifiziert werden, der in der Zeit von 1350–80 getragen wurde. Damit wird nach RÜHL eine Entstehung des Schrenkaltars in den 1380er oder 1390er Jahren wahrscheinlich, keinesfalls nach 1400.

Dieser Ansatz für eine Datierung wird auch durch historische Überlegungen gestützt. Denn in die Zeit um 1400 fallen Bürgerunruhen, vor denen neben anderen Patriziern der Stadt auch Bartholomäus Schrenk fliehen musste. Es ist überliefert, dass er erst 1403 wieder nach München zurückkehrte. Wie RÜHL bemerkt ist es unwahrscheinlich, dass Auftrag, Stiftung und Weihe des Schrenkaltars in der Zeit zwischen 1403 und 1407 stattfanden.<sup>47</sup>



Abb. 17: Oberes Register, Einritzungen auf dem Höllenschlund: „Jahreszahl“  
(Aufnahme: Wermescher 2003)

---

47 Vgl. RÜHL 1998, S. 67.

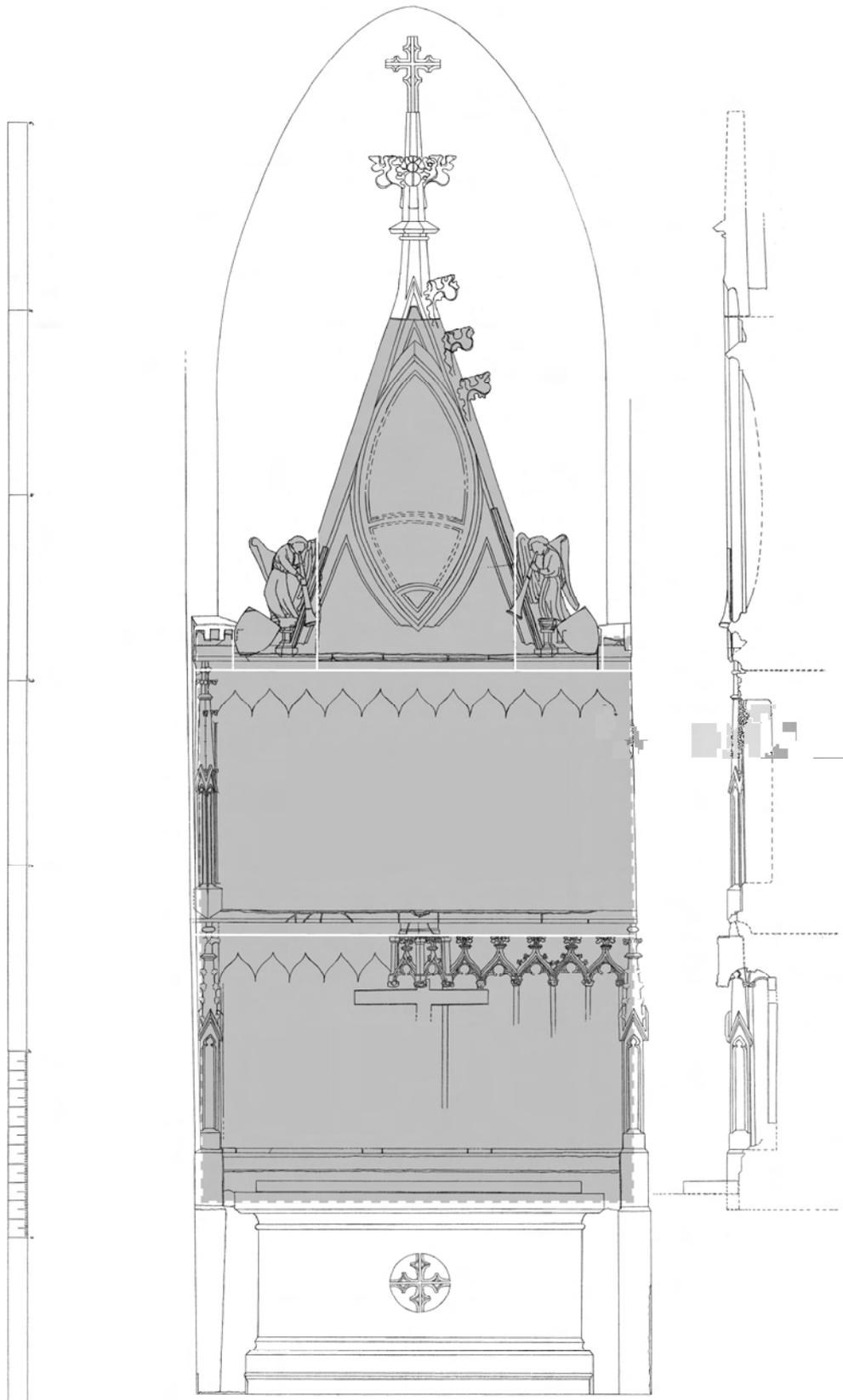


Abb. 18: Schrenkaltar, Format der mittelalterlichen Steinblöcke  
(Illustration: Wermescher 2003)

## Aufbau und Material des Retabels

Der Untersuchung zum Aufbau des Retabels durch die Autorin liegt die Anfertigung eines verformungsgerechten Aufmaßes zugrunde (Tafel I). Die zeichnerische Erfassung von Kunstwerken nutzt die traditionelle Bauaufnahme, wie sie für die Bauforschung entwickelt wurde. Sie dient zunächst dazu den Bestand in einer maßstabgetreuen Zeichnung festzuhalten. Ein weiteres Ziel dieser Methode ist das gesteigerte Verständnis zu Aufbau, historischen Veränderungen und Überarbeitungen. Die Anfertigung einer verformungsgerechten Wiedergabe des Gegenstandes erfordert vom Zeichner eine „lückenlose“ Betrachtung des Kunstwerks. Die Beobachtungen und Erkenntnisse werden vor Ort in die Zeichnung eingetragen und kommentiert, so dass Feststellen und Festhalten der Befunde Hand in Hand gehen.

Das angefertigte Aufmaß umfasst eine Ansicht und einen Schnitt in der Mittelachse des Retabels.<sup>48</sup> Der gewählte Maßstab des Aufmaßes ist 1:10. Der Zeichnung sind die Anordnung der Steinblöcke, der Verlauf der Fugen und die wesentlichen plastischen Ergänzungen zu entnehmen.<sup>49</sup>

### Die mittelalterlichen Steinblöcke

Das Retabel besteht heute aus sieben mittelalterlichen Steinblöcken und mehreren Steinergänzungen aus dem 19. Jahrhundert. Die Anordnung der mittelalterlichen Steinblöcke ist der Kartierung (Abb. 18) zu entnehmen. Die beiden Register werden aus zwei übereinander liegenden Steinblöcken gebildet. Die horizontalen Fugen zwischen den Registern und dem Wimperg zeichnen sich durch Kittungen und Farbschichten ab. Sie verlaufen oberhalb der kleinen Kreuzblumen der Kielbögen und unterhalb der Hohlkehle des Gesimses. Die Fialen an den Seiten der Register stammen aus dem 19. Jahrhundert. Wegen dieser Ergänzungen sind die seitlichen Abschlüsse der mittelalterlichen Steinblöcke heute nicht mehr zu sehen. Das obere Register, also der obere der zwei großen Steinblöcke, misst 141 cm in der Höhe. Die Höhe des unteren Registers ist nicht genau festzustellen, da der untere Abschluss des Steins schadhafte und überputzt, außerdem von der Mensa aus dem 19. Jahrhundert verdeckt ist. Zu erkennen ist aber, dass die Höhe des unteren Registers der Höhe des oberen Registers ungefähr entspricht. Für die Register wurden folglich zwei annähernd oder sogar gleich große Steinblöcke verwendet.

Der Wimperg ist aus mehreren Steinen zusammengesetzt, von denen heute noch fünf Steine mittelalterlich sind. Sie schließen an den Steinblock des oberen Registers an. Der Abschluss des Dreiecksgiebels mit der Kreuzblume und dem Kreuz ist eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert. Die Ansatzfuge verläuft etwas unterhalb der Spitze des Wimpergs. Der Wimperg hat mit der ergänzten Kreuzblume eine Gesamthöhe von 334 cm.

Der Dreiecksgiebel besteht hauptsächlich aus einem 190 cm hohen und 105 cm breiten Steinblock, aus dem der Giebel mit den ausladenden Krabben gehauen ist. Zu beiden Seiten schließen sich zwei kleinere Steinblöcke an (Höhe ca. 75 cm, Breite 45 cm), aus denen die

---

48 Da das Retabel etwas aus dem Lot fällt, verspringt die Schnittlinie geringfügig zugunsten einer illustrativeren Darstellung.

49 Da die Darstellung der Figuren und Zierelemente für das Verständnis des Aufbaus, der Erfassung des mittelalterlichen Bestandes und der wesentlichen plastischen Ergänzungen des Retabels nicht erheblich sind, wurden diese, auch in Anbetracht der zur Verfügung stehenden Zeit, nicht in der Zeichnung berücksichtigt.

Posaunenengel am Fuß des Giebels und die Stifterwappen gefertigt sind. Die vertikalen Fugen zwischen diesen Steinblöcken sind überputzt und durch die Ergänzungen von Entres teilweise verdeckt. Sie verlaufen jeweils dicht hinter den knienden Figuren von Maria und Johannes d. T. und entlang der inneren Flügel der Engel. In der Aufsicht ist deutlich zu erkennen, wie die Steinblöcke an den großen mittleren Stein angesetzt sind.

Den äußeren Abschluss des Wimpergs bilden zwei kleine Steinblöcke, die nur noch fragmentarisch erhalten sind. Aus ihnen sind die Zinnen gearbeitet, die den oberen Abschluss seitlich des Dreiecksgiebels bilden. Wegen der veränderten Situation an den Seiten des Retabels sind auch die äußeren Abschlüsse dieser Steine nicht erhalten.

Die mittelalterlichen Fugen sind verputzt und zusammen mit dem Relief gefasst, sie lassen sich darum nicht genauer beschreiben. Die beiden horizontalen Fugen haben eine Breite von durchschnittlich 0,8 bis 1 cm. Die zwei längeren vertikalen Fugen des Wimpergs sind durchschnittlich 0,2 bis 0,5 cm breit. Durch die Beschädigung des rechten, äußeren Steins, vermutlich ein Kriegsschaden, liegt die vertikale Fuge zwischen den zwei äußeren Steinblöcken offen. Die Fugenstärke misst an dieser Stelle 1,6 cm. Möglicherweise ist dies eine originale Fuge mit mittelalterlichem Fugenmörtel, der hier einen Zuschlagstoff von bis zu 12 mm Durchmesser enthält.

Die Tiefe der Steinblöcke ist derzeit nicht bekannt da das Retabel in die Kapellenwand eingelassen ist. Man befestigte das Retabel im 14. Jahrhundert vermutlich in der bereits bestehenden Wand. Da es sich bei den mittelalterlichen Mauern nach den Angaben von SCHLEICH<sup>50</sup> um Ziegelmauern handelt ist es denkbar, dass die Wand zum Versenken der Steinblöcke ausgetieft wurde. Die Größe der unteren zwei Steinblöcke ließe allein aus statischen Überlegungen eine enorme Dicke vermuten, da die Untersuchung mit einem Metalldetektor keine Hinweise auf Metallverbindungen zwischen den Steinblöcken liefern konnte. Mit Eisenklammern wäre die Befestigung der großen Steinblöcke auch mit einer geringeren Tiefe denkbar. Es ist anzunehmen, dass die kleineren Steine des Wimpergs nicht so dick sind wie die der beiden Register.

## Der Sandstein

Es gibt in den Quellen keine Hinweise auf die Herkunft des verwendeten Sandsteins. Sowohl der Künstler als auch die Herstellungsgegebenheiten des Retabels sind bis heute unbekannt. Die Kenntnis darüber, ob der Sandstein aus der umliegenden Region kommt oder einen weiteren Weg bis nach München zurückgelegt hat, kann die Entstehungszusammenhänge des Retabels erhellen.

Es gibt am Nordrand der Alpen nur wenige Sandsteinvorkommen, die als Denkmalgestein tauglich sind. In den letzten Jahren wurde häufiger „Mittenwalder Sandstein“ an mittelalterlichen Steinbildwerken nachgewiesen, unter anderem an einigen Portalen der Kirchen in Landshut.<sup>51</sup> Das führte zu der Frage, ob auch das Retabel des Schrenkaltars aus diesem Sandstein gefertigt ist. Eine Betrachtung des Sandsteins legte diese Vermutung nahe.

Für die Bestimmung des Sandsteins sind eine Analyse der Komponenten und eine Beschreibung des Korngefüges erforderlich. Diese Bestimmung wurde lichtmikroskopisch anhand von Dünn- und Anschliffen durchgeführt.<sup>52</sup> Der von Bildhauer Entres 1841 ergänzte Sandstein wurde in die Untersuchung mit einbezogen. Die Betrachtung vor Ort macht bereits deutlich, dass die Ergänzungen aus einem anderen Sandstein als das mittelalterliche Relief gefertigt sind.

---

50 Vgl. SCHLEICH 1958.

51 Vgl. SCHUH 2001.

52 Die Bestimmung der Herkunft des Sandsteins erfolgte in Zusammenarbeit mit Dr. GÜNTER GRUNDMANN, Lehrstuhl für Ingenieurgeologie, TU München.

Die Herkunft der Gesteine ließ sich im Vergleich mit Referenzproben und petrographischen Beschreibungen bestimmen. In diesem Fall wurden eigens hergestellte Referenzproben aus dem Mittenwalder Steinbruch zum Vergleich herangezogen. Die charakteristischen Merkmale des Mittenwalder Sandsteins stimmen mit denen der Gesteinsproben vom Schrenkaltar überein.<sup>53</sup> Die Untersuchung konnte eindeutig belegen, dass das Retabel aus Mittenwalder Sandstein besteht. Die wichtigsten Merkmale beider Sandsteine werden im Folgenden beschrieben.

Der Mittenwalder Sandstein ist hellbeige bis grau und besitzt im Mikrobereich ein homogenes, poröses Gefüge (Farbtafel III, 6). Er besteht fast ausschließlich aus Karbonaten, das heißt aus Calcit- und Dolomitmikrokörnern, wobei der Calcitanteil überwiegt. Der Anteil von Quarzkörnern ist typischer Weise verschwindend gering. Als weitere akzessorische Bestandteile treten Hämatit und Goethit sowie Glimmer (Biotit und Muskovit) auf, auch konnte erstmals ein geringer Bitumengehalt im Sandstein festgestellt werden.<sup>54</sup> Der Zusammenhalt des Korngefüges funktioniert sowohl über Korn-Punktkontakte als auch über „Anwachssäume“, die sich um alte Körner neu gebildet haben.<sup>55</sup>

Im geologischen Aufschluss (Geländebefund) ist eine horizontale Schichtung aus unterschiedlichen Korngrößen charakteristisch. Die verschiedenen Feinheitsgrade können in vier Stufen von A (feinkörnig) bis D (grobkörnig) eingeteilt werden.<sup>56</sup> Für den Schrenkaltar wurde ein grobkörniger Sandstein (Stufe D) verwendet.

