

Studien

zur

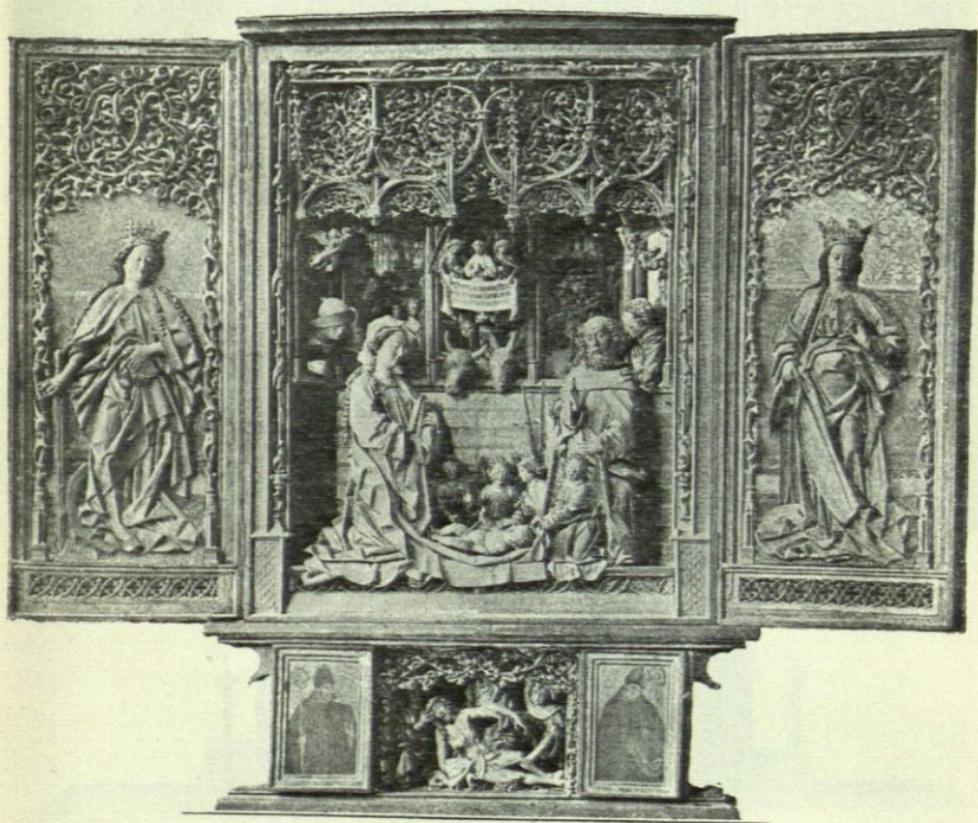
Kunstgeschichte Tirols.

Von

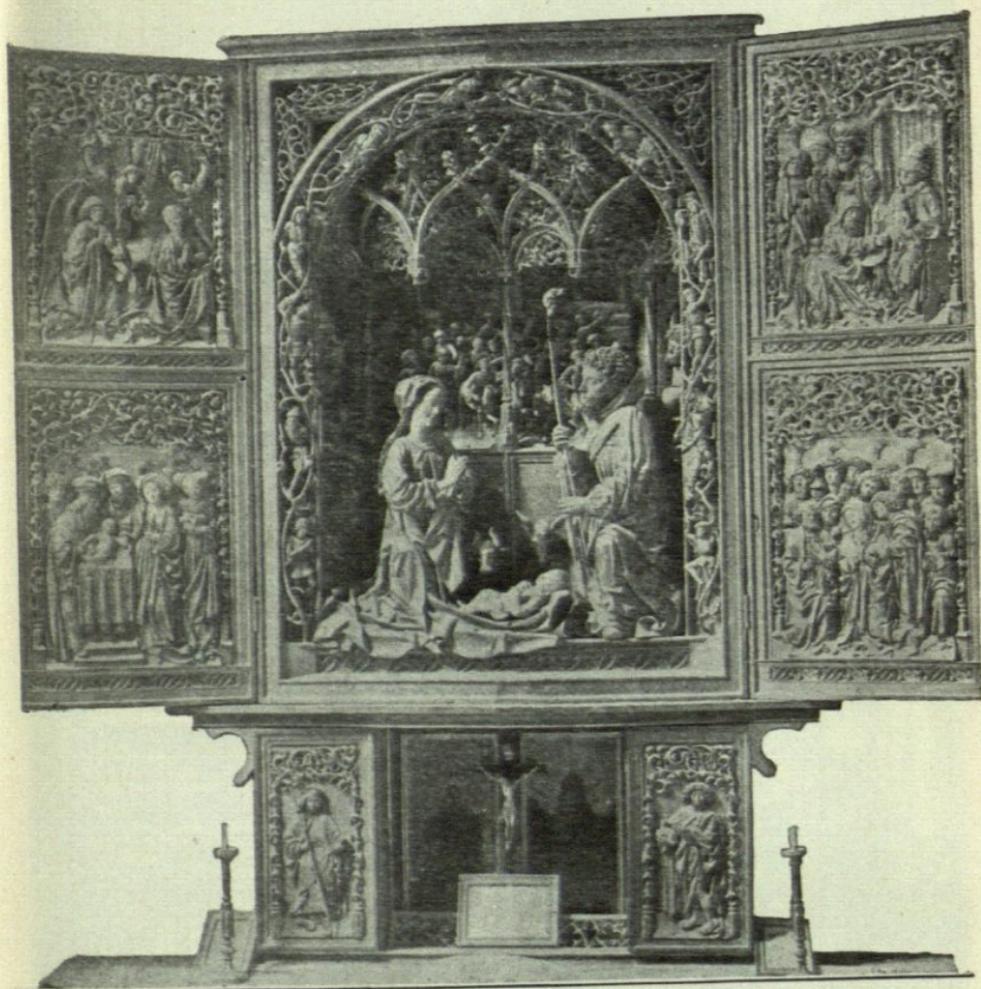
Hans Semper.



