

Zwei Bronzefiguren aus der Gießwerk- stätte Stefan Godts.

Von Dr. Vinzenz Oberhammer.

Im Jahre 1508 kam der Gießer Stefan Godl, gewiß einer der Hauptmeister am Bronzwerk des Grabmales Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche, nach Innsbruck.

Wahrscheinlich aus Hötting, jedenfalls aber aus der Innsbrucker Gegend gebürtig, hatte er in Nürnberg vermutlich seine Lehrjahre verbracht, war dort Meister geworden und wurde im genannten Jahre im Auftrage Maximilians nach Innsbruck berufen, um dort, wie es in der Bestallungsurkunde heißt, „die rotschmiederei aufzubringen“. Mag es demnach den Anschein erwecken, Stefan Godl sei ohne jede besondere Aufgabe, lediglich als Lehrmeister des Bronzegusses nach Innsbruck gekommen, so kann man doch einer Äußerung des Hofmalers Jörg Kölderer entnehmen, daß er schon damals „des grabgiessens verpflichtet“ war. Und er blieb es denn auch bis zu seinem Lebensende im Jahre 1534.

So hat dieser Meister sozusagen sein ganzes Leben der Verwirklichung dieser einen großen Aufgabe gewidmet, und es würde an sich nicht wundernehmen, wenn außer diesen Arbeiten für das Grabmal Maximilians, — 23 Statuetten der Heiligen des Hauses Habsburg, die nun, getrennt vom Grabmal, in der Silbernen Kapelle aufgestellt sind, und 17 der großen Standbilder, die beim Grabmale selbst Aufstellung fanden — keine weiteren Arbeiten des Gießers vorhanden wären. Andererseits freilich kann man aus der Geschichte dieser Werkstatt gut ersehen, wie sehr Godl bisweilen unter den finanziellen Mißverhältnissen der Zeit zu leiden hatte, wie die Mittel zur Weiterführung der Grabarbeit oft äußerst spärlich flossen, sodaß er seine Werkstätte nur in sehr beschränktem Maße mit der Arbeit für das Grabmal beschäftigen konnte. So mag es denn begreiflich erscheinen, daß Godl zu solchen Zeiten auch Privataufträge, die ihm, als dem bekannten Gießer der großen Grabmalstatuen des Kaisers,

vor anderen Gießern zugeflossen sein mögen, gerne aufnahm, um damit wenigstens seine Gesellen und Schnitzer zu beschäftigen und so über die schweren Zeiten hinwegzukommen.

Auf einzelne dieser Arbeiten ist schon hingewiesen worden. So hat B. Daun eine Marienstatuette an einem Chorpfeiler der Sebalduskirche in Nürnberg, die stilistisch unmittelbar mit Godls kleinen Heiligenstatuetten zusammenhängt, als eine Arbeit der Godl'schen Werkstatt erkannt¹⁾ und Meller hat erst kürzlich die Statuette eines nackten Kriegers im Museum Joanneum in Graz als das „Ehrenbild“ identifiziert, das Ferdinand I. im Jahre 1525 bei Godl bestellt hat.²⁾

Ein stilistisch außerordentlich interessantes Bronzewerk der Godl'schen Werkstatt ist nun das an einem Rundpfeiler im Presbyterium der Pfarrkirche zu Schwaz angebrachte Bronzeepitaph, das Hieronymus Fugger seinem am 14. Mai 1525 verstorbenen Bruder Ulrich errichten ließ. Auch über dieses Werk ist schon wiederholt gehandelt worden.

Eine Rechnung von Hall aus dem Jahre 1531, die sich im Fugger'schen Archive in Augsburg befindet, besagt: „400 gulden in münz, soviel hab ich dem Stefan Godl bildgiesser in Millan (Mühlau) zahlt in allem für das Epitaphium, so er für Herrn Ulrich Fugger selig an ein Pfeiler gen Schwatz in die kirchen gossen und gemacht hat, welches 14 Wiener Centner gewogen“. Damit ist die Urheberschaft Godls für dieses Werk urkundlich gesichert. Über den eigentlichen Meister des Denkmals, den Künstler, der das Relief geschaffen hat, ist freilich nichts gesagt, und gerade diese Frage nach dem Künstler ist es, die zu einer neuerlichen Besprechung des Werkes veranlaßt.

Aus den zahlreichen archivalischen Nachrichten, die über die Entstehung des Bronzewerkes des Maximiliangrabmales berichten, sowie aus dem stilistischen Befunde der

¹⁾ Bertold Daun, Eine Marienstatuette Stefan Godls; Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. Bd. XII., Seite 282 ff.