Ein weiteres Charakteristikum des Sandsteins sind sogenannte „Tongallen“, feinstkörnige Bruchstücke teilverfestigter Gesteine die sich von dem relativ homogenen Gefüge des Sandsteins deutlich abheben. Im bergfeuchten Zustand ist der Sandstein sehr weich, die Härtung findet erst durch Austrocknen statt.<sup>57</sup> Der Sandstein ist bedingt witterungsbeständig.

Der Mittenwalder Sandstein, auch Kofelstein genannt, war als Denkmalgestein in Vergessenheit geraten.<sup>58</sup> Nachdem er an einigen Kirchenportalen in Landshut festgestellt werden konnte, wurde er 2001 erstmals von HORST SCHUH im Zusammenhang mit der Untersuchung des Westportals der Heiliggeistkirche beschrieben.<sup>59</sup>

Die Steinbrüche bei Mittenwald sind klein, sie wurden wahrscheinlich nie gewerblich genutzt. Der Abbau des Sandsteins fand noch bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein statt. Der Transport des Sandsteins nach München erfolgte zur Zeit der Entstehung des Schrenkaltars auf dem Wasserweg. Die Isarflößerei war im 14. Jahrhundert bereits in vollem Gange und die Steinbrüche bei Mittenwald sind nahe an der Isar gelegen.<sup>60</sup>

Die Entstehung des Schrenkaltars ist mit der Kenntnis über die Herkunft des Sandsteins aus Mittenwald nur im Umkreis von München und Mittenwald vorstellbar. Die nachweisliche Verwendung dieses Sandsteins für Kunstwerke unter anderem in Landshut und München belegt, dass der Mittenwalder Sandstein im 14. und 15. Jahrhundert ein

---

53 Für die Sandsteinbestimmung wurden Gesteinsproben im Kornverband und Körnerproben entnommen.

54 Der Bitumengehalt ist bereits beim Schleifen der Gesteinsproben als Geruch wahrnehmbar. Unter fluoreszierendem Licht ist der Bitumengehalt einzelner Körner unter dem Mikroskop sichtbar sowie Öleinschlüsse, die als leuchtend helle Punkte im Innern der Karbonatkörner erscheinen.

55 Die „Anwachssäume“ sind im polierten Anschliff deutlich zu erkennen, sie übernehmen durch Brückenbildung die Funktion eines Bindemittels.

56 Einteilung nach Dr. GÜNTER GRUNDMANN, Lehrstuhl für Ingenieurgeologie, TU München.

57 Der Sandstein ist nach dem Abbau noch so weich, dass er mit Holzschnitzwerkzeugen bearbeitet werden kann. Die Verwendung von Steinmetzwerkzeugen, wie zum Beispiel Zahneisen für die Oberflächenbearbeitung, konnte deswegen am Schrenkaltar nicht nachgewiesen werden.

58 In der älteren geologischen Literatur finden sich Hinweise auf das Sandsteinvorkommen bei Mittenwald.

59 SCHUH 2001.

60 Der Transport auf dem Landweg ist für das 14. Jahrhundert auszuschließen. Der Mittenwalder Rat äußerte erst 1401 den Wunsch eine Straße nach München bauen zu lassen, vgl. BAUER 1992, S. 82.

regional häufig verwendeter Werkstein war, der über Mittenwald hinaus für Steinbildwerke verwendet wurde.<sup>61</sup>

Die plastischen Ergänzungen des Bildhauers Entres bestehen aus einer anderen Sandsteinart. Der hierfür verwendete Sandstein ist gelblich-grau und hat im Mikrobereich ein homogenes, relativ dichtes Gefüge (Farbtafel III, 7). Er besteht ebenfalls überwiegend aus Karbonaten (Dolomit und Calcit), hat aber einen Quarzanteil von 15 Prozent. Die Funktion des Bindemittels übernehmen Calcitkörner als porenfüllender Zement zwischen Karbonat- und Quarzkörnern. Die Komponenten des ergänzten Sandsteins sind dem Mittenwalder Sandstein ähnlich, er kann jedoch durch den hohen Quarzgehalt und den deutlich geringeren Porenraum eindeutig vom Mittenwalder Sandstein unterschieden werden. Es handelt sich vermutlich um Lechbrucker Molassesandstein, dessen Beschreibung nur in Bezug auf den sichtbaren Porenraum abweicht.<sup>62</sup>

## Die plastischen Ergänzungen

Nach der Entfernung des barocken Altars 1841 sollten die abgeschlagenen und beschädigten Teile des Sandsteinretabels ergänzt werden. Joseph Otto Entres erhielt dazu den Auftrag. Die von ihm in Sandstein ausgeführten Ergänzungen sind die ersten nachweisbaren Reparaturen am Relief.

Über das Ausmaß der Beschädigungen gab bisher vor allem die beschriebene Lithographie von Peter Herwegen Auskunft (Abb. 2). Als Herwegen die Lithographie anfertigte, war das Retabel noch zu beiden Seiten in die Wand eingemauert und die seitlichen Abschlüsse wurden darum nicht abgebildet. Folglich war bisher unklar, ob diese original oder Ergänzungen von Entres sind. RÜHL kommt zu dem Schluss, dass sich die originalen seitlichen Abschlüsse unter der Vermauerung erhalten haben.<sup>63</sup> Die Zeichnung gibt außerdem keinen Aufschluss darüber, in welchem Zustand sich der obere Abschluss des Dreiecksgiebels nach der Wiederaufdeckung befand.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde der tatsächliche Umfang der plastischen Ergänzungen festgestellt (Farbtafel IV). Dies erfolgte mit Hilfe der zeichnerischen Erfassung des Retabels,<sup>64</sup> der Bestimmung des für die Ergänzungen verwendeten Sandsteins und der Untersuchung der Fassung. Den seitlichen Abschlüssen beider Register und dem oberen Abschluss des Wimpergs galt dabei ein besonderes Augenmerk. Die Untersuchungsergebnisse werden im Folgenden vorgestellt.

Die Fialen an den Seiten der Register ließen sich als Ergänzungen von Entres ausweisen. Diese sind nicht nur vor das Relief gesetzt, sondern aus größeren Steinblöcken, die das

---

61 In der katholischen Pfarrkirche St. Peter- und Paul in Mittenwald befindet sich ein Relief aus einem Sandstein, der nach optischer Begutachtung aus den heimischen Steinbrüchen kommt. Das Relief ist in der gleichen Zeit wie der Schrenkaltar entstanden. Es handelt sich um das Steingrab des Johannes Lapizida, das um 1380 entstanden ist. Das Epitaph ist gegenüber der Kanzel in die Nordwand eingelassen (Maße: H. 0,98, B. 0,60 m). Es zeigt eine Kreuzigungsgruppe mit dem Stifter und dessen Wappen in einer dreiteiligen Maßwerklende. Am unteren Rand befindet sich eine Inschrift: *Anno d. 1380 Joh. Lapic[ida]*. Die Darstellung und das Maßwerk, speziell die Kielbögen dieses Reliefs, sind formal mit dem Schrenkaltar vergleichbar, vgl. KDB 1895, Tafel 89.

62 Vgl. GRIMM 1990.

63 Siehe RÜHL 1998, S. 70.

64 Die Ansatzfugen der Ergänzungen von Entres sind seit der Freilegung in den 1950er Jahren sichtbar und wurden dokumentiert.

Relief auch seitlich einfassen, heraus gearbeitet.<sup>65</sup> Im unteren Register stehen die Fialen auf rechts und links von der Mensa platzierten, steinernen Sockeln.<sup>66</sup>

Auch die Kreuzblume auf dem Wimberg ist eine Ergänzung von Entres. Die Ansatzfuge verläuft genau an jener Stelle, an der Herwegen auf seiner Lithographie den Dreiecksgiebel enden lässt. Auf der Grafik von Herwegen ist an Stelle des heutigen, spitzen Dreiecks ein stumpfer Abschluss abgebildet. Auf dieses Detail verweist noch heute der Verlauf der Ansatzfuge. Die Kreuzblume steht frei vor der Wand, das Kreuz ist aufgesetzt.

Die restlichen Ergänzungen von Entres begrenzen sich ziemlich genau auf die in der Lithographie gekennzeichneten Beschädigungen und Fehlstellen. Sie betreffen im Wesentlichen hervorstehende Teile des Reliefs, die Kaffgesimse, einige Zierelemente der Rahmenarchitektur (Krabben, Kielbögen und Abhänglinge) und den Baldachin im unteren Register. Als weitere Ergänzungen hervorzuheben sind die Köpfe von drei Verdammten im Höllenschlund, einem Apostel und dem heiligen Martin (Farbtafel V, 1–3).

Die Lithographie von Herwegen hat sich in der Dokumentation der Beschädigungen als sehr genau erwiesen. Auch kleinste Fehlstellen, wie der abgebrochene große Zeh am rechten Fuß von Christus in der Mandorla oder die kleine Ausbruchsstelle am „Kopftuch“ der Maria im unteren Register sind eingezeichnet (Abb. 19). Die Abweichungen sind dagegen geringfügig. Sie betreffen zum Beispiel den linken äußeren Kielbogen des unteren Registers. Dieser ist auf der Lithographie deutlich schadhafter dargestellt als der ausgeführten Ergänzung abzulesen ist. Umgekehrt sind die zwei darüberliegenden Kreuzblumen, die bei Herwegen unbeschadet sind, als Ergänzungen von Entres auszumachen.

Die Ergänzungen, auch kleinste Fehlstellen wie abgebrochene Finger oder Nasen, sind in Sandstein ausgeführt.<sup>67</sup> Fast alle Ergänzungen sind mit einem Metalldübel angesetzt<sup>68</sup> und mit einem Klebemittel befestigt. An dem erneut abgebrochenen Daumen der rechten Hand von Christus in der Mandorla ist ein solcher Metalldübel zu sehen (Abb. 20). Bei der linken Fiale im unteren Register zeichnet sich eine Eisenverbindung durch die Kittung ab. Die ergänzte Figurengruppe im Höllenschlund und die Fialen sind nicht mit dem genannten Klebemittel befestigt, dort ist eine breite Ansatzfuge sichtbar.<sup>69</sup>

Auf der Lithographie sind auch kleinere Löcher im Relief zu erkennen. Über das Ausmaß von Ausbesserungen solcher Schäden durch Entres lässt sich wegen der aufliegenden Fassung und den späteren Kittungen durch den Restaurator Hager keine genaue Aussage treffen. Mit Sicherheit sind nur zwei Ausbesserungen (Kittungen) in den Schreintrüklagen im unteren Register auf Entres zurückzuführen.<sup>70</sup>

Die Ergänzungen beschädigter Zierelemente, Krabben, Kreuzblumen und Abhänglinge sind der mittelalterlichen Gestaltung sehr genau nachempfunden. Sie sind außerdem exakt an die Bruchkanten der Fehlstellen angepasst. So entsprechen zum Beispiel die Klebefugen des ergänzten Baldachins genau den Bruchkanten, die in der Lithographie von Herwegen dokumentiert sind.

---

65 Am linken Rand ist der un gefasste und nur grob mit einem Zahneisen bearbeitete Sandstein zu sehen.

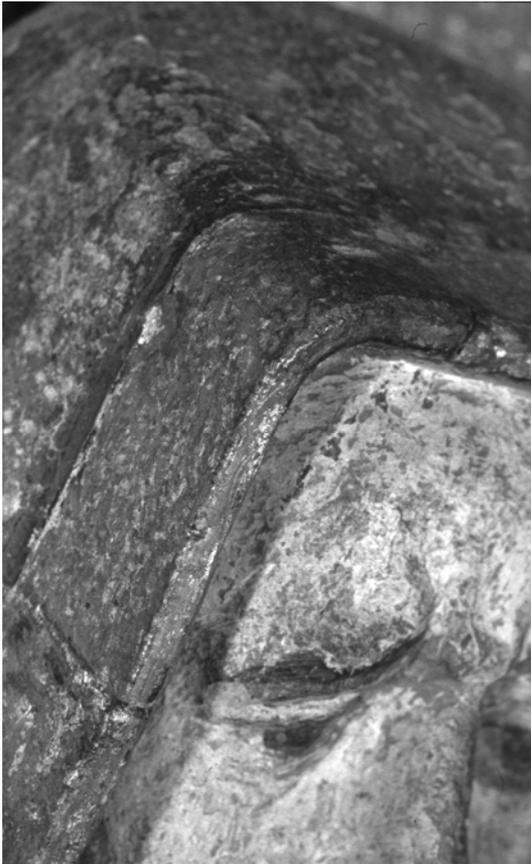
66 Der linke Sockel besteht heute aus einem grob bearbeiteten und frei vor der Wand stehenden Stein, vielleicht die Reparatur eines Kriegsschadens.

67 Die größeren Steine wurden mit einem Schariereisen bearbeitet, die Bearbeitungsspuren zeichnen sich an un gefassten oder nicht einsehbaren Stellen deutlich ab.

68 Die Metalldübel wurden mit freundlicher Unterstützung von Herrn VOLPERT (ARDI, Archäologische Dienstleistungen) detektiert.