Tafel II.

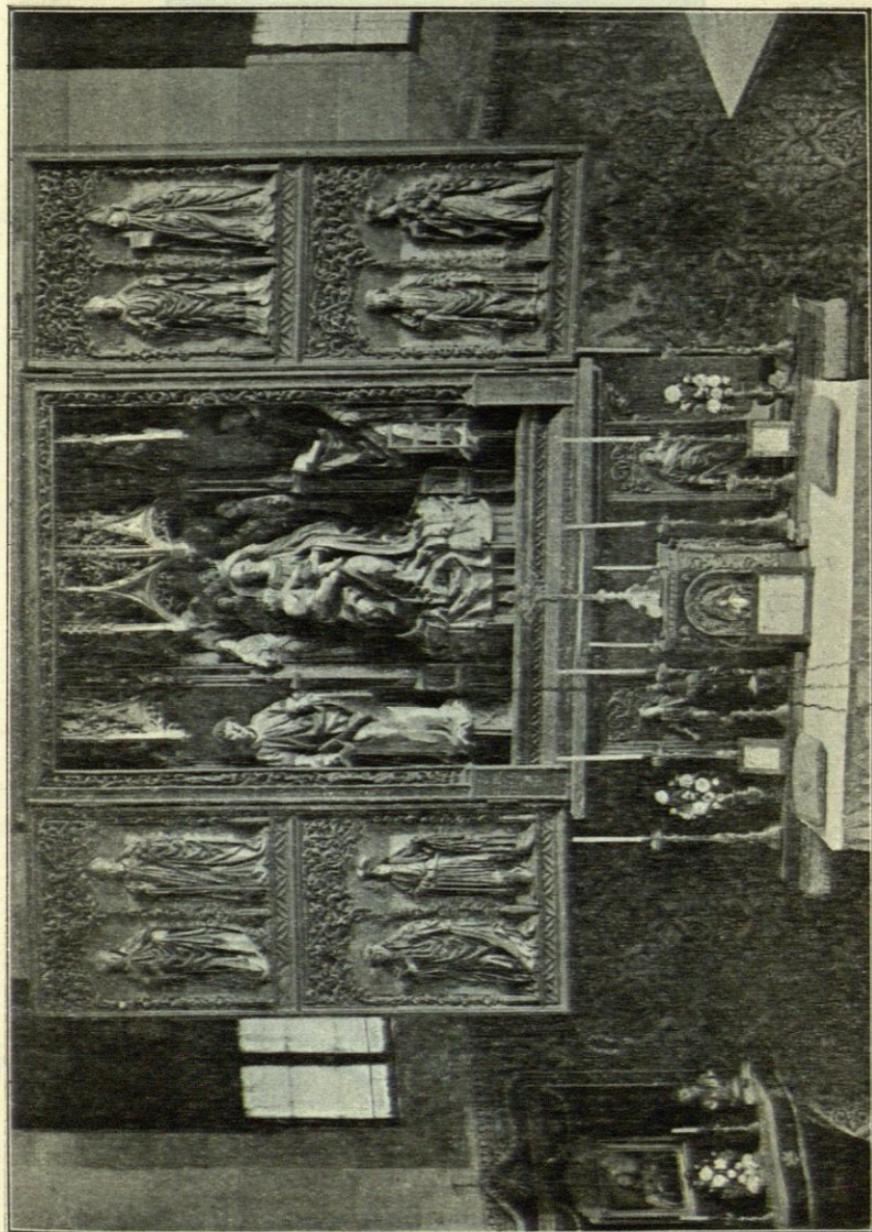


Flügelaltar im Nationalmuseum in München.



Flügelaltar in der Franziskanerkirche zu Bozen.

(Nach Phot. von O. Schmid in Wien.)



Flügelaltar in der Pfarrkirche von Pinzon.

(Nach Phot. von O. Schmid in Wien.)



Schnitzbild einer Heiligen im Ferdinandeum.

I.

Bildschnitzer aus Michael Pachters Werkstatt.

Michael Pacher, der grosse Bildschnitzer und Maler aus Bruneck in Tirol, war bis in die Mitte unseres Jahrhunderts dermassen vergessen und verschollen, dass in dem im Jahre 1830 erschienenen Tirolischen Künstlerlexikon von Lemmen nicht einmal sein Name erwähnt wird. Erst durch die Veröffentlichung von Urkunden über Michael Pacher durch Herrn v. Vintler in Bruneck und mehrere, darauf sowie auf die Inschrift am Wolfgangger Aller sich stützende Aufsätze und Ausführungen E. v. Försters¹⁾ zu Anfang der fünfziger Jahre wurde Pacher mit Sang und Klang in die Kunstgeschichte eingeführt, in welcher er seitdem eine Ehrenstelle einnimmt. Allein obwohl ihm seither noch eine Reihe von mehr oder weniger eingehenden Studien gewidmet wurde, so machte doch die Auffassung seiner künstlerischen Eigenart eine geraume Zeit hindurch keine Fortschritte, ja blieb in den Hauptpunkten sogar an Richtigkeit hinter der Charakteristik zurück, welche Förster bereits von Pachters Stilart gegeben hatte, dass nämlich seine Kunst hauptsächlich

¹⁾ Die betreffende Litteratur siehe in meinem Aufsatz: „Die Brixner Malerschulen etc.“ (Zeitschrift des Ferdinandeums 1891. III. Bd. 35, p. 117. f.)