²⁾ Simon Meller, Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance, Seite 35 ff.

Statuen selbst kann man ja über die Arbeitsweise und den Werkstattbetrieb in der Werkstätte Stefan Godls ein ziemlich genaues Bild gewinnen und es kann als erwiesen gelten, daß Stefan Godl nur Gießer und Werkstattleiter war, als Künstler in unserem Sinne aber nicht angesprochen werden kann. Für die eigentlich künstlerischen Arbeiten, das Modellieren, das „Schneiden“ der Statuen hielt er sich einen Schnitzer, Leonhard Magt, der wieder seinerseits vom Maler Jörg Kölderer die Entwürfe, die „Visierungen“, für die Bildwerke erhielt.

Was nun den stilistischen Befund des Schwazer Monumentes betrifft, so ist auf einen allgemeinen Zusammenhang des Werkes mit Augsburg schon wiederholt hingewiesen worden. Und in der Tat lehnt sich das Schwazer Epitaph — ein Hochrelief, darstellend die Begegnung Abrahams mit Melchisedech, in Architekturumrahmung, unten die von zwei Putti flankierte Schrifttafel — in Aufbau und Gliederung eng an die vier Grabplatten der Fuggerkapelle in Augsburg an. Erneut hat auf diesen Zusammenhang Dr. E. W. Braun hingewiesen, der in einem längeren Aufsätze über dieses Denkmal gehandelt hat, blieb aber bei dieser Erkenntnis nicht stehen, sondern glaubte auch den Künstler des Werkes, den Bildschnitzer, in dem Augsburger Monogrammist V. K. (Viktor Kaiser) gefunden zu haben.¹⁾ Ein Relief aus Solenhofer Stein mit derselben biblischen Darstellung aus der Sammlung J. Simon in Berlin, das sowohl stilistisch, als auch durch das Monogramm V. K. als ein sicheres Werk des genannten Monogrammistens beglaubigt ist, gab den unmittelbaren Anlaß zu dieser Vermutung. Braun findet „eine derartig starke und zwingende stilistische Übereinstimmung beider Werke, daß man mit aller Sicherheit das Modell des Fuggerdenkmales gleichfalls diesem Meister (Viktor Kaiser) zuschreiben“ müsse.

¹⁾ Dr. E. W. Braun, Zwei Bronzeepitaphien der deutschen Frührenaissance und ihre Meister. Kunst und Kunsthandwerk, 1919. Bd. XXII. Seite 28 ff. Mit Abbildung des Berliner Reliefs.

Der Hinweis ist jedenfalls von Interesse. Denn in der Tat besteht ein Zusammenhang zwischen beiden Reliefs, sowohl in der Komposition, als auch in der Behandlung mancher Einzelheiten, wie z. B. in der „eigentümlichen Stilisierung der Wolken und der summarisch behandelten Architekturgruppe rechts“, in der „vielfältigen Gewandbehandlung“, „der Art des Stehens und Schreitens der Figuren“, „in der Gestikulation der Hände“, usw. Es fragt sich nur, ob dieser Zusammenhang wirklich zur Annahme zwingt, daß der Monogrammist V. K., von dem das Berliner Relief stammt, auch der Künstler war, der das Schwazer Epitaph geschnitten hat, oder ob dieser Zusammenhang nicht vielleicht doch anders erklärt werden kann. Denn bei allem Zusammenhang der beiden Reliefs darf man doch auch die Unterschiede nicht übersehen, Eigentümlichkeiten, die es ausgeschlossen erscheinen lassen, daß die beiden Arbeiten auf ein und dieselbe Schnitzerhand zurückgehen, zumal die Stilelemente des Schwazer Epitaphs — und das ist das Entscheidende — bei allem Einfluß von Seiten des Monogrammist V. K. gerade auf jenen Bildschnitzer weisen, der die übrigen Werke der Godl'schen Werkstätte geschnitten hat, auf Leonhard Magt.¹⁾

Die Art der Reliefbehandlung an sich wirkt in dieser Hinsicht eigentlich schon überzeugend. Im genannten Steinrelief aus der Sammlung J. Simon, wie auch in den wenigen anderen bekannten Werken des Meisters, die Braun in seiner Arbeit zusammengestellt hat, ordnen sich die einzelnen Figuren mühelos und zwanglos der Relieffläche ein, es gibt kaum eine Unstimmigkeit, der Monogrammist V. K. erscheint zweifellos als ein vollendeter Meister des Reliefs. Anders der Schnitzer des Schwazer Epitaphs, dessen mannigfaltige Mängel