69 Die ergänzten Figuren im Höllenschlund sind ohne Eisendübel befestigt.

70 Die Löcher sind bereits auf der Lithographie von Herwegen zu erkennen.



Seite 36:  
Details der Ergänzungen von Joseph Otto Entres  
1841 (Aufnahmen: Wermescher 2003)

Abb. 19:  
Unteres Register,  
Ergänzung am „Kopftuch“ der Maria

Abb. 20:  
Wimperg, Metalldübel und Klebefuge einer  
beschädigten Ergänzung am Daumen des  
Christus

△ Abb.: 19

Abb.: 20 ▽



Seite 37:  
Hinweise auf die ursprüngliche Gestaltung  
der seitlichen Abschlüsse der Register

Abb.21:  
Oberes Register, linker äußerer Kielbogen,  
Hervorhebung des seitlichen Abschlusses  
durch eine dritte Krabbe

Abb. 22:  
Oberes Register, linker äußerer Abschluss,  
Überschneidung des mittelalterlichen  
Abhänglings mit einer Krabbe  
der ergänzten Fiale

Abb. 23:  
Oberes Register, abgekantetes Profil  
am linken Abschluss

Abb. 24:  
Oberes Register, Hervorhebung des seitlichen  
Abschlusses durch eine dritte Krabbe am  
rechten äußeren Kielbogen



△ Abb.: 21



△ Abb.:22

Abb.: 23 ▽

Abb.: 24 ▽



Während sich die ergänzten Zierelemente stilistisch den mittelalterlichen Vorgaben unterordnen, ist den ergänzten Köpfen ihre Entstehung im 19. Jahrhundert anzusehen (Farbtafel V, 1–3). Auch die Fialen sind nach eigenen Vorstellungen von Entres entstanden. Sie greifen die vorhandene Hinweise auf die mittelalterliche Gestaltung der Seiten nicht auf. So überschneiden sich die Krabben der Fialen des 19. Jahrhunderts auf der linken Seite mit den mittelalterlichen Abhänglingen der äußeren Kielbögen. Zwei für die ursprüngliche Gestaltung der seitlichen Abschlüsse wichtige Details werden von den Fialen heute fast vollständig verdeckt. Zum einen sind die äußeren Bögen des Kielbogenfrieses im oberen Register durch die Anbringung von drei statt zwei Krabben hervorgehoben, zum anderen ist der seitliche Abschluss des Schreins an der linken Seite der Register zu einem schlichten Profil abgekantet (Abb. 21–24). Zudem war das Profil farblich abgesetzt.<sup>71</sup> Diese Details machen deutlich, dass die ursprünglichen Seiten des Retabels anders gestaltet waren. Vermutlich waren 1841 keine eindeutigen Hinweise auf die ursprüngliche Gestaltung der Seiten erkennbar, so dass die Ergänzungen nach den Vorstellungen der damaligen Zeit ausgeführt wurden. Diese Annahme wird auch durch ein Blatt aus der Maillinger Sammlung gestützt. Es handelt sich dabei um ein weiteres Exemplar der bereits genannten Lithographie von Herwegen, auf welchem Ergänzungen mit einem Bleistift skizziert sind (Abb. 25).<sup>72</sup> Diese zeichnerischen Ergänzungen unterscheiden sich von den tatsächlich ausgeführten Ergänzungen. Die Register werden in dieser Skizze von Register übergreifenden Säulen gerahmt, auf deren Kapitellen, rechts und links vom Wimperg, Fialen stehen. Für den oberen Abschluss schlägt die Skizze ein Kreuz ohne Kreuzblume vor, der Sternenhimmel auf der rückwärtigen Wandnische wird von einem verzierten Spitzbogen eingefasst. Vielleicht handelt es sich bei dieser Skizze um ein Arbeitsblatt mit Ergänzungsvorschlägen.<sup>73</sup> Die Vorschläge wurden bereits auf der Skizze verworfen: Das Kreuz, die Fialen und der Spitzbogen sind durchgestrichen. Die Skizze illustriert, dass verschiedene Möglichkeiten für die Ergänzung der fehlenden Abschlüsse des Retabels erwogen wurden. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Abbildung des Schrenkaltars bei SIGHART 1862 a verwiesen, die ebenfalls eine eigene Lösung für die fehlenden Teile vorschlägt (Abb. 26).

Das ursprüngliche Erscheinungsbild der seitlichen Registerabschlüsse und der Wimpergbekrönung können nicht mehr rekonstruiert werden. Durch die Fialen werden möglicherweise noch vorhandene Spuren der ursprünglichen Gestaltung verdeckt.

Nach 1841 sind keine weiteren Ergänzungen in Stein ausgeführt worden. Die Kriegsschäden wurden bei der Restaurierung in den 1950er Jahren von Restaurator Hager im wesentlichen belassen und nur an besonders markanten Stellen mit einer Kittmasse ausgeglichen oder ergänzt, so zum Beispiel die abgebrochene Posaune des linken Engels oder ein stark beschädigter Kielbogen im unteren Register.

---

71 Unter der grünen Fassung des 19. Jahrhunderts sind braune und orangefarbene Fassungsreste zu erkennen.

72 Lithographie in der Maillinger Sammlung des Münchner Stadtmuseums, bezeichnet in: MAILLINGER 1876, Bd. 2, S. 15 (Nr. 130): *Idem. Abdr. mit Ergänzungen, welche mit dem Bleistift gezeichnet sind.*

73 Möglicherweise stammen die Ergänzungsvorschläge von Entres.

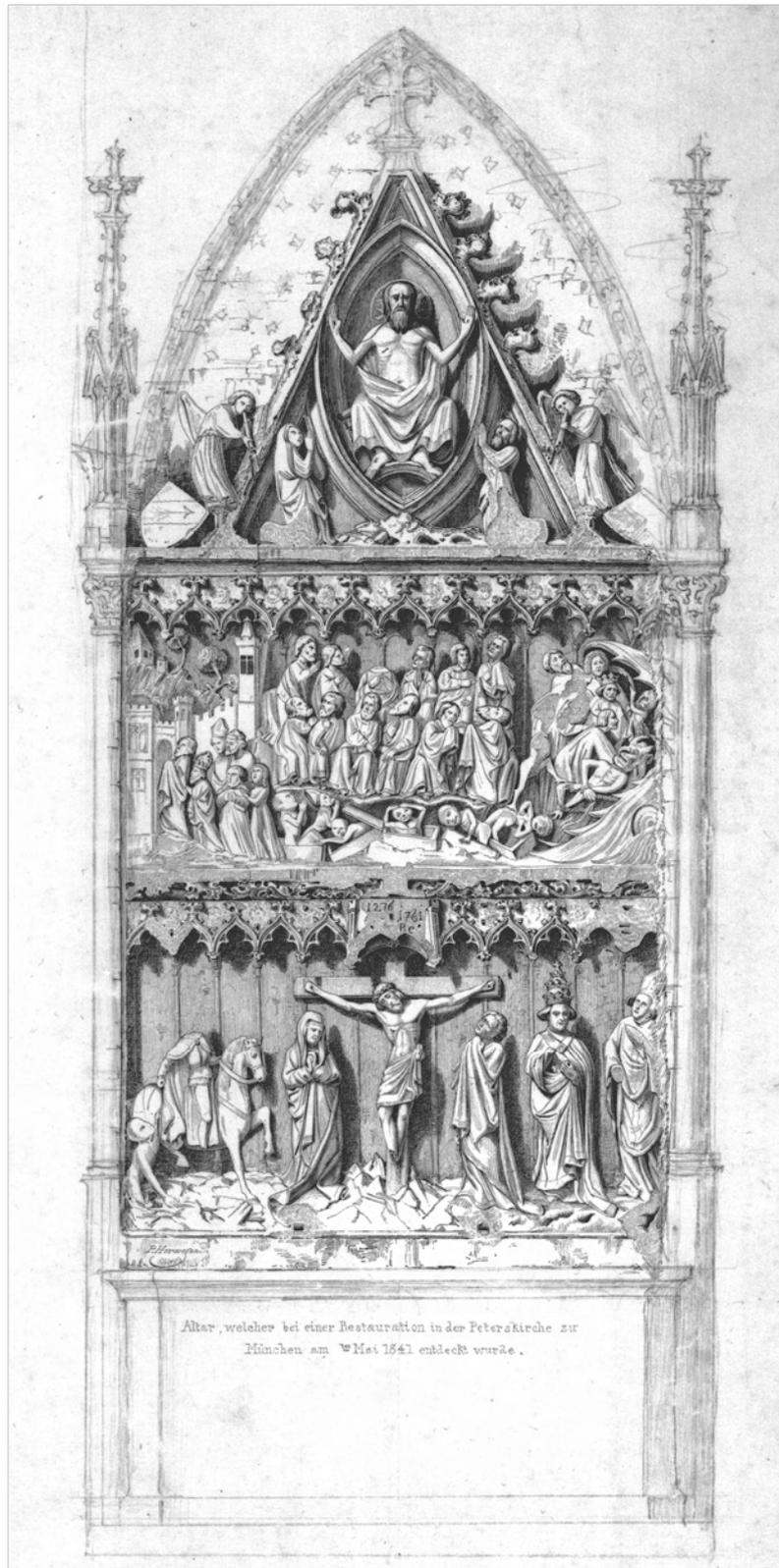


Abb. 25: Peter Herwegen, Lithographie von 1841, mit Bleistiftergänzungen, undatiert (Maillinger Sammlung, MAILLINGER 1876, Nr. 130)



Abb. 26: Abbildung des Schrenkaltars von 1862  
(aus: SIGHART 1862 a, Abbildung Nr. 1)

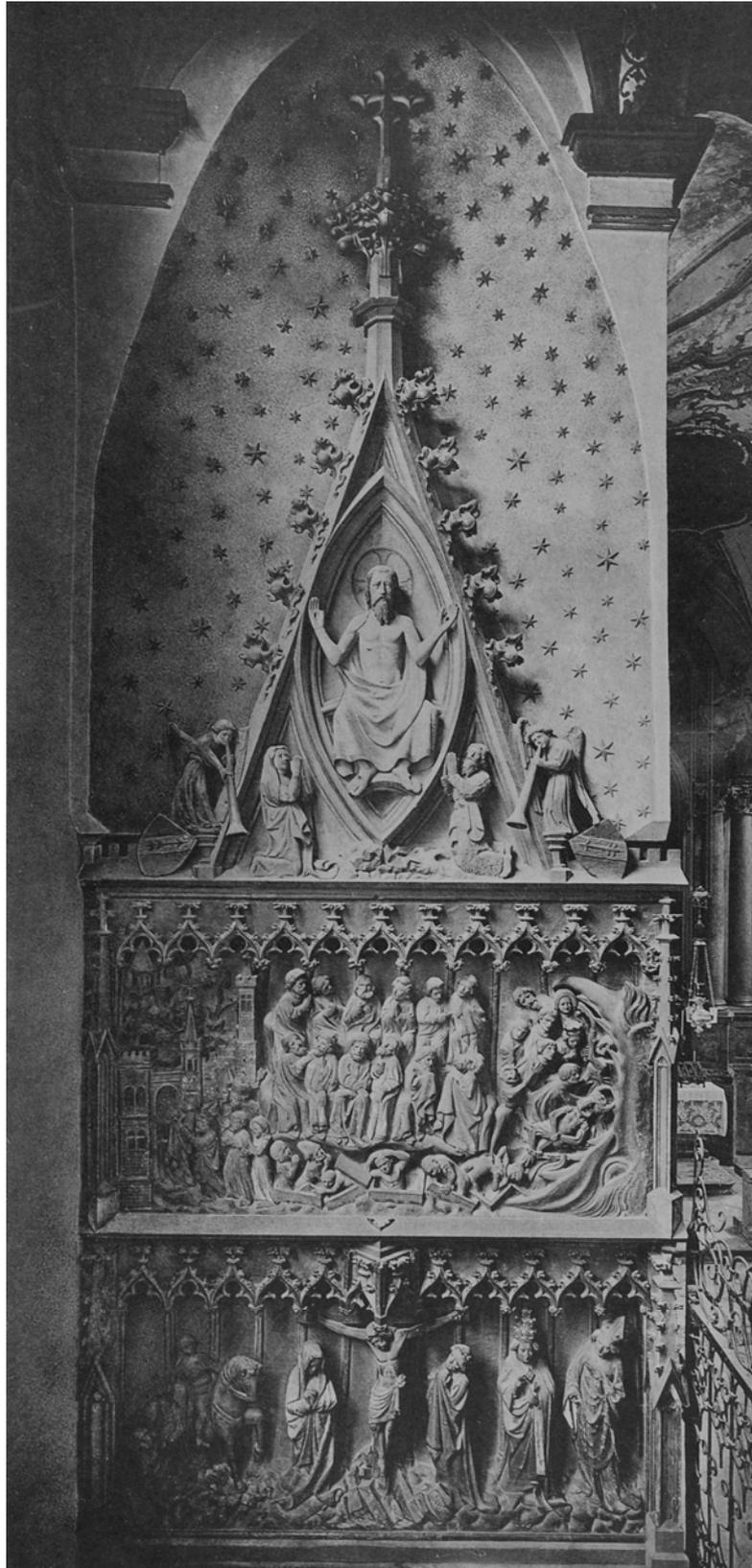


Abb. 27: Schrenkaltar, Aufnahme von Josef Albert, um 1890  
(aus: KDB 1905, Tafel 170, BLfD Bildarchiv)



Abb. 28: Wimberg, Fassung von 1899/1900 (Aufnahme: BLfD, Bildarchiv)

## Die Fassungen des Retabels

Die Fassung des Retabels wurde bei der Restaurierung in den 1950er Jahren vom Restaurator Georg Hager freigelegt. Die Akten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege dokumentieren, dass es sich dabei um die Abnahme der Übermalungen und die Freilegung der originalen Fassung handle.<sup>74</sup> Seither wird die Farbigekeit des Retabels als ursprüngliche Polychromie mit retuschierten Fehlstellen beschrieben.<sup>75</sup>

Bei einer ersten näheren Begutachtung der Fassung am Anfang dieser Untersuchung wurde jedoch deutlich, dass die heute sichtbare Fassung nicht der mittelalterlichen entspricht. Das Ergebnis der Freilegung von 1956/57 ist ein Nebeneinander verschiedener Fassungsreste. Um festzustellen in welchem Umfang dabei die mittelalterliche Polychromie sichtbar ist, bedurfte es einer eingehenden Untersuchung.

Ziel vorliegender Fassungsuntersuchung war die Beschreibung und die zeitliche Zuordnung der verschiedenen Fassungsreste und daraus resultierend die Bewertung des gegenwärtigen Bestandes.

Die Fassung des Retabels wurde makroskopisch bei fünffacher Vergrößerung mit einer Lupe und an ausgewählten, über das Gerüst zugänglichen Stellen mit einem Stereomikroskop bei fünf- bis zwanzigfacher Vergrößerung untersucht. Darüber hinaus wurden Proben für mikroskopische Querschliffe entnommen. Die Querschliffe ergänzen die Beobachtungen vor Ort und dienen der näheren Klärung der Abfolge und Anzahl der Fassungen.