von altniederländischen und paduanischen Einflüssen bestimmt gewesen sei. — Erst Dahlke kehrte zu Försters richtiger Grundanschauung zurück und vertiefte ausserdem wesentlich die Kenntniss von Pachers Eigenart und Schaffen.

Es ist jedoch begreiflich, dass selbst die richtiger sehenden unter den ersten Forschern, welche den Spuren des grossen, neuentdeckten Künstlers nachgiengen und sein ausgebreitetes und einflussreiches Schaffen wieder ans Tageslicht zu bringen bemüht waren, nicht sofort im Stande waren, des Meisters Eigenthümlichkeiten in aller Schärfe zu erfassen, die Werke des Meisters von denen seiner Werkstätte und Schule bestimmt zu unterscheiden. Nicht nur Förster, sondern selbst Dahlke verfielen in solche Irrthümer¹⁾, obwohl sie, wie gesagt, unter den früheren Forschern, die richtigste Anschauung von Pachers Wesen und Eigenart erworben hatten.

Obwohl nun aber durch die weitere Forschung seit Dahlke eine Reihe von Gemälden und Schnitzbildern, welche dem Pacher zugeschrieben wurden, endgültig aus dem Verzeichniss seiner Werke ausgeschieden sein dürften²⁾, so haben dieselben damit doch keineswegs an Interesse verloren, weder für die Kunstforschung überhaupt, noch auch für die Pacherforschung speziell, indem sie als hervorragende Arbeiten seiner Werkstatt oder Schule, (abgesehen von ihrem selbständigen Werthe) immerhin auch noch werthvolle Belege für Pachers tiefgehende Einwirkung auf die Kunst seiner Zeit und seiner Nachfolge

¹⁾ Siehe meine citirte Schrift: „Die Brixner Malerschulen etc.“ S. 71 und S. 34.