¹⁾ Der Vollständigkeit halber sei hier kurz darauf verwiesen, daß nur das erste Grabbild der Godl'schen Werkstätte, Graf Rudolf von Habsburg (1517/18) von einem anderen Schnitzer „geschnitten“ wurde. An anderer Stelle soll darauf näher eingegangen werden. Vergleiche auch Innsbrucker Nachrichten 1930, 14. Juni: „Falsch benannte Statuen des Maximiliangrabmales in der Innsbrucker Hofkirche“ von Dr. V. Oberhammer.

und Härten in der Reliefbehandlung zum Teile gewiß aus der Wölbung des Bildfeldes heraus sich erklären, zugleich aber deutlich genug verraten, daß dieser mit dem Reliefstil eben weniger vertraut war und nur selten mit dieser Art von Bildnerei zu tun hatte. Man beachte nur, um ein besonders auffälliges Beispiel zu nennen, den rechts vorne stehenden Begleiter des Melchisedech auf dem Schwazer Relief, der sich in der Relieffläche nicht zu bewegen weiß, da er von allen Seiten in seinen Bewegungen behindert wird, dessen Arm sich eng an den Körper anlehnen muß, um die Relieffläche nicht zu durchbrechen, dessen Oberkörper fast in völliger Rückansicht gegeben wird, während der Kopf sich krampfhaft bis zur Profilstellung herumdreht und auch die Beine und der vordere Arm in der Seitenansicht erscheinen, — Eigenarten, die für den Monogrammist V. K. undenkbar sind und die für eine gewisse Unvollkommenheit des Schnitzers in der Reliefdarstellung beredtes Zeugnis ablegen.

Aber gerade dieses Unvermögen in der Reliefdarstellung, das manche Figuren in Stellung und Bewegung gesucht und gezwungen erscheinen läßt, scheint für den Bildschnitzer der Godl'schen Werkstätte, Leonhard Magt, typisch zu sein. Mögen auch die Bronzeskulpturen des Maxgrabes, soweit sie aus Godl's Werkstätte stammen, für den Reliefstil Magt's nicht gerade sehr aufschlußreich sein, da es sich ja dort um Freiskulpturen handelt, so können doch die kleinen Jagdszenen am Gürtel Philipps des Guten und die Apostelreliefs am Mantelsaume Friedrichs III. mit ihren ungeschickten und gesuchten Bewegungs- und Stellungsmotiven, wenn auch bescheidene, so doch interessante Parallelen bilden.

Gewiß ein besonders auffälliger Zug des Monogrammist V. K. ist es weiter, daß seine Schöpfungen — sowohl das Berliner Relief, als auch die übrigen Arbeiten des Meisters — von einem einheitlichen, eigentümlichen weichen Flusse beherrscht werden, einer Bewegung, die nicht nur die agierenden Gestalten, auch die Landschaft, die Wolken und Bäume, ja die ganze Komposition durchzieht und im Berliner Relief

besonders in den vielen weichen Kurvenlinien der eng an den Körper sich anschmiegenden Gewänder sich geltend macht. So wirkt das Berliner Relief — auch seiner Gesinnung nach viel renaissancenäher, klassischer empfunden — in der Widergabe des Einzelnen sicher idealer, in gewissem Sinne auch unwirklicher, als die Darstellung im Schwazer Relief, dessen Gestalten — ganz entgegengesetzt — eng mit der Natur und der Wirklichkeit verbunden sind. Das Gewand des Melchisedech, das, mit einem dicken Perlensaum geziert, unter dem Gürtel widerspenstig auseinanderstrebt, mag in dieser Hinsicht als Beispiel genügen. In dieser Naturnähe sind nun aber die Gestalten des Schwazer Monumentes mit den übrigen Schöpfungen Magts für das Grabmal Maximilians wieder auf das Engste verbunden, zumal mit den kleinen Heiligenstatuetten, deren besonderer Reiz gerade eben in dieser einfältigen, naturhaften Auffassung gelegen ist.

Freilich fällt es schwer, ganz analoge Figuren diesen Gestalten des Schwazer Denkmals an die Seite zu stellen, handelt es sich doch hier um eine Darstellung, die begrifflich mit den übrigen Werken Magts wenig Vergleichsmomente bietet. Einzelheiten, wie zum Beispiel der schon erwähnte, vollständig mit Perlen bestickte Gewandsaum des Melchisedech, die typische Bewegung des herabhängenden Gürtelendes derselben Figur, der verhängte Gewandsaum bei seinem ganz rechts stehenden Begleiter werden trotzdem direkt zu Magt führen können. Und vielleicht noch überzeugender mag die Urheberschaft Magts in den Gesichtstypen zum Ausdruck kommen, deren etwas derbe Durchbildung mit geschlitzten Augen, betonten Backenknochen, kräftigen Nasen, meist etwas niedrigen, über der Nasenwurzel mit Steilfalten versehenen Stirnen, oft zum Sprechen geöffnetem Munde bei Magts Heiligengestalten immer wiederkehrt. Schon der eine Kopf des Priesters Melchisedech, mit dem breiten Vollbart, der unmittelbar an den Kopf Friedrichs mit der leeren Tasche erinnert, müßte schließlich von der Urheberschaft Magts vollständig überzeugen.