## Kenntnisse aus schriftlichen Quellen

Die zeitliche Zuordnung der Fassungen des Retabels stützt sich auf Kenntnisse aus schriftlichen Quellen. Erstmals findet die Polychromie des Retabels im Zuge der Restaurierung im Jahre 1841/42 Erwähnung, als man nach der Ausführung der plastischen Ergänzungen des beschädigten Retabels eine Neufassung diskutierte, wie der Schriftenreihe *Schematismus der Geistlichkeit* von 1842 zu entnehmen ist. Dort heißt es: „und es fragt sich nur noch, ob das Ganze zufolge noch vorhandener Spuren von Farben und Vergoldungen, auch in dieser Beziehung restauriert, oder in dem gegenwärtigen Zustande belassen werden soll.“<sup>76</sup> Da in den Jahren zwischen 1650 und 1842, in denen das Retabel von den barocken Altaraufbauten verdeckt war, die Fassung mit Sicherheit unberührt blieb, können die Farbreste in die Zeit vor der Barockisierung, also vor 1650 datiert werden.

Die im *Schematismus der Geistlichkeit* genannten „Spuren von Farben und Vergoldungen“ hatte auch Peter Herwegen vor Augen, als er die Lithographie des beschädigten Retabels anfertigte. Tatsächlich ist die ältere Fassung auf dieser Lithographie dokumentiert. Es sind darauf Details abgebildet, etwa Gewandborten, die nur durch die Bemalung hervorgehoben und nicht als Relief ausgearbeitet sind. Interessant sind diese Details weniger für die Farbgebung als vielmehr für die Form. Auf diese Informationen und Hinweise wird an entsprechender Stelle eingegangen.

Die Farb- und Vergoldungsspuren verschwanden unter der Neufassung von 1842. Davon berichtet ein Jahr später der *Schematismus der Geistlichkeit* von 1843: „Die in der St.

---

74 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–1956), Aktenstück Nr. 139, Kostenvoranschlag vom 7. Juni 1956.

75 Vgl. RÜHL 1998, S. 73.

76 *Kleine Chronik des Erzbistums München und Freising für das Jahr 1841*, in: *Schematismus der Geistlichkeit* 1842, S. 137.

*Peters-Pfarrkirche im vor. Jahre restaurierten plastischen Bildwerke eines dort entdeckten alten Altars wurden nach alter Weise wieder in Farben gefaßt und Einiges daran vergoldet.*<sup>77</sup>

Die zweite Neufassung des Retabels 1899/1900 wurde ohne Benachrichtigung des Königlichen Generalkonservatoriums ausgeführt. Laut Gutachten war die neue Bemalung nicht zufriedenstellend.<sup>78</sup> In dem Schreiben werden beide Neufassungen beschrieben.<sup>79</sup>

M. [München] 23. Dez. 1900

*Betreff: Urteil über die Neufassung des Schrenkaltars in der S. Peterskirche hier.*

*Über die auf Kosten eines Wohlthäters ohne kuratelamtliche Genehmigung erfolgte Neupolychromierung des kunsthistorisch bedeutenden, gothischen Steinaltaraufbaues in der S. Peterskirche hier wäre folgendes zu berichten:*

*Nach der im Inventarisierungswerke der Kunstdenkmale Bayerns Bd. 1. S. 1051 enthaltenen Beschreibung dieses Altaraufbaues erfolgte im Jahre 1841 dessen letzte Restaurierung u. Bemalung, welche letztere nach vorhandenen alten, wahrscheinlich aus dem Ende des 16. Jhrhs. kommenden, Farbe u. Goldspuren nicht ungeschickt vorgenommen wurde. Es war also die alte Originalpolychromierung nicht mehr vorhanden.*

*Die gegenwärtige Neufassung richtete sich ziemlich genau nach der letzten ebenfalls mit Ölfarben hergestellt gewesenen Bemalung.*

*Nicht ganz glücklich ausgefallen ist nur das etwas zu dunkel geratene Grün der Architekturteile, u. die ebenfalls zu dunkel gehaltene Fassung der Körperteile von der unteren Figurenreihe; außerdem wirkt der fette Ölglanz am blauen mit Goldsternen besetzten Hintergrunde unangenehm u. es wird einige Jahre dauern, bis dieser vergeht.*

*Im großen Ganzen ist aber die Neupolychromierung nicht in der Art, das heißt nicht bedeutend schlechter als die letzte Bemalung ausgefallen, daß dadurch ein Anlaß zur Beanstandung vorliegen würde.*

*Zu bemerken ist aber, daß hier, wie auch in den meisten übrigen Kirchen Münchens, Restaurierungen an, unter den M. E. v. 10. Okt. 1895 fallend, Kircheneinrichtungen u. Ausstattungen ohne kuratelamtliche Genehmigung vorgenommen werden, weshalb den diesbezüglichen Kirchenverwaltungen die genannten Verordnungen wiederholt / vorgelegt werden sollten.*

*Gehorsam*

*Haggenmiller.*

Interessant ist die Einschätzung Haggenmillers, nach der die Spuren der älteren Fassung vermutlich einer Fassung des 16. Jahrhunderts angehören und, seiner Meinung nach, von der ursprünglichen Polychromie nichts mehr erhalten ist.

---

77 *Kleine Chronik des Erzbistums München und Freising für das Jahr 1842*, in: Schematismus der Geistlichkeit 1843, S. 141.

78 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1900–1945), Aktenstück Nr. 2, Urteil des kgl. Generalkonservatoriums über die Neufassung des Schrenkaltars vom 23. Dezember 1900.

79 Die Transkription ist buchstabengetreu, die Zeilenumbrüche sind aufgelöst.

Vor der Freilegung in den 1950er Jahren hatte Hager die Fassung untersucht. Sein Untersuchungsbericht ist in den Akten zu St. Peter im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege enthalten.<sup>80</sup> Er schreibt, dass „eine Ableuchtung mit einer Hanauer Analyselampe (gefilterte Quarzlampe) ergab, daß keine partiellen Übermalungen vorhanden sind.“ Diese Feststellung bezieht sich vermutlich auf Übermalungen nach 1900. In dem Restaurierungsbericht von Hager sind die von ihm abgetragenen Farbschichten dokumentiert. Der Bericht Hagers über die Freilegungsarbeiten umfasst nur den Wimperg und das obere Register.<sup>81</sup> Einzelne Teile und Figuren des Reliefs werden aufgeführt und knapp beschrieben.<sup>82</sup> In Klammern ist die Anzahl der abgetragenen Farbschichten angegeben. Zum Verständnis dieser Angaben bemerkt Hager: „Die Zahlen in den Klammern bedeuten die Schichten von oben her, so z. B. (2) heißt, es ist dies die zweite Fassung, die unter der Übermalung liegt, wobei die oberste verschmutzte Fassung nicht zählt.“<sup>83</sup> Der Bericht ist ungenau formuliert. Geht man davon aus, dass die Farbschicht, die Hager freilegte, die unterste ist, dann stellte Hager drei, stellenweise auch bis zu fünf Farbschichten fest. Eine zeitliche Zuordnung dieser Farbschichten unternimmt Hager nicht.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Quellen zwei Neufassungen (1842 und um 1899/1900) und „Spuren von Farben und Vergoldungen“ aus der Zeit vor 1650 dokumentieren. Den Quellen ist nicht zu entnehmen, ob es sich bei den „alten“ Farb- und Vergoldungsspuren um die Reste einer oder mehrerer Fassungen handelt.

## Zu den Fassungen

Seit der Freilegung Hagers kann nicht mehr von einer Fassung des Retabels gesprochen werden sondern nur von neben- und übereinander liegenden Fassungsresten. Nicht alle vorhandenen, meist stark beschädigten Farb- und Vergoldungsreste lassen sich noch einer Fassung zuordnen.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass heute überwiegend Reste der Fassung von 1842 zu sehen sind, die bei der Freilegung abgenommen werden sollte. Ältere Fassungen treten dagegen kaum zu Tage. Unter der Fassung von 1842 liegen stellenweise zwei ältere Farbfassungen und bis zu drei Metallauflagen. Das geht aus den Beobachtungen vor Ort am Retabel und vor allem aus den Querschlifften hervor. Eine Interpretation der Befunde ist wegen der stark zerstörten Fassungen nur begrenzt möglich. Die Anzahl der entnommenen Proben und der fragmentarische Zustand der Fassungen lassen keine Schlüsse auf das gesamte Retabel zu. Im Folgenden werden die festgestellten Fassungen chronologisch von der ersten, das heißt der untersten ausgehend, beschrieben.

Die erste Farbschicht liegt direkt auf dem Stein, sie passt sich dessen rauher Oberfläche an. Deutlich ist das an den Inkarnaten der Figuren zu erkennen. Vereinzelt ist eine weiße körnige Substanz auf der Steinoberfläche festzustellen, die auch in einigen Querschlifften zu erkennen ist. Es könnte sich dabei um eine Ausgleichs- oder Grundierungsschicht handeln. Vermutlich wurde die rauhe Oberfläche des Reliefs nur stellenweise durch den Auftrag einer Ausgleichsschicht geebnet.

---

80 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–1956), Aktenstück Nr. 138, Bericht von Georg Hager an das BLfD vom 4. Juni 1956.

81 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1957–1992), Bericht über die Freilegungsarbeiten am Schrenkaltar in St. Peter in München vom Januar 1957 (Maschinenabschrift).

82 Hager nennt die Farbe, die sich vermutlich auf die freigelegte Fassung bezieht, und benennt Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert.

83 Mit der obersten verschmutzten Fassung ist offensichtlich die Neubemalung von 1899/1900 gemeint.

Eine Vorbehandlung des Sandsteins im Sinne einer Imprägnierung lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Auf einigen Querschliffen ist eine bräunliche Färbung zwischen den Steinkörnern zu sehen, bei der es sich um eine Vorbehandlung des Steins oder eingedrungenes Bindemittel des ersten Farbauftrags handeln könnte.

Die Erstfassung stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Entstehungszeit des Retabels. Da auf der Oberfläche des Sandsteins keine Schmutzablagerungen festgestellt werden konnten, ist eine größere Zeitspanne zwischen Entstehung des Reliefs und der Bemalung auszuschließen.<sup>84</sup>

Einen Eindruck vom ursprünglichen Aussehen der ersten Farbfassung geben nur noch wenige Stellen. Gut zu erkennen sind zum Beispiel die Inkarnate: die Wangen sind leuchtend rot hervorgehoben und die Augenbrauen schwarz nachgezogen (Farbtafel II, 4). Verhältnismäßig gut ist auch eine aufgemalte Maserung auf dem Kreuz im unteren Register erhalten (Farbtafel II, 5–6).<sup>85</sup>

Nur an wenigen Stellen ließen sich zwei übereinander liegende ältere Farbfassungen feststellen.<sup>86</sup> Die zweite Farbfassung lässt sich derzeit nicht genauer beschreiben. Sie findet sich mit Sicherheit auf den Inkarnaten (Farbtafel III, 5).

Im Unterschied zu den Farbfassungen haben sich die vergoldeten Partien besser erhalten. Die älteren Metallauflagen sind mit der Lupe oder dem Mikroskop an vielen Stellen unter der Vergoldung des 19. Jahrhunderts zu erkennen. Sie finden sich an den Zierelementen der Rahmenarchitektur, dem Nimbus, den Gewandborten und auch in den Haaren und Bärten einiger Figuren (Farbtafel II, 3).<sup>87</sup> In den Querschliffen konnten bis zu drei Metallauflagen aus der Zeit vor 1650 festgestellt werden. Diese Partien wurden demnach einmal unabhängig von der Farbfassung ausgebessert.

Die Metallauflagen sind unterschiedlich oft und in verschiedenen Farben (rot, rotbraun, orange) unterlegt. Direkt auf dem Stein konnte häufig eine sehr dünne, ockerfarbene bis gelbe Farbe beobachtet werden (Farbtafel III, 1). Vielleicht handelt es sich hierbei um eine vor der Fassung ausgeführte „Markierung“ der zu vergoldenden Partien. Die Metallauflagen waren nicht poliert.<sup>88</sup>

Hervorzuheben unter den Metallauflagen ist eine mit Zinnfolie unterlegte Silberfolie.<sup>89</sup> Sie konnte in den Querschliffen von Christi Nimbus in der Mandorla und einer Krabbe des Wimpergs festgestellt werden (Farbtafel III, 1–3). Am Retabel zeigt sich diese Metallauflage nur stellenweise als schwarze Schicht mit schwachem Glanz. Im Querschliff (Hellfeld) ist die Folie als graue Schicht zu erkennen. Außerdem ist zu sehen, dass über der Folie eine dünne, rötlich-transparente Schicht liegt, die als Anlegemittel für das darüber liegende Silber interpretiert werden kann. Auf der Silberfolie ist kein Überzug zu erkennen. Die Metallauflage aus Zinn und Silber ist der Erstfassung zuzuordnen.<sup>90</sup>

---

84 Da der Sandstein verhältnismäßig grob ist, hätte sich bei einer längeren Zeitspanne zwischen Fertigung bzw. Aufstellung des Reliefs und der Ausführung der Bemalung Schmutz auf der rauhen Oberfläche abgelagert.

85 Am Obergewand von Maria (Kreuzigungsgruppe) ließen sich Reste einer roten Bemalung nachweisen, die vermutlich der Erstfassung zuzuordnen sind.

86 Im Querschliff weist auch die Probe aus einer grünen Fläche zwei übereinander liegende Farbschichten auf. Die grünen Farbflächen sind am Retabel besonders gut erhalten, lassen aber vor Ort keine zwei älteren Fassungsschichten erkennen. Es könnte sich auch um eine zweischichtig aufgebaute Malschicht handeln (Farbtafel III, 4).

87 Die Haare und Bärte sind in verschiedenen Brauntönen angelegt, auf denen bei einigen Figuren Spuren von Gold zu finden sind. Zu diesen Figuren zählen die zwölf Apostel, die Seligen, Johannes unter dem Kreuz (Kreuzigungsgruppe) und der Papst. Es kann zum Konzept des Künstlers gehört haben, dass auf den Haaren der Verdammten im Schlund der Hölle kein Gold zu finden ist. Die Goldspuren sind derzeit nicht eindeutig einer der zwei älteren Fassungen zuzuordnen.

88 Da die Steinoberfläche rau ist und auf der Oberfläche weder eine flächige Grundierung noch Poliment liegt, wäre eine Politur technisch nicht möglich.