²⁾ Wogegen andere wie die Augsburger und Innsbrucker Kirchenväter, ferner mehrere Gewölbemalereien in Neustift und Taisten, zum Theil mit Sicherheit, zum Theil mit grosser Wahrscheinlichkeit, zuerst vom Schreiber diess dem Michael Pacher zugewiesen wurden. (Siehe Ferdinandeums-Zeitschrift. Jahrg. 1887 S. 257; Jahrg. 1892 S. 543.)

bilden und als Vergleichsobjekte mit seinen eigenen Schöpfungen zur tieferen Erkenntniss seiner Eigenart beitragen.

Auch lassen sich schon jetzt, sowohl auf dem Gebiet der Malerei wie der Bildschnitzerei, verschiedene Kunstrichtungen erkennen, welche, obwohl von Pachers Stil mehr oder weniger bestimmt, doch von einander verschieden sind, individuelle Verarbeitungen und Fortbildungen seiner Kunstweise und Anregungen wahrnehmen lassen. Unterzeichneter versuchte in seiner schon oben citirten Schrift¹⁾, mehrere solcher, von Pacher bestimmten Schulen und Individualitäten festzustellen, ohne doch damit, wie er gerne zugesteht, auch nur annähernd das reiche Material erschöpft zu haben, das noch der Sichtung harret.

Es wird daher gestattet sein, im folgenden, zum theil im Anschluss an frühere Ausführungen, einige weitere Scherflein zur Kenntniss der Pacherschulen beizutragen.

Zunächst möchte Schreiber diess seine Ansicht aussprechen, dass die schon früher von ihm der Pacherschule zugewiesenen Flügelaltäre in den Kirchen von Melaun und Klerant oberhalb Brixen²⁾, nicht nur thatsächlich derselben angehören, sondern auch von einem und demselben Bildschnitzer hergestellt worden seien. Und zwar stammen beide aus dem achten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, wie sich aus den darauf befindlichen, bisher nicht beachteten Inschriften ergibt, also aus der Zeit, da Pacher noch lebte und in Bozen thätig war.³⁾

Der eine Altar, in der Kirche von Melaun, trägt auf der Rückseite des Kastens die Jahreszahl 1482, der andere, in Klerant, die Jahreszahl und Inschrift:

„1484 da iste die dhaffel gem . . . cht.“

¹⁾ Brixner Malerschulen etc. Ferd.-Zeitschrift 1891.

²⁾ Brixner Malerschulen etc., p. 123.

³⁾ Laut Urkunden des Bozner Stadtarchivs (Vischer, Studien zur Kunstgeschichte S. 434) erhielt Pacher für den Michaelsaltar der Bozner Pfarrkirche 1472 und 1483 Zahlungen.

In der That stehen auch beide Altäre, sowohl in der Behandlung der neu gefassten Schnitzfiguren, wie auch in der Ornamentik dem Stil des Michael Pacher sehr nahe, ohne doch ihm selbst zugeschrieben werden zu können, da sie dessen Grossartigkeit und Lebendigkeit der Auffassung und Formgebung nicht erreichen.

Was zunächst die figuralen Schnitzereien an beiden Altären betrifft, so befindet sich im Schrein des Altares von Melaun die thronende Madonna, umgeben vom Evangelisten Johannes und S. Wolfgang, während über ihren Schultern zwei köstlich naive Engel schweben. — An den Innenseiten der Flügel sind der hl. Ulrich mit dem Fisch und ein zweiter hl. Bischof in Relief dargestellt.

Im Schrein des Altars von Klerant ist wiederum die Freifigur der thronenden Madonna zu sehen, welche dem Kinde eine Traube reicht, ein Motiv, welches auch später Pacher für den 1484¹⁾ in Auftrag erhaltenen Altar der Pfarrkirche in Salzburg verwendete, an welchem er jedoch erst, wie es scheint, von 1495 bis zu seinem Tode 1498 arbeitete.²⁾ Zu beiden Seiten der Madonna stehen die heiligen Andreas und Nicolaus und hinter ihr halten vier liebliche Engel mit reichem Lockenschmuck (Brustbilder in Relief) einen Teppich empor, von dem sich die Gestalt der Madonna abhebt, ganz in Pachers Art.³⁾

¹⁾ Also im nämlichen Jahre, in welchem der Kleranter Altar entstand.