Was nun den figuralen Schmuck der übrigen Teile des Epitaphs betrifft, so ist es dort freilich noch schwieriger, ähnliches aus Magts übrigen Werken zum Vergleiche heranzuziehen. Auffallend unbeholfen und zurückgeblieben erscheinen zum Beispiel die beiden Figuren des Adam und der Eva, die auf den beiden, das Mittelfeld rahmenden Pilastern angebracht sind. Auch Braun vermutet, daß sich der Bildschnitzer hier enger an ein altes Vorbild angeschlossen. Aber auch so werden wir diese beiden derben Figuren wiederum viel eher dem nüchternen Bildschnitzer Leonhard Magt zutrauen dürfen, als etwa dem — wie schon gesagt — klassischer gebildeten Monogrammisten V. K., in dessen Schaffen sie unmöglich hineinzudenken sind. Für den Bildhauer Leonhard Magt und für die Godl'sche Werkstätte nicht gerade geläufig sind auch die beiden Putti, die unten die Schrifttafel halten und die gewiß an die schon erwähnten Reliefs in der Annenkirche zu Augsburg gemahnen. Trotzdem sind auch hier im Einzelnen Magts Eigentümlichkeiten, deutlich herauszufühlen. Unmittelbar erinnert das Christkind der anfangs erwähnten Marienstatue von St. Sebald in Nürnberg in Körperbau, Kopftypus, Haarbehandlung usw. an diese Putti.

Stilistische Merkmale sprechen also gewiß für die Annahme, daß Leonhard Magt, der Bildschnitzer der Godl'schen Werkstätte, auch das Schwazer Epitaph „geschnitten“, das heißt, daß er die Wachsform zu diesem Werke angefertigt hat. Der Zusammenhang mit dem Relief des Monogrammisten V. K., der Braun veranlaßt hat, auch das Fuggerepitaph als solches diesem Meister zuzuteilen, bleibt, wie gesagt, trotzdem unzweifelhaft bestehen, denn gewiß war das Relief nicht nur für die allgemeine Komposition, sondern zum Teile auch für die Durchbildung der Reliefdarstellung im Einzelnen maßgebend. Eine Reihe von Möglichkeiten freilich ist denkbar, wie dieser Einfluß des Monogrammisten V. K. auf das Schwazer Epitaph und also auf Leonhard Magt zustande kam. Einmal wäre es ja gut verständlich, wenn Hieronymus

Fugger, der Besteller des Epitaphs, um einen Entwurf zu dem Denkmal seines Bruders sich an einen Augsburger Künstler gewandt hätte. Vielleicht hat also der Monogrammist V. K. selbst, oder ein anderer Augsburger Künstler das Relief in einer Visierung für das Grabmal verarbeitet, die dann Magt als Vorbild diente, vielleicht wurde dem Bildschnitzer Leonhard Magt auch das Steinrelief selbst als Vorbild für die Reliefdarstellung übergeben, das nun wieder eigens für das Schwazer Denkmal angefertigt worden sein könnte, oder sich schon vorher im Besitze des Bestellers befand und mehr zufällig hier im Schwazer Epitaph Verwendung fand.

Wenn nun aber der Stil des Schwazer Epitaphs für den Schnitzer Magt in mancher Hinsicht vielleicht befremdend erscheint — in Einzelheiten unterscheidet sich die Arbeit gewiß von den anderen Werken des Meisters — so wird dies zum Teile gewiß darin begründet sein, daß hier nicht, wie bei den anderen Werken, den Grabmalarbeiten, eine Visierung Kölderers maßgebend war, von dessen starker Künstlerpersönlichkeit der Bildschnitzer beherrscht wurde, sondern daß nun ein anderer Künstler seinen Einfluß geltend macht und Magts Schaffen bestimmt. Welche Vorsicht am Platze ist, wenn über den Stil und die Entwicklung eines solchen noch ganz in mittelalterlichen Traditionen verwurzelten Bildschnitzers gesprochen wird, mag gerade an Hand solcher Beispiele offenkundig werden.