89 Die Zinnfolie ist nicht analytisch nachgewiesen.

90 Auch unter dieser Metallauflage liegt die erwähnte ockerfarbene bis gelbe Farbe („Markierung“).

Auf den Nimbus soll genauer eingegangen werden, denn an ihm sind deutlich die zwei übereinander liegenden älteren Fassungen voneinander zu unterscheiden. Auf der Lithographie von Herwegen ist die Gestaltung des Nimbus vor der Neufassung, also vor 1650, dokumentiert. Er besteht aus einem Strahlen- oder Flammenkranz, der von einer Kreislinie eingefasst wird. Diese Gestaltung ist nach der Freilegung Hagers wieder sichtbar (Farbtafel II, 1). Es handelt sich dabei nicht um die erste, sondern um die zweite Fassung. Denn unter dieser liegen Reste der Metallauflage mit Zinn- und Silberfolie. Diese lassen wiederum Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestaltung zu, die einen Kreuznimbus darstellte.

Zu dem mittelalterlichen Kreuznimbus gehören zwei applizierte Verzierungen aus einer Prägemasse, die sich leicht beschädigt bis heute erhalten haben (Farbtafel II, 1–2). Sie befinden sich zu beiden Seiten des Kopfes. Es handelt sich dabei um zwei runde, blüten- oder rosettenförmige Zierelemente mit einem Durchmesser von 2,8 bis 2,9 cm und einem etwa 0,3 cm starken Relief. Eine dritte Applikation hat sich oberhalb des Kopfes befunden.<sup>91</sup> Im Querschliff ist die Prägemasse mit den darüberliegenden Farbschichten und Metallauflagen zu sehen. Die Zinnfolie liegt direkt auf der Prägemasse, weshalb sie sicher der Erstfassung zugeordnet werden kann. Die Prägemasse der Applikation wurde nicht analytisch bestimmt.<sup>92</sup> Da die Zinnfolie auf dem gesamten Nimbus erkennbar ist, lässt sich ihre Verwendung nicht mit der Herstellungstechnik der Prägeapplikation in Zusammenhang bringen.

Die Applikationen sind vom Betrachter, da in einer Höhe von etwa 5,5 m angebracht, kaum zu erkennen.<sup>93</sup> Auch wenn sich an keiner anderen Stelle Hinweise auf weitere Applikationen finden, spricht die Verwendung von Prägemassen für eine insgesamt aufwändige Gestaltung des Schrenkaltars zu dessen Entstehungszeit. Dass sich am Schrenkaltar applizierte Prägemassen aus der Entstehungszeit befinden, ist bemerkenswert. Bisher konnten solche Applikationen nur selten für das 14. Jahrhundert und vor allem kaum für den süddeutschen Raum nachgewiesen werden.

Reste von vergoldeten Verzierungen haben sich auf den Flächen zwischen den Kielbögen beider Register erhalten. Aus der Lithographie von Herwegen geht hervor, dass diese Verzierungen vor der Neufassung von 1842 noch deutlich zu sehen waren. Darum müssen sie vermutlich einer späteren Fassung zugeordnet werden. Auf der Lithographie sind die Verzierungen als Kreise zu erkennen. Die Gestaltung der runden Flächen ist angedeutet, sie lässt sich aber nicht genauer beschreiben.

Die ursprüngliche Fassung ist also in Resten erhalten, dabei nur in geringem Umfang freigelegt. An einigen Stellen sind zwei ältere Farbfassungen erkennbar. Da diese jedoch nicht überall nachgewiesen werden konnten, kann eine Teilfassung des Retabels nicht ausgeschlossen werden. Beim derzeitigen Stand der Untersuchung könnte es sich sowohl bei der ersten als auch bei der zweiten Farbfassung um eine Teilfassung handeln.

Die Partien mit Metallauflage wurden häufiger erneuert als die Farbfassung. Sie lassen sich derzeit nicht mit den Farbfassungen in Zusammenhang bringen.

Für die Datierung der zweiten Farbfassung und der späteren Vergoldungen gibt es bisher keine Anhaltspunkte. Es ist von diesen Fassungen zu wenig zu sehen, als dass eine stilistische Zuordnung in das Mittelalter, die Renaissance oder die Barockzeit möglich wäre. Ihre Entstehung ist demnach vom 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert möglich.

---

91 Diese Stelle ist heute verputzt, auf der Photographie von Jos. Albert (um 1890) ist die Prägeblume jedoch noch sichtbar, vgl. KDB 1905, Tafel 170.

92 Prägemassen für Applikationen können aus unterschiedlichsten Materialien bestehen, sind aber am häufigsten aus Kreide oder Pigmenten mit Leim oder aus Wachsen und Ölen in verschiedenen Zusammensetzungen gefertigt worden. Nach optischer Begutachtung besteht diese Prägemasse aus Kreide oder Gips mit Leim.

93 Es ließ sich keine farbliche Hervorhebung der Applikationen feststellen.

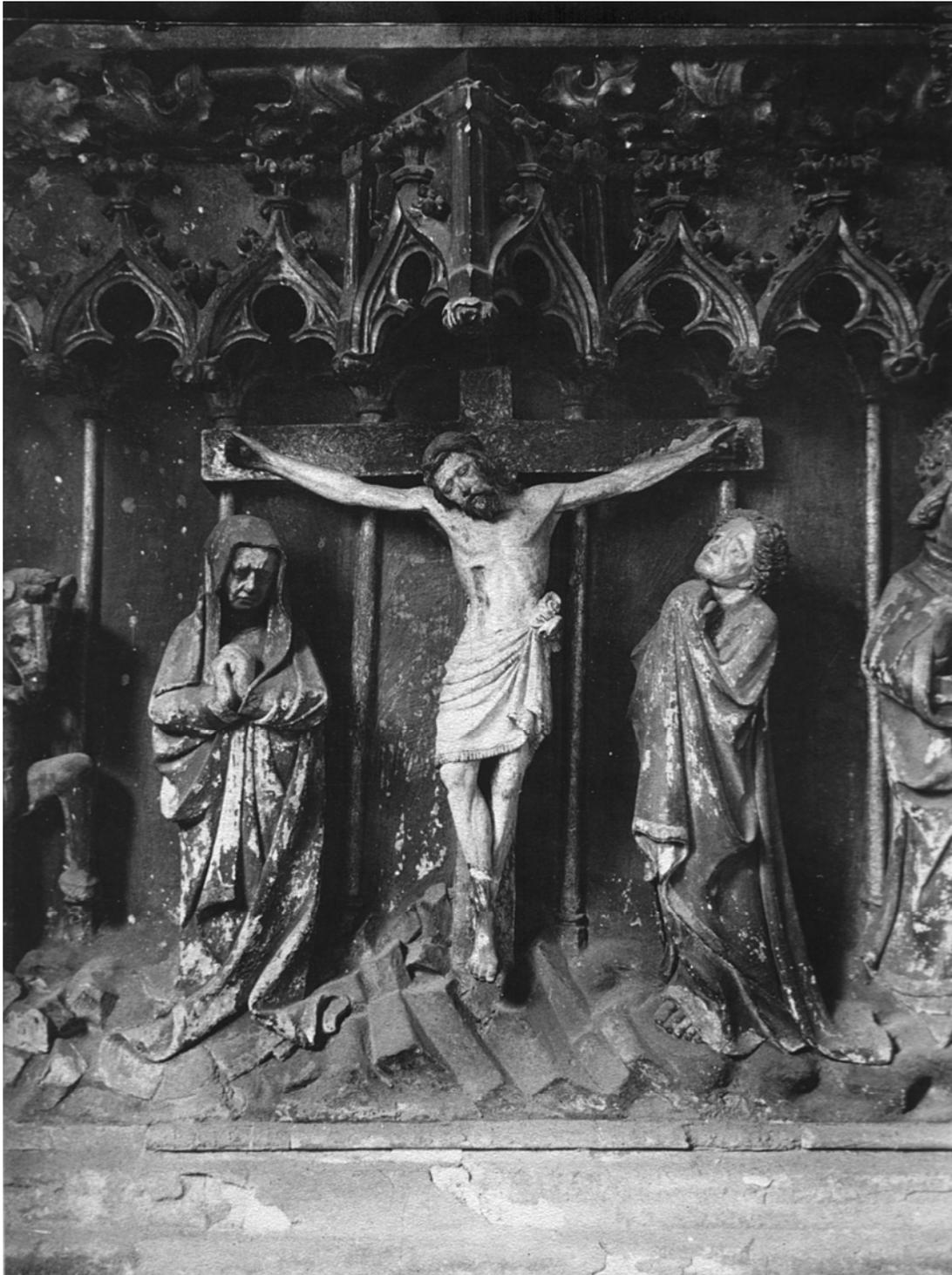


Abb. 29: Unteres Register, um 1956/57 (Aufnahme: BLfD, Bildarchiv)

Im Gegensatz zu den älteren Fassungen ist die Neufassung von 1842 am Retabel umfangreicher erhalten und deutlich zu erkennen. In zahlreichen Querschliffen kann sie eindeutig von den älteren Farbschichten unterschieden werden (Farbtafel III, 1, 4). Die Malschicht ist überwiegend zweischichtig aufgebaut, die Vergoldungen sind gelb und orangefarben unterlegt.

Wie genau sich die Neufassung an den alten „*Spuren von Farben und Vergoldungen*“ orientiert, kann wegen des beschriebenen Erhaltungszustandes der Erstfassung nur ansatzweise rekonstruiert werden. Dabei ließen sich einige Abweichungen der Neufassung von der alten Farbgebung feststellen. So ist das Untergewand eines Apostels rosafarben überfasst, obwohl das Grün der alten Fassung an dieser Stelle erhalten ist (Farbtafel V, 4). An anderen Stellen sind nicht Veränderungen, sondern Vereinfachungen in der Farbgebung zu beobachten. So erhielt die Hohlkehle des Profils der Mandorla, die ursprünglich mehrfarbig war,<sup>94</sup> im 19. Jahrhundert einen monochromen Anstrich. Neu hinzugefügt wurden die achtstrahligen Blütenräder auf dem Gewand Christi in der Mandorla. Es ließen sich keine Spuren einer entsprechenden früheren Gestaltung finden. Auch auf der Lithographie von Herwegen sind keine Verzierungen des Gewandes wiedergegeben.

Die Untersuchung ergab, dass sich die Fassung von 1842 in der Gestaltung und Farbgebung zwar an den älteren Fassungsresten orientiert, sich aber auch eigene Lösungen finden. Nicht zu klären ist, in wie weit der Künstler zwischen den älteren Fassungen unterschied. Den Nimbus des Christus in der Mandorla gestaltete er entsprechend der Erstfassung, das heißt als Kreuznimbus.

Eine Interpretation des 19. Jahrhunderts war die Gestaltung der Wandfläche hinter dem Wimperg, die nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder hergestellt wurde (Abb. 27).<sup>95</sup> Sie war blau gefasst und mit applizierten Sternen verziert. Die goldenen Sterne waren sechszackig und plastisch.<sup>96</sup> Das ursprüngliche Aussehen und die Gestaltung der Wandfläche hinter dem Wimperg können nicht rekonstruiert werden.

Auf der Fassung von 1842 lag die Neufassung von 1899/1900. Sie wurde größtenteils bei der Freilegung abgenommen, ist aber an verdeckten und nur schwer erreichbaren Stellen erhalten. Die Farbschicht liegt ohne Grundierung direkt auf der ersten Neufassung (Farbtafel III, 4). Die farbig gefassten Partien wurden komplett übermalt, die Goldauflagen nur stellenweise mit einer Goldbronze ausgebessert. Die Reste dieser Fassung zeigen charakteristischer Weise sehr dunkle Farben. Die Farbigekeit, auch wenn sie sich nach der ersten Neufassung richtet, erscheint dadurch weniger differenziert. Diesen Eindruck vermitteln auch die historischen Aufnahmen (vor 1956), die das Retabel in dieser Version abbilden (Abb. 28).

Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Fassung von 1842 beschädigt war. Die Neufassung um 1899/1900 muss offensichtlich als eine ästhetisch begründete Maßnahme am Retabel gewertet werden.

## **Zur Freilegung 1956/57**

Die Restaurierung der Jahre 1956/57 wurde durch Kriegsschäden erforderlich. Trotz der Einhausung war die rechte Fiale des oberen Registers zerstört und kleinere Teile des Reliefs abgeschlagen oder beschädigt. Photographien aus den 1950er Jahren zeigen, dass auch die Fassung unter der Verkleidung gelitten hatte (Abb. 29). Dieser Schaden ist vermutlich erst

---

94 Die Mandorla im Wimperg ist stark profiliert und bildet nach innen und außen eine Hohlkehle. In diesen Hohlkehlen ist die mittelalterliche Fassung größtenteils freigelegt und zeigt einen Farbverlauf, der den Farben des Regenbogens angelehnt ist.

95 Photographien, die vor dem zweiten Weltkrieg entstanden sind, dokumentieren diesen Zustand.

96 Vergleichbar sind die aus der gleichen Zeit, 1840, stammenden Messingsterne am Maria-Hilf-Altar an der Stirnwand des südlichen Seitenschiffes von St. Peter, erwähnt bei KNOPP 1970.

nach der Beschädigung der Kirche entstanden, da das Retabel in den folgenden Jahren trotz Schutzverkleidung der Witterung ausgesetzt war.

Die Restaurierung sollte zum Anlass genommen werden, die übermalte Erstfassung des Retabels freizulegen. Bei einer Voruntersuchung stellte Hager fest, dass die älteste Fassung stellenweise nicht mehr vorhanden oder schlecht freizulegen sei. Damit bestätigte sich, was in den Quellen des 19. Jahrhunderts bereits dokumentiert ist, dass nämlich die ursprüngliche Fassung nur noch rudimentär erhalten ist.<sup>97</sup> Umso erstaunlicher, dass Hager eine positive Bilanz zog: „Im großen und ganzen zeigt die Untersuchung, daß die geplante Freilegung eine sehr gute Gesamtwirkung ergeben wird.“<sup>98</sup>

Die Freilegung wurde mechanisch durchgeführt, davon zeugen heute die Spuren der Freilegungswerkzeuge. Dies zeigt sich besonders deutlich auf den flächigen Schreintrüklagen.

Die Freilegung muss als unsauber und grob bewertet werden. Überall wurden Reste der jüngeren Fassungen stehengelassen. Stellen, an denen keine alte Fassung mehr vorzufinden war sind entweder bis auf den Stein oder auf die Neufassung von 1842 freigelegt. Schwer zugängliche Stellen sind nur ansatzweise freigelegt, dabei meist stark verkratzt. Dabei wurden darunterliegende ältere Fassungen beschädigt. Die plastischen Ergänzungen des 19. Jahrhunderts hat Hager offensichtlich oft nicht oder erst spät als solche erkannt, zumindest wurde auch hier der Versuch unternommen, auf die ältere Fassung freizulegen. An diesen Stellen findet sich also heute die stark zerkratzte Neufassung von 1842, die sich in diesem Zustand in das beschriebene Gesamtbild der Fassung einfügt.