²⁾ Dahlke, Michael Pacher (Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. VIII h. 298 und 299 und Abbildung der Altäre nach erhaltenen Madonnafigur auf S. 300.)

³⁾ Solche Engel finden sich auch im Schrein des Grieser, wie in dem des Wolfgang Altars. — 4 ganz ähnliche Engel, von ungemein lebendigem und reizvollem Ausdruck, wobei jeder individuell aufgefasst ist, werden auch im Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt. Da dieselben aus Bozen stammen und von Pacher selbst sein dürften, so könnte man in ihnen vielleicht einen Ueberrest seines Michaelaltars in der Johanneskirche von Bozen erblicken.

An den Innenseiten der Flügel des Kleranter Altares sind in Relief die Figuren des hl. Laurentius mit dem Rost, sowie eines hl. Fürsten, mit Fürstenhut, Mantel und Szepter, mit kreuzweise gestellten Beinen dargestellt.

Der Faltenwurf der Figuren an beiden Altären ist stark brüchig, jedoch nicht so tief unterschritten und nicht so grossartig in den Motiven, wie bei Pacher.

Die Madonnenfiguren an beiden Altären zeigen breite, freundliche Gesichter mit hoher gewölbter Stirn und kleinen Mund, die Männerköpfe sind ausdrucksvoll und individuell. Pachers Einfluss ist überall deutlich sichtbar, doch sind die Gestalten breiter, untersetzter als bei ihm.

Was die Schnitzornamentik betrifft, so ist sie an beiden Altären fast völlig übereinstimmend und noch vorwiegend als architektonisches Masswerk behandelt, während nur die zierlichen Krabben und Kreuzblumen der geschweiften Baldachinbögen des vegetabilische Ornament vertreten.

An beiden Schreinen öffnen sich die Baldachine über den Figuren in drei Bögen, welche seitlich auf Pfosten, in der Mitte auf schwebenden Consolen ansetzen und durch Fialen über den Stützen von einander getrennt sind. Der Raum über den Bögen und zwischen den Fialen bis zum obern, horizontalen Rahmen des Kastens ist mit durchbrochenen, in zwei Geschossen übereinandergestellten Masswerk-Arkaden gefüllt, ganz ähnlich, wie wir diess am Grieser-Altar des Pacher sehen. Aehnlich sind auch die Reliefbaldachine an den Innenseiten der Flügel behandelt. Das Vorherrschen des Maasswerkes an den Baldachinen haben diese Altäre mit beiden erhaltenen Pacheraltären gemein, während mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts das vegetabilische Element mehr vorherrschte und selbst die Arkaden der Baldachine umspann.

Auch die Aufsätze der Altäre, welche aus je drei durchbrochenen Tabernakeln auf schlanken Pfeilern, mit

geschweiften Bögen und kleineren, fensterartigen Arkaden bestehen, sind durchaus architektonisch und ähnlich, wenn auch weniger reich, wie der des S. Wolfgangaltar behandelt.¹⁾ Die Figuren des Gekreuzigten, zwischen Maria und Johannes in diesen Tabernakeln zeigen eine derbere, handwerksmässigere Ausführung als die unteren Figuren.

Was die Gemälde an diesen Altären betrifft, so zeigen beide an den Aussenseiten der Flügel Mariä Verkündigung, am Melauner Altar leider übermalt. Das betreffende Bild am Kleranter Altar weist ebenfalls in der trefflichen Perspektive des dargestellten Raumes, in der brüchig stilisirten Gewandung, in dem reichen Wechsel an tiefen Schatten und schimmernden Lichtern, an der vorzüglichen Charakteristik der Stoffe und der stillebenartigen Detailmalerei in den Nebendingen auf Pachers Schule hin.

Besonders tritt Pachers Einfluss auch an den Predellen-Bildern des Kleranter Altars hervor, wo der Kindermord in jener mantegnesken Schärfe und Dramatik, in Verbindung mit sorgfältiger Darstellung des Nackten und kühnen Verkürzungen, nicht ohne Uebertreibung und Härten dargestellt ist, wie wir dies besonders bei Friedrich Pacher wiederfinden.²⁾

Die Rückseite des Melauner Altars ist mit spätgothischer Rankenornamentik in Grün und Roth auf lichtem Grund, — die Rückseite des Kleranter Altars mit dem Brustbild des segnenden und blutenden Christus, umgeben von den Martersymbolen³⁾ geschmückt. An der Rückseite

¹⁾ Doch scheint der Aufsatz am Melauner Altar neu, jedenfalls stark restaurirt zu sein.