Am Schlusse noch einen kurzen Hinweis auf den ornamentalen Schmuck der Architekturteile des Schwazer Epitaphs, — vielleicht weniger für den Stil des Bildschnitzers Leonhard Magt, als vielmehr für die Kenntnis des Werkstattbetriebes im Allgemeinen von Interesse.

Über die besondere Technik, deren man sich für die Musterung von Gewandstoffen, für fortlaufende Ornamentstreifen wie überhaupt für öfters sich wiederholende Zierformen bediente, geben die Bronzen des Maximilian-Grabmales wieder reichen Aufschluß. Die betreffenden Muster

wurden — negativ — in Holzformen geschnitten, diese Model wurden dann mit Wachs ausgegossen und ausgeformt, wodurch man einzelne Wachsplatten mit je einem Rapport des Musters erhielt, und diese Wachsplatten — mit der positiven Form des Musters — wurden über die betreffende Stelle der Statue gelegt und, leicht erwärmt, an der anderen, den „Kern“ umgebenden Wachsmasse befestigt. Natürlich wurden diese Holzmodel nach einmaliger Verwendung an dem betreffenden Werk, für das sie geschnitten wurden, nicht als wertlos verworfen, sondern vielmehr in der betreffenden Werkstatt verwahrt, um gelegentlich — als bleibendes Formengut — wieder verwendet zu werden.

Von besonderem Interesse sind in dieser Hinsicht am Schwazer Epitaph die beiden kleinen Apostelköpfe, die die Sockelfüllungen der beiden Pilaster zieren und die nach demselben Holzmodel geformt sind, wie jene Apostelreliefs, die sich auf dem Mantelsaume der Statue Friedrichs III. befinden (Friedrich III. wurde wenige Jahre vorher gegossen). Die Model mit den Apostelreliefs fanden übrigens, nebenbei bemerkt, noch ein drittes Mal in der Werkstatt Verwendung, und zwar an einem Werke, das erst geraume Zeit nach dem Ableben Stefan Godls, von dessen zweitem Nachfolger in der Gußhütte, Melchior Pommer, gegossen wurde, — der Grabtafel des Ferdinand Hölzl vom Jahre 1545 aus dem ehemaligen städtischen Friedhofe, jetzt im Museum Ferdinandeum in Innsbruck: Es erscheinen zwei dieser Apostel — ähnlich wie am Schwazer Epitaph — wieder als Brustbilder in den Füllungen der Pilastersockel, zwei andere gleichsam als Büsten oben auf den diesen Pilastern vorgelagerten Halbsäulen angebracht. Ein ganz analoges Beispiel ist das Ornament, das die beiden Pilaster des Fuggerdenkmales ziert und das sich aus stark stilisierten Blattranken und Kandelabermotiven zusammensetzt. Für das Schwazer Monument — wie es scheint — eigens geschaffen, wurde der Model nichtsdestoweniger im Jahre 1535, also auch schon nach Stefan Godls Tode, von dessen Vetter und erstem

Nachfolger in der Werkstatt, Bernhard Godl, für das Postament der Sesselschreiber'schen Theobert-Statue wiederverwendet.

So unwesentlich dieser Hinweis auch an sich erscheinen mag, so ergeben sich doch oft gerade aus solchen Dingen wertvolle Anhaltspunkte für die Zuweisung einer Arbeit an eine bestimmte Werkstatt. Vorsicht ist natürlich auch hier geboten, denn einmal wechselten, wie obige Beispiele zeigen, die Werkstätten wiederholt ihren Besitzer und ihren Schnitzer, andererseits können auch einzelne dieser Model bisweilen in eine andere Werkstatt verschleppt worden sein.

Neben dem Fuggerepitaph in der Schwazer Pfarrkirche ist es uns möglich, noch ein zweites, größeres Bronzewerk, das bisher — wie es scheint — in der Kunstliteratur nahezu unbeachtet blieb, mit der Werkstatt Stepfan Godls in Mühlau und insbesondere mit dem Bildschnitzer Leonhard Magt in Verbindung zu bringen: Das sogenannte „Schwarze Kreuz“ auf dem Blasienberge bei Völs unweit von Innsbruck. Abt Heinrich Schuler vom Praemonstratenser- und Chorherren-Stift Wilten, der vor wenigen Jahren selbst über die Geschichte und über die verschiedenen Sagen, die sich an die Entstehung dieses Kreuzes knüpften, in einem kurzen Aufsätze berichtet hat, bin ich für den persönlichen Hinweis auf dieses Werk zu Dank verpflichtet.¹⁾