Nach der Freilegung wurden störende Fehlstellen retuschiert und das uneinheitliche Erscheinungsbild der Fassung korrigiert. Die Retuschen Hagers sind auf Fernwirkung hin konzipiert und zeichnen sich aus der Nähe durch ihre grobe Struktur ab (Farbtafel VI, 1–3). Sie sind farblich nur annähernd angepasst und im Vergleich zu den Fassungsresten matt.



Abb. 30:  
Wimperg, Posaunenengel während der  
Freilegung in den 1950er Jahren  
(Aufnahme: BLfD, Bildarchiv)

97 Vgl. Schematismus der Geistlichkeit 1842, S. 137.

98 BLfD, Ortsakten zu St. Peter (1945–1956), Aktenstück Nr. 138, Bericht von Georg Hager an das BLfD vom 4. Juni 1956.

## Zusammenfassung

Die vorliegenden Untersuchungsergebnisse bieten neue Erkenntnisse zum Schrenkaltar und können in den Quellen überlieferte oder stilistisch hergeleitete Aussagen untermauern.

Mit dem Aufmaß sind die Maße des Retabels erfasst und der Aufbau, das heißt die Anordnung der mittelalterlichen Steinblöcke dokumentiert. Es zeigt sich, dass die beiden Register des Retabels aus nur zwei Steinblöcken entsprechenden Formats gefertigt wurden, der Dreiecksgiebel dagegen aus mehreren Steinblöcken zusammengesetzt ist. Mit der Herkunft des Sandsteins aus dem Mittenwalder Steinbruch sind die Entstehungsbedingungen des Retabels dahingehend erhellt, dass der verwendete Sandstein als ein zu jener Zeit regional bekanntes und häufig für Steinbildwerke verwendetes Material bezeichnet werden kann.

Die plastischen Ergänzungen beschränken sich weitestgehend auf die in der Lithographie von 1841 dokumentierten Beschädigungen. Die dort nicht abgebildeten seitlichen Abschlüsse des Retabels sind entgegen der bisherigen Annahme ebenfalls ergänzt. Da diese Ergänzungen, also die Fialen, von der fragmentarisch erhaltenen, ursprünglichen Gestaltung der Seiten abweichen, haben sie das Aussehen des Retabels verändert. Die ursprüngliche Gestaltung der seitlichen Abschlüsse, genauso wie des oberen Abschlusses, lassen sich nicht mehr rekonstruieren.

Die Klärung des Fassungsbestandes ermöglichte die Bewertung der gegenwärtigen Farbigkeit des Retabels. Die Untersuchung belegt, dass die Farbigkeit nach der Freilegung 1956/57 nicht der ursprünglichen Polychromie entspricht. Überhaupt kann nicht mehr von einer Fassung sondern nur noch von Fassungsresten gesprochen werden. Dieser Umstand ist der Freilegung Hagers zuzuschreiben, nach der die Farbigkeit des Retabels auch heute noch wesentlich von der Neufassung von 1842 bestimmt wird.

Da die ursprüngliche Fassung in Resten erhalten ist, könnten weitere Untersuchungen zur Technologie und den Materialien der mittelalterlichen Fassung noch Erkenntnisse zur mittelalterlichen Polychromie von Steinbildwerken liefern. Der fragmentarische Bestand der Fassung lässt dabei jedoch keine Aussagen über die gestalterische Qualität der ursprünglichen Polychromie des Retabels zu.

Der Schrenkaltar kann in Anbetracht der vorliegenden Untersuchungsergebnisse nur mehr sehr eingeschränkt als Beispiel eines mittelalterlichen Steinbildwerkes mit erhaltener ursprünglicher Polychromie angesehen werden.



Entres, J. O. Bildhauer  
geb. z. Fürth 13/III 1804 + 14/V 1870  
z. München.

Abb. 31: Joseph Otto Entres, undatierte Photographie  
(Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek, München)

## Exkurs

### Der Bildhauer Joseph Otto Entres (1804–1870)

Der Schrenkaltar ist durch die Ergänzungen und die Neufassung maßgeblich von Joseph Otto Entres geprägt. Im Rahmen der Untersuchung des Schrenkaltars und der Beschäftigung mit den Überarbeitungen des 19. Jahrhunderts stellte sich die Frage, ob Entres auch an anderen mittelalterlichen Kunstwerken restauratorisch tätig war und welchen Stellenwert die Restaurierung des Retabels in seinem Werk einnimmt.

Entres war im 19. Jahrhundert ein bekannter und viel gefragter Bildhauer und Besitzer einer bedeutenden Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke. Auch sein künstlerisches Interesse galt der mittelalterlichen Kunst. Er stattete zahlreiche Kirchen in München und Umgebung mit Kunstwerken im neugotischen Stil aus. Umso erstaunlicher ist es, dass sich bislang keine umfassende Arbeit mit seinem Leben und Werk auseinandersetzt. In den Künstlerlexika des 19. Jahrhunderts finden sich Angaben zu Leben und Werk von Entres, es häufen sich lobende Worte über seine Kunst und Kenntnis mittelalterlicher Kunstwerke. Heute findet man dagegen vornehmlich Hinweise auf einzelne Kunstwerke von ihm oder auf Werke, die seiner Sammlung entstammen. Die verstreuten Hinweise ermöglichen einen Überblick über sein Leben und vermitteln einen Eindruck von Umfang und Bedeutung seines Schaffens.<sup>99</sup>

Joseph Otto Entres<sup>100</sup> wurde am 13. März 1804 in Fürth bei Nürnberg geboren. Er verwaiste früh und wuchs bei seinem Onkel, dem Bildhauer Georg Joseph Ullrich († 1821) auf.<sup>101</sup> Später übte er sich bei den Brüdern Julius und Elias Oehme in Fürth im Zeichnen und Modellieren und fertigte bereits mit 15 Jahren Flachreliefs und Skulpturen aus Holz sowie lebensgroße Figuren aus Stein.<sup>102</sup> Anfang der 1820er Jahre kam Entres nach München, wo er sich mit Steinmetzarbeiten den Lebensunterhalt verdiente und das Studium an der königlichen Akademie der Künste antrat. Über das genaue Jahr des Studienbeginns gehen die Angaben auseinander. Entres selbst schreibt in den 1850er Jahren, dass er die Akademie 1820 „bezog“.<sup>103</sup> Dem Matrikelbuch der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München ist zu entnehmen, dass Entres sich am 19. Juli 1822 für die Bildhauerklasse immatrikulierte. Auch ein kurzer Aufenthalt in Wien fällt in diese Zeit.<sup>104</sup>

An der Akademie war Entres Schüler Konrad Eberhards. Dieser machte ihn mit der mittelalterlichen Kunst vertraut, der sich Entres fortan widmete. Er wird später von seinen Zeitgenossen gerühmt, sich als einer der ersten wieder der „*altdeutschen Kunst*“, dem „*byzantinischen und gotischen Stil*“, zugewandt zu haben. Ein besonderer Verdienst von Entres war die Wiedereinführung der mittelalterlichen Holzskulptur in München.<sup>105</sup>

Neben dem Studium arbeitete Entres unter Leitung Leo von Klenze'. 1824 war er beim Wiederaufbau des Hoftheaters (Nationaltheater) in München tätig (Mitarbeit an den Pilastern), für die Glyptothek (1816–1831) fertigte er Kapitelle.<sup>106</sup>

---

99 Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, Existenz und aktuelle Verortung der im Folgenden genannten Kunstwerke zu überprüfen.

100 Als Vorname wird in seltenen Fällen auch Anton, als Familienname auch Endres oder Entrez genannt.

101 1830 fertigte Entres ein Grabmal für Ullrich.

102 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

103 ENTRES o. J., S. 3.

104 PECHT 1888, S. 178.

105 PECHT 1988, S. 178; Allg. Dt. Biographie 1877, S. 154.

106 Die Mitarbeit dokumentieren von Klenze unterzeichnete Zeugnissen aus dem Jahre 1824 (Privatbesitz).

Nach Austritt aus der Akademie 1830 zählen zunächst Grabmonumente zu seinen ersten Arbeiten.<sup>107</sup> Im zeitgenössischen Künstler-Lexikon von NAGLER heißt es: „*Es finden sich jetzt von seiner Hand aus verschiedenen Gottesäckern Monumente im byzantinischen und gotischen Stil und das erste, das er ausführte, ist jenes des Bürgers Schlutt in den Arkaden des Gottesackers München.*“<sup>108</sup> *Andere sind in Dachau, Donauwörth, Hohenaschau u. s. w.“*

In den 1830er Jahren war Entres mit Teilen der Ausstattung der Mariahilf-Kirche beauftragt, die der Architekt Ohlmüller im neugotischen Stil erbaute. Vermutlich war dies der erste größere Auftrag, den Entres erhielt. Von ihm sind die Gesprenge der Seitenaltäre und die Kanzel.<sup>109</sup> Die Verteilung der Aufträge macht deutlich, dass Entres zu diesem Zeitpunkt noch am Anfang seiner bildhauerischen Karriere stand: „*Sämtliche figurale Arbeiten der Altäre stammen von Fidelius Schönlaub. Die Aufbauten und das Gesprenge des Hochaltars stammen von H. Hauttmann, die der Seitenaltäre von J. Entres.*“<sup>110</sup> Auch geht aus einer Rechnung zu den Seitenaltären hervor, dass Entres die Altaraufbauten nicht selbst entwarf, sondern nach genauen Vorgaben arbeitete: „*Fassung und Vergoldung genau nach der speziellen Angabe von Ohlmüller und nach seinen Detailzeichnungen.*“<sup>111</sup> Eine in der Maillinger Sammlung aufbewahrte Lithographie von Rheingruber zeigt die Kanzel, der Titel lautet: „*Die Kanzel in der Maria Hilf Kirche, erfunden u. in Holz ausgeführt von J. O. Entres vom Jan. bis 25. August 1839, 4 Bl. Lith. von J. Rheingruber Gr. Fol.*“<sup>112</sup>

An die Arbeit in der Mariahilf-Kirche schloss sich vermutlich der Auftrag für die neugotische Ausstattung von St. Jodok in Landshut an. Dort war Entres seit Anfang der 1840er Jahre tätig. Von Entres stammen ein Leichnam Christi für das Heilige Grab (1840), ein Kreuzaltar mit einem Kruzifix und der schmerzhaften Muttergottes (1841), ein Allerseelenaltar (1841), ein Standbild der Maria von Altötting (1841), mehrere Kniegitter aus Eichenholz „*im deutschen Style*“ (u. a. für die Taufkapelle, 1840 und die St. Anna-kapelle, 1841), ein Christus in der Rast für die Metzgerkapelle mit Seitenfiguren des Altars (1842), ein Christus am Ölberg (1845) und ein Rosenkranzaltar (1846).<sup>113</sup> BENGL vermutet, dass Entres mittelalterliche Skulpturen aus St. Jodok, etwa von den Leinbergeraltären, für seine Sammlung mit nach München nahm, wenn diese in der neugotisch ausgestatteten Kirche keinen Platz mehr fanden.<sup>114</sup>

Zur gleichen Zeit war Entres auch in St. Peter in München und auf Schloss Anif bei Salzburg tätig. 1841 bis 1842 restaurierte er in St. Peter den Schrenkaltar, welches derzeit die einzige nachweisbare restauratorische Tätigkeit von Entres bleibt. Anschließend fertigte er für St. Peter die Türflügel des Hauptportals und die Supraporten der vier seitlichen Nebenportale.<sup>115</sup> Zu einer Christusfigur von Franz Jakob Schwanthaler (1795) fertigte er 1846 drei schlafenden Jünger (Ölberggruppe).<sup>116</sup> Es werden außerdem lebensgroße Gestalten der Apostelfürsten von Entres in St. Peter genannt, die „*neuerdings beseitigt*“ seien.<sup>117</sup>

---

107 NAGLER 1835–1852, S. 332.

108 Es finden sich heute drei signierte und acht unsignierte Grabmäler von Entres auf dem Alten Münchner Südfriedhof.

109 1842 erhielt die Kirche noch ein überlebensgroßes Kruzifix mit *Mater dolorosa* von Entres, vgl. Schematismus der Geistlichkeit 1843.

110 SCHATZ 1993.

111 SCHATZ 1993.

112 MAILLINGER 1876, Nr. 94. Ebda. befinden sich weitere Entwürfe von Entres, darunter der Entwurf zu einer Kanzel (Federzeichnung), Nr. 2524.

113 BENGL 1988, S. 85.

114 BENGL 1988, S. 85.

115 Die gusseisernen Türflügel wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört, die Fragmente befinden sich heute in der Vorhalle der Schatzkammer von St. Peter.

116 DEHIO 1996, S. 87. Die Fassung der vier Holzfiguren ist vermutlich von Entres.

117 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

Von 1838 bis 1848 ließ Graf Arco Schloss Anif neugotisch umgestalten.<sup>118</sup> Der Graf hielt sich in den Wintermonaten in München auf und lernte dort die am Hofe geschätzten Künstler kennen. So beteiligten sich überwiegend Künstler aus München an Umbau und Neuausstattung des Schlosses, unter ihnen auch Entres. Von ihm stammen die auf der Brücke stehenden Sandsteinstatuen von König Rudolph von Habsburg und Herzog Heinrich dem Löwen sowie das spitzbogige gotische Portal aus rötlichem Marmor in der östlichen Breitseite des Hauptgebäudes, beides um 1848 entstanden.<sup>119</sup> Für die Kapelle des Schlosses fertigte er einen Schnitzaltar.