²⁾ Siehe meine: „Brixner Malerschulen etc.“ S. 28 f. Für Friedr. Pacher, als Maler des Altars, würde auch die Thatsache sprechen, dass er 1483 das Gemälde der Taufe Christi im Knabenseminar zu Freising für die Spitalverwaltung von Brixen vollendete. Siehe Mitth. d. k. k. C. C. Bd. XI, p. XLVI.

³⁾ Links sieht man: die Nägel, den Hammer, eine Säule mit dem Hahn darauf, den Kopf eines spuckenden Juden, einen Knüppel,

der Predelle befindet sich daselbst das Schweisstuch der hl. Veronika, umgeben von rothen und grünen Ranken.

Wenn wir in diesen beiden, der Zeit und dem Stil nach zusammengehörigen Flügelaltären den Abglanz der Kunst Pachers, wie er schon während seiner Lebens- und Schaffenszeit auf die Werke seiner Schüler und Zeitgenossen fiel, erkennen, so gehört eine andere Gruppe unzweifelhaft zusammengehöriger, ja ebenfalls der Werkstatt eines und desselben Meisters zuzuweisender Flügelaltäre bereits der Epoche der Epigonen Pachers an.

Dieser Gruppe ist zunächst ein hervorragender Flügelaltar zuzutheilen, welcher jetzt im Münchner Nationalmuseum aufbewahrt wird¹⁾, wohin er aus dem Besitz des Herrn Ainmüller, Inspectors der Glasmalerei-Anstalt in München gelangte, bei dem er sich bereits 1853 und noch im Jahre 1858 befand.²⁾ In dessen Hände soll er nach einer anderen Angabe durch Zwischenhändler aus Bozen gekommen sein³⁾, während eine dritte Nachricht, die aus Tirol selbst stammt, über dessen ursprüngliche Provenienz noch bestimmtere Angaben enthält. Dieselben lauten: „Von Tramin stammt ohne Zweifel jener Flügelaltar, der durch einen Unterhändler in die Hände

rechts: die Stange mit dem Schwamm, die Ruthe, Lanze, eine Hand, den Kopf des Judas mit daran hängendem Geldbeutel, eine Zange und Geisseln, darunter die schon erwähnte Inschrift.

¹⁾ Siehe Tafel II.

²⁾ In ersterem Jahre sah ihn Ernst Förster dort, wie aus dessen Aufsatz: „Michael Pacher, ein deutscher Maler und Bildschnitzer“ im deutschen Kunstblatt, herausg. v. F. Eggers, Leipzig 1853 S. 132 hervorgeht, während E. v. Sacken desselben Altares als im Besitz des Herrn Ainmüller in seiner Abhandlung: „Der Flügelaltar in S. Wolfgang zu Oberösterreich.“ (Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I. 1858 p. 134) erwähnte.

³⁾ H. Förster: „Denkmale der deutschen Kunst etc.“ Bd. 1. Abth. II p. 17. (Leipzig 1855.)

des Bildhauers Entres kam“ „Die alten Leute des Ortes sagen insgesamt, dass in diesem Altare als Hauptbildwerk die Krippe des Herrn dargestellt war. Diese Angabe trifft an jenem Altare zu München ganz genau ein, denn es ist in dessen Schrein die Geburt Christi meisterhaft dargestellt.“ Dieselbe Quelle gibt noch an, dass der betreffende Flügelaltar „bis in die vierziger Jahre“ in einer der Kapellen der Pfarrkirche von Tramin stand.¹⁾