Das massiv gegossene Bronzekreuz (Höhe des Korpus ca. 80 cm, Höhe des Kreuzstammes 2.75 m) war früher — zusammen mit den beiden Figuren der Mutter Gottes und des hl. Johannes, die inzwischen abhanden gekommen und nun durch zwei andere Holzfiguren ersetzt sind — an einer Wegscheide unweit von Völs und dem Schlosse Vellenberg aufgestellt und wurde erst später, im Jahre 1786, in die genannte Wallfahrtskirche auf dem Blasienberge bei Völs übertragen. Seine Entstehung verdankt es, wie wir wissen, einem Gelöbnis

¹⁾ H. Schuler, Das schwarze Kreuz auf dem Blasienberge. Tiroler Volksvereinskalender 1918. Seite 78.

des damaligen Pflegers von Vellenberg, Blasius Hölzl. Als dieser einst, so wird erzählt, auf einem dringenden Ritte nach Vellenberg vom Wege abgekommen sei und sich verirrt habe, machte er ein Gelöbniß, an jener Stelle, an der er den richtigen Weg wieder finden werde, ein Bronzekreuz zu errichten, an Gewicht so schwer, wie er selber samt seinem Reitpferde. Daß nun wirklich Blasius Hölzl es war, der dieses Kreuz — und zwar im Jahre 1522 — errichten ließ, wird uns auch urkundlich beglaubigt. Nach einer Aufzeichnung des Wiltener Chorherrn Ignaz Gaßler im Wiltener Stiftsarchiv war nämlich früher, als das Werk noch an jener genannten Wegscheide stand, „an des Stammes Fuße ein Wappen und eine lateinische Inschrift miteingegossen, woraus zu erfahren, wer und wann dieser fromme Mann dieses Kreuz errichtet habe“. Diese Inschrift lautete: „D. OPT. MAX. — IMPP. DIVI. MAXIMILIANI. ET. INVICT. CAROLI. AUGG. CONSILIARIUS. ET. ARCIS. VELLEBERG. PRAEFECTUS. BLASIUS. HOELZEL. POSUIT.“ — Auch die Beschreibung des erwähnten Wappens stimmt mit dem Hölzl'schen Wappen genau überein, sodaß kein Zweifel bestehen kann, daß wirklich Blasius der Stifter des Kreuzes ist. Daß es sich aber tatsächlich um die Erfüllung eines Gelöbnisses handelt, scheint daraus ziemlich sicher hervorzugehen, daß einerseits sowohl der Kreuzstamm, als auch der Korpus massiv gegossen wurde, — das von Abt Schuler errechnete Gewicht beträgt in der Tat ungefähr die Schwere von Roß und Mann — und daß anderseits unten am Kreuzstamme zwei Wegweiser, der eine nach Völs, der andere nach Vellenberg, angebracht sind.

Wenn man nun weiß, daß das Kreuz — in unmittelbarer Nähe von Innsbruck — im Jahre 1522 auf Bestellung des damaligen Pflegers von Vellenberg, Blasius Hölzl, errichtet wurde, so liegt an und für sich schon die Vermutung nahe, daß die Werkstatt, in der das Kreuz gegossen wurde, in Innsbruck, beziehungsweise in Mühlau zu suchen ist. Und dort wird man kaum an eine andere Werkstätte denken

können, als an das Gußhaus Stefan Godls, der ja gerade in jenen Jahren, unmittelbar nach dem Tode Maximilians, nur mit Mühe seine Werkstatt mit Arbeit unterhalten konnte. Von den übrigen Mühlauer Werkstätten scheint sich übrigens keine mit dem Gusse größerer Bildwerke beschäftigt zu haben, und Gilg Sesselschreiber, der damals bereits von der Arbeit am Grabmale Maximilians entlassen war, weilte nicht mehr in Innsbruck. Die stilistische Untersuchung des Kreuzes kann denn auch tatsächlich davon überzeugen, daß das Werk in Godls Gußwerkstätte gegossen und vom Schnitzer dieser Werkstatt, Leonhard Magt, modelliert wurde.

Augenfällig tritt wieder der Stil Leonhard Magts in der Bildung des Gesichtes entgegen. Die Modellierung der geraden, aber verhältnismäßig groß gebildeten Nase, der geschlitzten, mit den typischen Fältchen versehenen Augen, der hageren Wangen mit den ziemlich stark hervortretenden Backenknochen, des etwas geöffneten Mundes und der niedrigen Stirne, über die sich wieder, von der Nasenwurzel ausgehend, einige starke senkrechte Falten ziehen, ist schon von der vorhergehenden Besprechung des Schwazer Epitaphs bekannt. Auch die Haare, die auf dem Scheitel flach anliegen und erst unter der Dornenkrone in reicheren Locken herabfallen, erinnern — zumal in der Technik, wie jede einzelne Haarlocke modelliert und als Haar charakterisiert ist — an die Arbeiten Magts für das Maximiliangrabmal, die kleinen Heiligenstatuetten, wie zum Beispiel die hl. Tarsitia, aber auch an die großen Grabbilder der ersten Zeit, wie an die Statue Leopolds des Heiligen.