In den 1850er Jahren begannen im Augsburger Dom umfangreiche Regotisierungsmaßnahmen, an denen Entres beteiligt war. Das Konzept der Neuausstattung für den Kirchenraum sah hier die Integration originaler „altdeutscher“, das heißt spätgotischer Kunstwerke in neu entworfene, neugotische Rahmenbauten vor.<sup>120</sup> Entres tritt in diesem Fall als Zulieferer spätgotischer Kunstwerke aus seiner Sammlung und als Hersteller neugotischer Altargehäuse und Figuren auf. So ist zum Beispiel das „Gerüst“ für den Altar in der Augustinuskapelle von ihm.<sup>121</sup> Vermutlich waren mit der Herstellung der Altargehäuse auch Schüler von Entres beschäftigt. Zum Altar in der Annakapelle von 1860 heißt es, dass er aus der Werkstatt von Entres stamme und eine Kompilation aus einem neugotischen Gehäuse und stark übermalten und neu gefassten spätgotischen Kunstwerken ist.<sup>122</sup>

Entres besaß in München ein großes Atelier, in dem er viele Gehilfen beschäftigte und Schüler ausbildete. Diese fertigten für ihn Altäre, Kruzifixe und Heiligenstatuen „im Sinne der älteren Zeit“.<sup>123</sup> Zu seinen Schülern und Gehilfen zählen unter anderem der Bildhauer und Architekt Lorenz Gedon (1843–1883), Johann Petz (1818–1880)<sup>124</sup> und Josef Knabl (1819–1881).<sup>125</sup> Auch sein ältester Sohn Guido Entres (1846–1909) hat im Atelier des Vaters gearbeitet und gelernt.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit war Entres seit den 1850er Jahren auch als Kunstsammler und Kunsthändler tätig und dabei sehr erfolgreich und geschätzt. Seine Sammlung umfasste Kunstwerke aus fast allen Gebieten der bildenden Kunst, vor allem aber mittelalterliche, schwäbische und fränkische Skulpturen und Kunstschätze, darunter auch Handzeichnungen, Bilder und Hausrat.<sup>126</sup> Umfang und Bestand der Sammlung, die fast zwanzig Säle gefüllt haben soll,<sup>127</sup> sind vermutlich nicht mehr zu rekonstruieren, denn die Sammlung ist heute weit verstreut. Einen Teil der Sammlung ließ Entres selbst 1868 durch den Kunsthändler Joseph Aumüller versteigern,<sup>128</sup> weitere Kunstwerke gelangten 1919 in der Galerie Helbing zur Versteigerung.<sup>129</sup>

---

118 Die Baurechnungen sind komplett, die Pläne des Umbaus überwiegend erhalten, KALNEIN, VON 1987, S. 472.

119 BUBERL 1916 (Österr. Kunsttopographie).

120 CHEVALLEY 1995, S. 147.

121 CHEVALLEY 1995.

122 CHEVALLEY 1995, S. 222.

123 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

124 Vgl. THIEME/BECKER 1932, S. 510.

125 Vgl. THIEME/BECKER 1927, S. 559.

126 Im Zusammenhang mit der Sammeltätigkeit von Entres sei ein von Entres verfasstes Büchlein erwähnt. Das Büchlein gibt kein Erscheinungsjahr an, lässt sich aber in die späten 1850er Jahre datieren. Es befasst sich mit der umstrittenen Zuschreibung eines 1852 von Entres ersteigerten Gemäldes aus der königlichen Gemäldegalerie in Schleißheim. Das Büchlein trägt den Titel: „Die Heilige Anna, Maria und das Jesuskind von Albrecht Dürer“. Ihm sind im Anhang Kommentare aus verschiedenen Zeitungen beigelegt, in denen das Für und Wider der Zuschreibung argumentiert wird.

127 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

128 AUMÜLLER 1868 (Auktionskatalog), als Grund für die Teilversteigerung wird im Vorwort eine beabsichtigte *Domicils-Veränderung* angegeben.

129 HELBING 1919 (Auktionskatalog).

Nach der Versteigerung 1868 erwarb Entres eine Villa bei Seon, auf die er sich nun zurückzog. Das Atelier übergab er seinem Sohn Guido. Zwei Jahre später, am 14. Mai 1870, starb Entres im Alter von 66 Jahren. Das Grabmal von ihm und seiner Familie, das Entres 1852 für seine 1844 verstorbene erste Frau fertigte, befindet sich an der Südseite der Alten Sendlinger Kirche.<sup>130</sup>

Im Folgenden einige Hinweise auf Kunstwerke von Entres, zum Teil fehlen Angaben zu Datierung und Verortung:

- Adelshofen, St. Michael: *„an der Emporenbrüstung feine nazarenische Figuren in Flachrelief, 1837 von dem Münchener Joseph Otto Entres.“*<sup>131</sup>
- München, Frauenkirche: *„Er componirte u. A. das h. Abendmahl, das in Erzguß ausgeführt wurde, für den Hauptaltar der Münchener Frauenkirche.“*<sup>132</sup>  
*„Den Hochaltar der Metropolitankirche zu München zierte ein sieben Fuss langes Basrelief in Erz mit dem heil. Abendmahl.“*<sup>133</sup>  
*„Sein glücklichstes Werk war eine Madonnenstatuette über der Gruft des Domkapitels, welche in vielfachen Nachbildungen und verkleinerten Reproduktionen weiteste Verbreitung fand.“*<sup>134</sup>
- Tölz: *„...eine Colossalstatue des betenden Christus in Sandstein in Tölz.“*<sup>135</sup>  
*„Kolossale Christusstatue aus Sandstein, gefasst (Höhe 7 1/2 Fuss) auf dem Calvarienberg in Tölz.“*<sup>136</sup>
- Passau: *„Die Denkmäler für den Domprobst Möhler und für den Bischof Riccabona in Passau sind von ihm.“*<sup>137</sup>
- Augsburg: *„kolossale Madonna für das Wertachbrückenthor in Augsburg.“*<sup>138</sup>
- Unterweilbach: *„Unterweilbach, Schloß-Kap.: Umgestaltung in „byz. Stil“, um 1845“*<sup>139</sup>
- ohne Ortsangabe: *„Unter Entres neuesten Arbeiten, die der Vollendung entgegensehen, gehören die Monumente des k. b. Staatsministers Freiherrn von Zentner und des Generals von Pillement, ferner ein 20 Fuss hoher gothischer Altar, mit Basreliefs und Figuren aus dem alten und neuen Testament verziert.“*<sup>140</sup>  
*„Ganz im Stil des Cornelius komponierte er 1827 einen das Rheingold versenkenden Hagen u. in gleich scharf konturierter Zeichnung einen Gottfried v. Bouillion, hoch zu Roß, beim Anblick von Jerusalem.“*<sup>141</sup>

---

130 *Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik*, Jg. 6, Nr. 254, 1853, S. 3081–3082.

131 MEIER 1977.

132 *Christliches Kunstblatt* 1870, S. 175.

133 NAGLER 1835–1852, S. 332.

134 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

135 *Christliches Kunstblatt* 1870, S. 175.

136 NAGLER 1835–1852, S. 332.

137 *Christliches Kunstblatt* 1870, S. 175. Das Epithaph für Bischof Riccabona befindet sich jetzt in der Pfarrkirche von Osterhofen, vgl. SAUER 2002, S. 180.

138 *Christliches Kunstblatt* 1870, S. 175.

139 SAUER 2002, S. 180, vgl. dazu auch DEHIO 1990, S. 1218.

140 NAGLER 1835–1852, S. 332.

141 THIEME/BECKER 1914, S. 570.

## Quellen

- BLfD, Ortsakten zu St. Peter  
Schrenk-Chronik
- Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Ortsakten zu St. Peter, Akt 1900–1945, 1945–56, 1957–1992  
Stadtarchiv München, Chronik der Familie Schrenk (Maschinenabschrift)

## Literatur

- BAUER 1992  
BARY, VON 1997  
BRAUN 1924  
BRÜHLMANN/  
EMMERLING/  
MAYER 1998  
GEISS 1868  
GRIMM 1990  
HARTIG 1928  
HEFNER, VON  
1850–51  
HOFFMANN 1905  
HOFFMANN 1918  
HOFFMANN 1923  
KDB 1895  
KDB 1902  
KDB 1905  
KNOPP 1970  
LIEB 1952
- Bauer, Richard (Hrsg.): *Geschichte der Stadt München*, München 1992  
von Bary, Roswitha: *Herzogsdienst und Bürgerfreiheit. Verfassung und Verwaltung der Stadt München im Mittelalter. 1158–1560*, München 1997  
Braun, Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924  
Brühlmann, Sabina; Emmerling, Erwin; Mayer, Erwin: *Vnd(er) Direction gemacht worten, Faßmaler und Kistler an Werken von Günther*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst*, Bd. 20, Lindenberg 1998, S. 121–177  
Geiss, Ernest: *Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München*, München 1868  
Grimm, Wolf-Dieter: *Bildatlas wichtiger Denkmalgesteine der Bundesrepublik Deutschland* (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Bd. 50), München 1990  
Hartig, Michael: *Bestehende Mittelalterliche Kirchen Münchens*, Augsburg 1928  
von Hefner, Otto Titan: *Die Siegel und Wappen der Münchener Geschlechter*, in: *Oberbayerisches Archiv* 11, 1850–51, S. 55–127  
Hoffmann, Richard: *Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang 19. Jahrhunderts*, München 1905  
Hoffmann, Richard: *Der St. Martinsaltar, sog. Schrenkaltar in St. Peter*, in: *St. Peters-Kalender*, 1918, S. 31–38  
Hoffmann, Richard: *Bayerische Altarbaukunst*, München 1923  
von Betzold, Gustav; Rhiel, Berthold (Hrsg.): *Kunstdenkmale des Königreiches Bayern*, Bd.1, Teil 2, München 1895  
von Betzold, Gustav; Rhiel, Berthold; Hager, Georg (Hrsg.): *Kunstdenkmale des Königreiches Bayern*, Bd. 1, Teil 4, München 1902  
von Betzold, Gustav; Berthold Rhiel; Georg Hager (Hrsg.): *Kunstdenkmale des Königreiches Bayern* Bd. 1, Teil 2 u. 3 (Tafeln), München 1905  
Knopp, Norbert: *Die Frauenkirche zu München und St. Peter*, Stuttgart 1970  
Lieb, Norbert: *München. Lebensbild einer Stadtkultur*, München 1952

- LIEB 1988 Lieb, Norbert: *München. Die Geschichte seiner Kunst*, München 1988
- LIEDKE 1980 Liedke, Volker (Hrsg.): *Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik*, Teil 1, in: *Ars Bavarica* 17/18, München 1980, S. 100–106
- MAILLINGER 1876 Maillinger, Joseph: *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, und Cultur- und Kunstgeschichte der bayerischen Capitale vom 15.–19. Jahrhundert*, Bd. 2, München 1876
- RÜHL 1998 Rühl, Anna: *Der Schrenkaltar in St. Peter in München*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 122, München 1998, S. 57–133
- Schematismus der Geistlichkeit 1842 *Schematismus der Geistlichkeit des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1842. Nebst einer kleinen Chronik des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1841*, München 1842
- Schematismus der Geistlichkeit 1843 *Schematismus der Geistlichkeit des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1843. Nebst einer kleinen Chronik des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1842*, München 1843
- SCHERER 1956 Scherer, Helmut: *Alte Meisterwerke erstehen in neuem Glanz*, in: *Altbayerische Heimatpost*, Jg. 8, Nr. 52, 1956, S. 7, 15
- SCHLEICH 1958 Schleich, Erwin: *Die St. Peterskirche in München. Ihre Baugeschichte und ihre Beziehungen zur Stadt im Mittelalter*, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte*, Bd. 83, München 1958, S. 3–90
- SCHUH 2001 Schuh, Horst: *Naturwissenschaftliche Voruntersuchungen am Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut*, in: *Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut* (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Bd. 106), München 2001, S. 51–55
- SCHWAIGER 1994 Schwaiger, Georg: *München – eine geistliche Stadt*, in: *Monachium Sacrum* (Festschrift), Bd. 1, München 1994, S. 1–289
- SIGHART 1862 a Sighart, Joachim: *Album gothischer Altäre des Mittelalters in Altbayern. Dreissig Photographien mit erklärendem Text*, München 1862
- SIGHART 1862 b Sighart, Joachim: *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1862
- SOLLEDER 1938 Solleder, Fridolin: *München im Mittelalter*, München/Berlin 1938
- VIETZEN 1936 Vietzen, Hermann: *Der Münchener Salzhandel im Mittelalter 1150–1587*, München 1936
- WESTENMAYER 1880 Westenmayer, Georg: *Statistische Beschreibungen des Erzbisthums München-Freising*, Bd. 2, Regensburg 1880
- WOECKEL 1975 Woeckel, Gerhard P., Ignaz Günther. *Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975

## Literatur zu Joseph Otto Entres

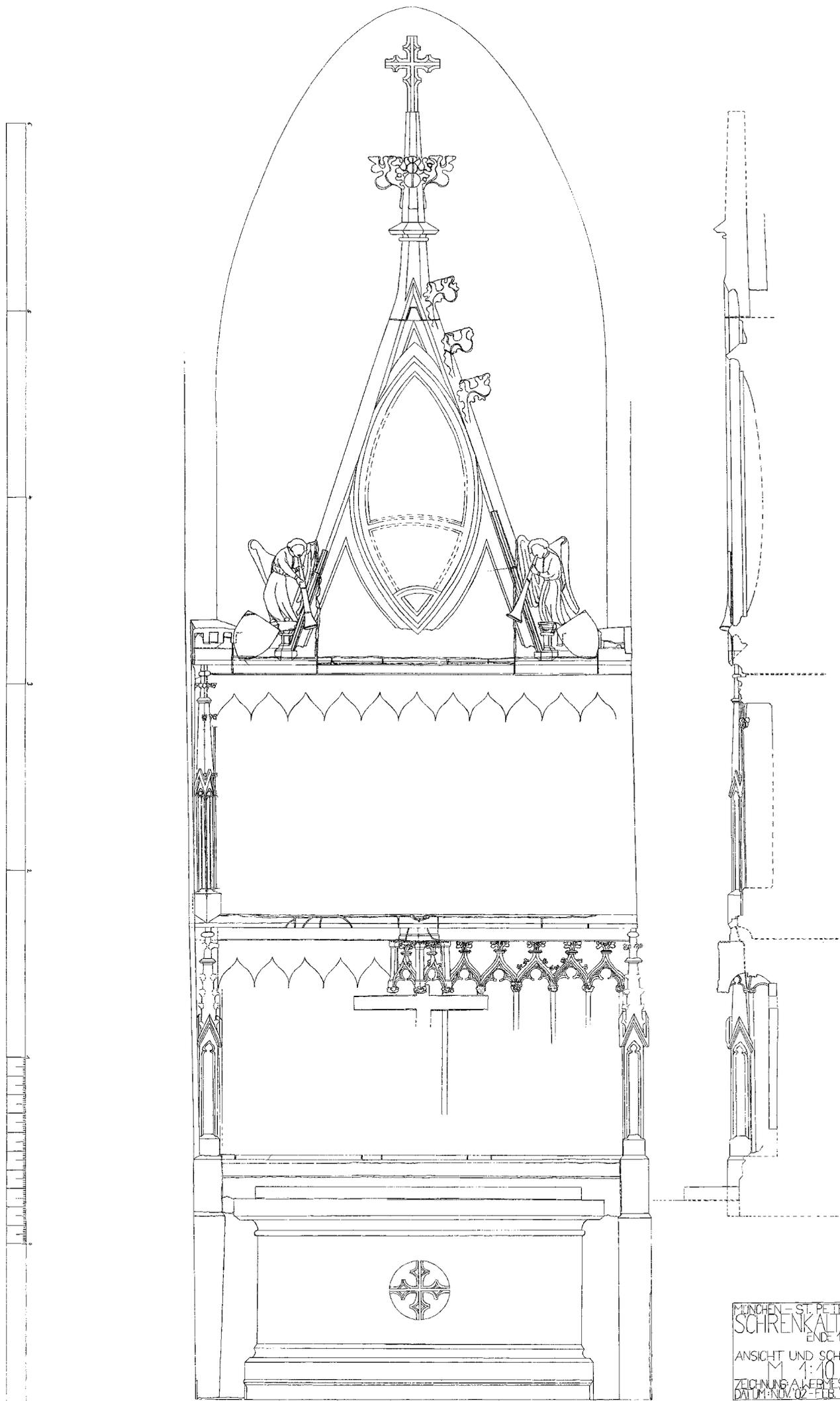
- Allg. Dt. Biographie 1877 Königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 6, Berlin 1877
- AUMÜLLER 1868 Aumüller, Joseph: *Catalog der reichen und vorzüglichen Kunst-Sammlung des Herrn Jos. Otto Entres, Bildhauer in München, Auktion Jos. Aumüller*, München 1868
- BÉNÉZIT 1976 Bénézit, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris 1976
- BENGL 1988 Bengl, Max: *Bedeutende Künstler der Romantik statten die Jodokskirche im 19. Jahrhundert aus*, in: RÖSSLER, ALFRED (Hrsg.); *Die Freyung mit St. Jodok in Landshut*, Landshut/München 1988, S. 85–86
- BUBERL 1916 Buberl, Paul: *Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*, in: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 11, Wien 1916, S. 19–27
- CHEVALLEY 1995 Chevalley, Denis: *Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern)*, München 1995
- Christliches Kunstblatt 1870 Grüneisen, C. (Hrsg.): *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, Jg. 1870, Stuttgart 1870
- DEHIO 1990 Dehio, Georg (Bearbeiter: Karlheinz Hemmter): *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler – Bayern IV: München und Oberbayern*, München/Berlin 1990
- DEHIO 1996 Dehio, Georg (Bearbeiter: Friedrich Kobler): *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler – München*, München/Berlin 1996
- ENTRES o. J. Entres, Joseph Otto: *Die Heilige Anna, Maria und das Jesuskind von Albrecht Dürer*, o. O. u. J.
- FEKETE 1981 Fekete, Julius: *Denkmalpflege und Neugotik im 19. Jahrhundert*, München 1981
- HELBING 1919 Helbing, Hugo: *Porzellane. Antiquitäten. Alte Möbel. Früh- und spätgotische Holzplastik. Gemälde alter und moderner Meister (Slg. Entres)*, München 1919 (Auktions-Kat.)
- KALNEIN, VON 1987 von Kalnein, Wend: *Schloß Anif, 1839–1848*, in: NERDINGER, WINFRIED (Hrsg.); *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848*, München 1987, S. 471–473
- MAILLINGER 1876 Maillinger, Joseph: *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, und Cultur- und Kunstgeschichte der bayerischen Capitale vom 15.–19. Jahrhundert*, Bd. 1 und 2, München 1876
- MEIER 1977 Meier, Michael: *Die Kunst- und Kulturdenkmäler in der Region München*, München/Berlin 1977
- Meyers Lexikon 1875 *Meyers Konversations-Lexikon*, Bd. 6, Leipzig 1875
- MOY 1957 Moy, Johannes: *Schloß Anif und die Neugotik*, Sonderdruck aus: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VIII, Heft 3/4 Wien/München 1957*

- NAGLER 1835–1852 Nagler, Georg K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 4, Linz a. D. 1835–1852
- NAGLER 1866 Nagler, Georg K.: *Münchener Kunst-Anzeiger* vom 15. Nov. 1865 (Nr. 8), S. 66–67 und vom 15. Jan. 1866 (Nr. 10), S. 6
- PECHT 1888 Pecht, Friedrich: *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1888
- RACZYNSKI 1840 Raczynski, Athanasius: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Berlin 1840
- REINHARDT 2002 Reinhardt, Birgitte (Hrsg.): *Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm*, Ausst.-Kat. des Ulmer Museums, 8. Sept.–17. Nov. 2002
- RÖSSLER 1988 Rössler, Alfred (Hrsg.): *Die Freyung mit St. Jodok in Landshut*, Landshut/München 1988
- RÜHL 1998 Rühl, Anna: *Der Schrenkaltar in St. Peter in München*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 122, München 1998, S. 69–72
- SAUER 2002 Sauer, K. G.: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 34, München/Leipzig 2002
- SCHATZ 1993 Schatz, Uwe Gerd: *Johann Joseph Daniel Ohlmüller (1791–1839). Leben und Werk* (Diss.), München 1993
- Schematismus der Geistlichkeit 1842 *Schematismus der Geistlichkeit des Erz-Bisthums München und Freising für das Jahr 1842. Nebst einer kleinen Chronik des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1841*, München 1842
- Schematismus der Geistlichkeit 1843 *Schematismus der Geistlichkeit des Erz-Bisthums München und Freising für das Jahr 1843. Nebst einer kleinen Chronik des Erzbisthums München und Freising für das Jahr 1842*, München 1843
- SIGHART 1862 Sighart, Joachim: *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1862
- THIEME/BECKER 1914 Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 10, Leipzig 1914
- THIEME/BECKER 1927 Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 20, Leipzig 1927
- THIEME/BECKER 1932 Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 26, Leipzig 1932
- TYROLLER 1987 Tyroller, Karl: *Die Bildhauerfamilie Keller*, Straubinger Hefte (37) 1987

# Tafeln

Folgende Seite:

Tafel I: Schrenkaltar, verkleinerte Wiedergabe des DIN A1-Aufmaßes (Wermescher 2003)



MÜNCHEN - ST. PETER  
SCHRENKALTAR  
ENDE 14. JH.  
ANSICHT UND SCHNITT  
M 1:10  
ZEICHNUNG ALBERT SCHERER  
DATUM: NOV. 02 - FEB. 03



△ 1



△ 2

3 ▽

1–7: Schrenkaltar, Details  
(Aufnahmen: Wermescher 2003)

1: Wimberg, Stifterwappen, nördlicher Schild

2: Wimberg, Stifterwappen, südlicher Schild

3: Wimberg, Krabbe des rechten Schenkels

4–7: Unteres Register, unterschiedlich gestaltete  
Abhänglinge des Kielbogenfrieses



△ 4

6 ▽

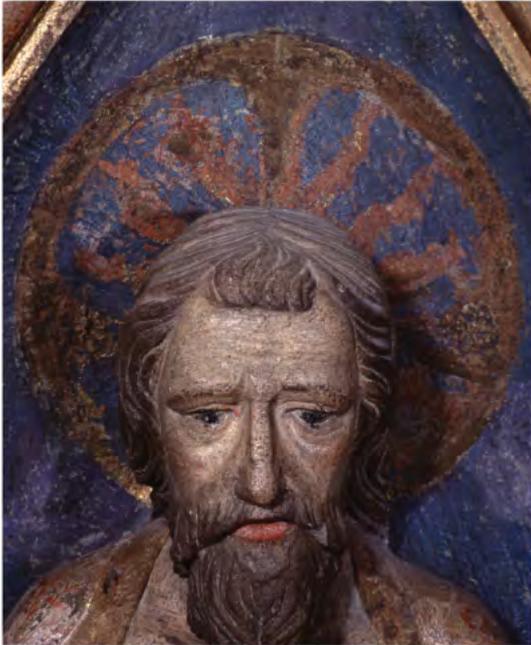


△ 5

7 ▽



Farbtafel II



△ 1



△ 2



△ 3



△ 4

5 ▽



6: Detail aus 5; aufgemalte Maserung

6 ▽

1–6: Details der mittelalterlichen Fassung  
(Aufnahmen: Wermescher 2003)

1: Wimberg, Nimbus des Christus in der  
Mandorla mit applizierten Prägeblumen  
seitlich des Hauptes

2: Detail aus 1; applizierte Prägeblume der  
Erstfassung

3: Oberes Register, Inkarnat eines Apostels  
mit fragmentarisch erhaltenen Fassungen  
und Resten von Blattgold am Bart

4: Oberes Register, Inkarnat eines Apostels

5: Unteres Register, Kreuz mit aufgemalter  
Maserung der Erstfassung

6: Detail aus 5; aufgemalte Maserung



△ 1

1: Wimperg, Nimbus (Kreislinie),  
Querschliff: Erste Metallauflage  
Zinnfolie (graue Linie); Blattsilberauflage  
hier nicht erhalten

2: wie 1; UV-Fluoreszenz

3: Wimperg, vergoldete Krabbe, Querschliff:  
Auch hier ist die Zinnfolie mit Blattsilber-  
auflage als erste Metallauflage nachzuweisen.

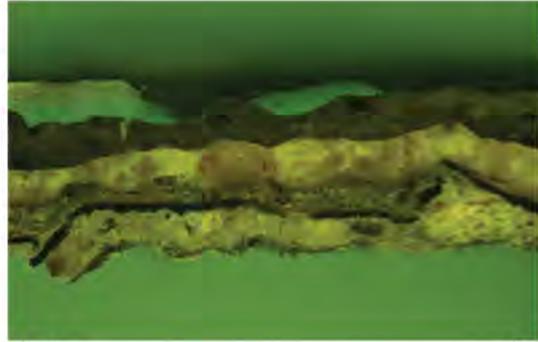
4: Oberes Register, Rasenstück im Paradies,  
Querschliff: Unter der zweischichtig  
aufgebauten Fassung des 19. Jahrhunderts  
liegen zwei ältere Farbschichten.

5: Oberes Register, Inkarnat eines Apostels,  
Querschliff: unter der Neufassung des 19.  
Jahrhunderts liegen zwei ältere Fassungen.

(Aufnahmen der Querschliffe: Wermescher 2003)

6: Mittenwalder Sandstein, Dünnschliff:  
Gefügeübersicht quer zur Schichtung bei  
30-facher Vergrößerung, Bildbreite 2,3 mm  
(Aufnahme: Grundmann 2003)

7: Sandstein der Ergänzungen von 1841,  
Dünnschliff: Gefügeübersicht bei 30-facher  
Vergrößerung, Bildbreite 2,3 mm  
(Aufnahme: Grundmann 2003)

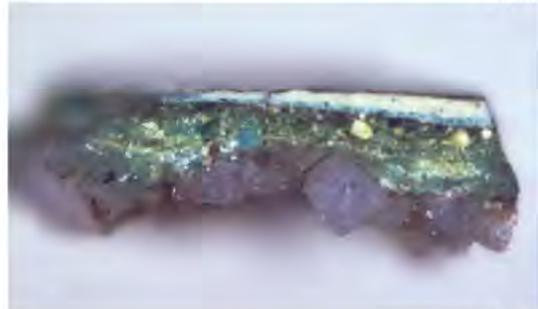


△ 2

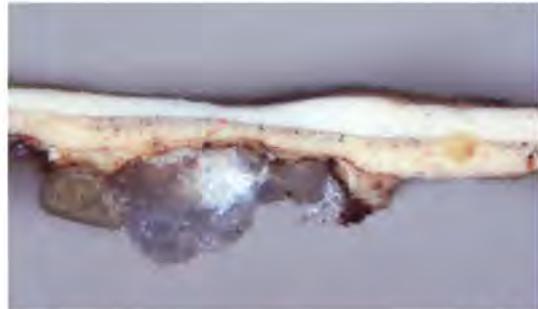
3 ▽



4 ▽



5 ▽



7 ▽



6 ▽



7 ▽

Farbtafel IV



Schrenkaltar, Umfang der Ergänzungen von 1841 (Illustration: Wermescher)

■ Ergänzungen von Joseph Otto Entres, 1841

■ weitere Ergänzungen, vermutlich alle nach 1841



△ 1



△ 2

3 ▽

1–5: Details der Überarbeitungen von Entres  
(Aufnahmen: Wermescher 2003)

1: Unteres Register, Kopf des heiligen Martin,  
ergänzt von Joseph Otto Entres, 1841

2: Oberes Register, Kopf eines Apostels,  
ergänzt von Joseph Otto Entres, 1841

3: Oberes Register, Höllenschlund,  
von Entres ergänzte Figuren, 1841

4: Oberes Register, Apostel,  
Detail des Gewandes, abweichende  
rosafarbene Farbgebung von 1842

5: Oberes Register, Höllenschlund,  
Detail aus 3; für die Fassung von 1842  
charakteristischer Farbverlauf



4 ▽

5 ▽



Farbtafel VI

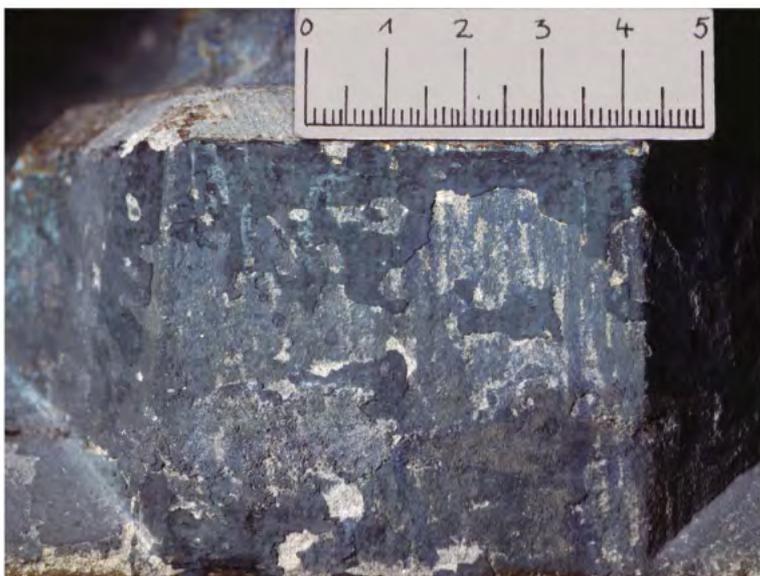


1–3: Retuschen von  
Georg Hager, 1956/57  
(Aufnahmen:  
Wermescher 2003)

1: Wimperg,  
Christus in der Mandorla,  
Retusche am Gewand



2: Wimperg,  
„Steinhaufen“, aufge-  
sprengelte Retusche



3: Wimperg, Retusche am  
Postament des nördlichen  
Posaunenengels