In der Bildung des Körpers selbst erscheint es gewiß als eine auffällige Eigenart des Schnitzers, wie die Muskeln ziemlich klar gegeneinander abgegrenzt werden und das Knochengerrüst an manchen Stellen, besonders an den Beinen, den Knien und Füßen, stark hervorgehoben ist. Treffliche Analogien hiezu finden sich in den Gestalten des Fuggerepitaphs in Schwaz, wo auch die Füße mit den charakteristisch geformten, langen, knöchigen Zehen wiederkehren. Und die

vielen Adern, die an Armen und Beinen sichtbar sind, trifft man — und zwar in derselben Technik wie hier — gerade an jenem großen Grabbild (an den Händen) an, das ungefähr zur selben Zeit wie dieses Kreuz in der Godl'schen Werkstatt geschaffen wurde, in Leopold dem Heiligen.

Ein noch vorzüglicheres Vergleichsobjekt zu diesem Christuskörper besitzen wir übrigens in der Statuette eines nackten Kriegers im Grazer Landesmuseum, die, wie schon erwähnt, im Jahre 1525, also drei Jahre nach diesem Kreuze, bei Stefan Godl bestellt wurde.¹⁾ Neben den schon erwähnten Eigentümlichkeiten des Bildschnitzers ist es hier vor allem die Übereinstimmung in der Modellierung von Brust und Unterleib, die von Magts Urheberschaft des „Schwarzen Kreuzes“ überzeugen wird.

Mit dieser Zuweisung an den Bildschnitzer Magt möchten wir uns hier begnügen. Freilich wird man sich auch hier fragen müssen, woher der Bildschnitzer die Anregung zu dieser Schöpfung nahm, ob ihm auch hier eine Visierung oder gar ein plastisches Vorbild — auch das wäre nicht ausgeschlossen — zur Verfügung gestellt wurde, oder ob er das Werk vielleicht aus sich heraus geschaffen hat. Es wäre voreilig, hier darauf eingehen zu wollen. Eine zusammenfassende stilistische Bearbeitung der Bronzen des Maximilian-Grabmales, die der Verfasser vorbereitet und die sich unter anderem zur Aufgabe macht, den bisher sozusagen unbekanntem Bildschnitzer Leonhard Magt, gewiß eine Künstlerpersönlichkeit von allgemeiner Bedeutung, klarer von den verschiedenen Einflüssen herauszulösen, wird vielleicht der Beantwortung auch dieser Frage etwas näher kommen.

¹⁾ Abbildung bei Meller „Die deutschen Broncestatuetten der Renaissance“, und Feulner „Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts.“ T. 7.



Abb 1

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Gesamtansicht



Abb. 2

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Mittelgruppe



Abb. 3

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Kopf des Melchisedek



Abb. 4

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Standbild Friedrichs mit der leeren Tasche
(vom Grabmale Maximilians I.), Kopf



Abb. 5

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronzestatuetten des „hl. Rotlandus“ (vom Grabmale Maximilians I.), Kopf

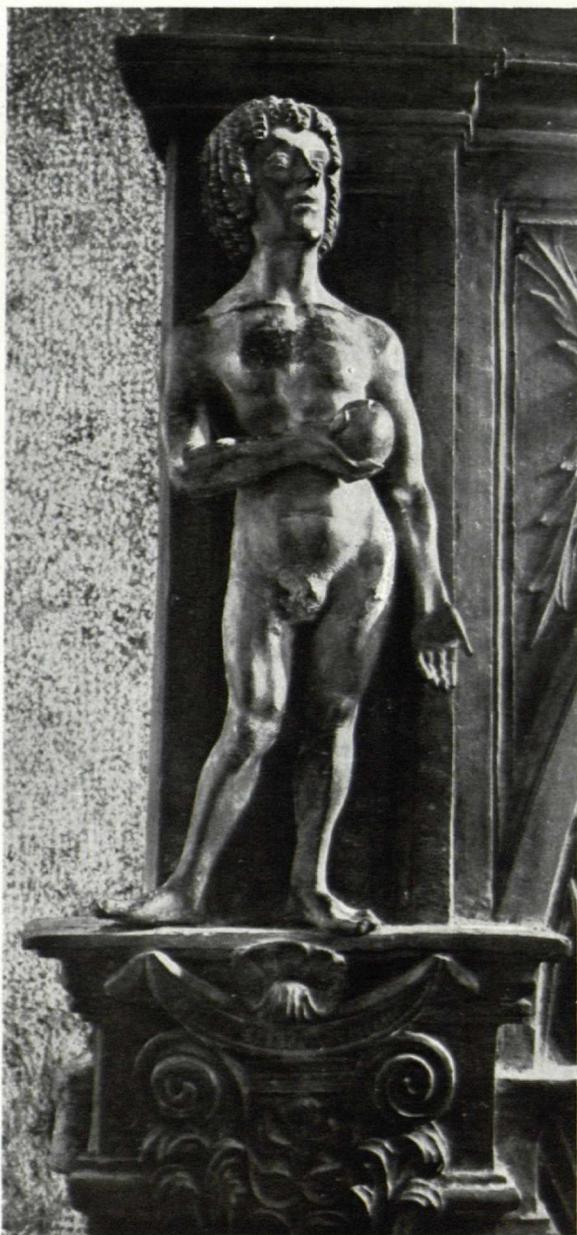


Abb. 6

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Adam



Abb. 7

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Putto



Abb. 8

Phot. Dr. V. Oberhammer

Bronze-Epitaph des Ulrich Fugger in Schwaz, Putto

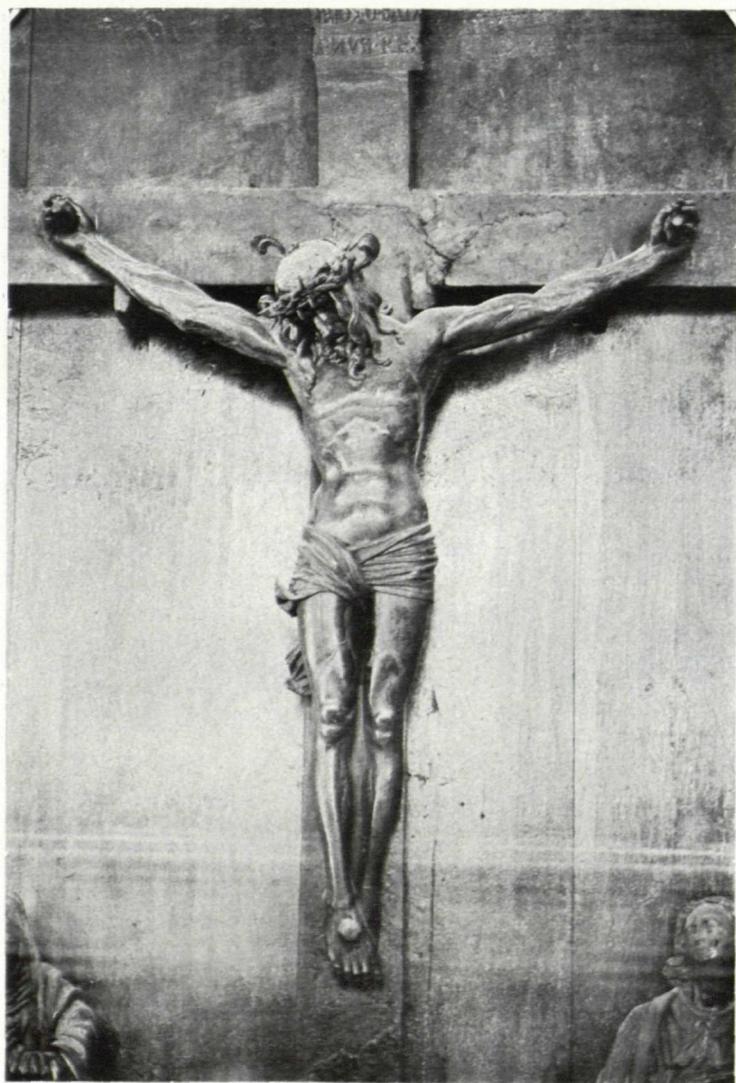


Abb. 9

Phot. Dr. V. Oberhammer

„Das schwarze Kreuz“ auf dem Blasienberge bei Völs (Bronze)



Abb. 10

Phot. Dr. V. Oberhammer

„Das schwarze Kreuz“ auf dem Blasienberge bei Völs (Bronze), Kopf

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1930

Band/Volume: [010](#)

Autor(en)/Author(s): Oberhammer Vinzenz

Artikel/Article: [Zwei Bronzebildwerke aus der Gußwerkstätte Stephan Gods, mit 10 Abbildungen. 91-104](#)