Obwohl nun daraus, dass in letzterer Kirche sich ein berühmter Flügelaltar befand, dessen Hauptgegenstand die Geburt Christi war, noch nicht ohne Weiteres der Schluss gezogen werden kann, dass der Münchner Altar (mit demselben Gegenstand) identisch mit dem Traminer Altar sein müsse, so scheint doch so viel festzustehen, dass der Münchner Altar aus der Bozner Gegend durch einen Bilderhändler zuerst in den Besitz des Bildhauers Entres, eines Tirolers, der sich in den vierziger und fünfziger Jahren in München aufhielt, und erst von diesem an Ainmüller und sodann an das Nationalmuseum in München gelangte. Und wenn auch nicht sicher, so ist es doch wahrscheinlich, dass derselbe mit dem verschwundenen Traminer Altar identisch sei, da allem Anschein nach dessen Verschwinden mit dem Auftauchen des Münchner Altars zeitlich zusammenfällt. Freilich irrt der Verfasser des Artikels im Kunstfreund, wenn er den Altar aus dem Besitz des Herrn Entres direct ans Nationalmuseum gelangen lässt, im Uebrigen dürften seine Angaben, als aus dem Ursprungslande des Altars selbst stammend, doch nicht unglaubwürdig sein.

Wenn wir es nun also als wahrscheinlich betrachten dürfen, dass der Münchner Altar in der That aus Tramin

¹⁾ Kunstfreund. Neue Folge. Herausgegeben von Atz und Madein. Bozen I. 1885. p. 77. Der Artikel ist mit L. unterzeichnet. Vgl. Mitth. der k. k. C. C. 1866. Bd. XI, p. XLIV.

stammt, so fällt damit freilich von vornherein, abgesehen von stilistischen Erwägungen, Försters Annahme weg, derselbe sei identisch mit jenem, welchen Michael Pacher laut Vertrag von 1471¹⁾ bei der Herstellung seines Flügelaltars für die Pfarrkirche von Gries „in aller der Massen“ genau zum Muster zu nehmen hatte. Förster sprach diese Vermuthung aus, ohne die Ueberreste des Grieser Altares gesehen oder gemessen zu haben, allein sein Wunsch, „es möchte ermittelt werden, ob die Masse dieses Altarwerkes (in München) mit denen in Gries übereinstimmen, um die Wahrscheinlichkeit, dass wir das verloren geachtete Werk hier haben, zur Gewissheit zu erheben“, wurde allerdings von Sacken in bejahendem Sinne erfüllt, welcher angibt, dass beide Altäre 6' Höhe und 5' Breite haben.

Durch diese von Sacken behauptete Uebereinstimmung der Hauptmasse der beiden Altäre in Gries und München scheint also auf den ersten Blick Försters Hypothese von der Identität des Münchner Altares mit jenem als verloren betrachteten Bozner Altar dessen Masse im Grieser Altar genau wiederholt werden sollten, viel an Wahrscheinlichkeit gewonnen

1) Meine frühere Annahme, in der ich mich an Förster anschloss, dass M. Pacher nicht 1471 sondern 1481 den Auftrag für den Grieser Altar erhalten habe, hat neuerdings im „Kunstfreund“ (Jahrg. 1894, S. 17.) Widerspruch erfahren, wonach Ladurners Lesart der Urkunde: „1471“ die richtige sein soll. Diess selbst zugegeben, wird darum unsere Annahme, dass M. Pacher als Vorbild für diesen Altar nicht den des Meisters Hans von Judenburg in der Bozner Pfarrkirche, sondern seinen eigenen Michaelsaltar in der nämlichen Kirche nachbildete, noch nicht umgestossen, wofern die Daten richtig sind, welche Th. Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte“ S. 434 mittheilt. Danach erhielt M. Pacher bereits 1472 die erste Zahlung für seinen Michaelsaltar, der also wohl schon 1471 oder selbst 1470 begonnen sein und also auch als Vorbild für den Grieser Altar 1471 dienen konnte.

zu haben. Allein obwohl wir sogar Försters Ansicht theilen, dass der als Vorbild dienende Bozner Altar ebenfalls ein Werk Pachers gewesen sei, scheinen uns trotzdem unwiederlegliche Gründe gegen die weitere Ansicht Försters zu sprechen, dass der Münchner mit dem Bozner Altar identisch sei, und zwar sind dieselben, abgesehen von der wahrscheinlichen Herkunft des Münchner Altars aus der Pfarrkirche von Tramin und nicht aus derjenigen von Bozen (die in keiner Weise belegt ist), hauptsächlich stilistischer Natur. Schon Förster nahm die stilistischen Unterschiede zwischen dem Münchner Altar und dem beglaubigtem Altar Pachers in S. Wolfgang wahr, die er freilich, wie uns scheint unrichtig auslegte. Er äussert sich wie folgt:

„Das Altarwerk (in München) ist sinnreich, anmuthig und in einzelnen Theilen sehr schön, nicht so frei und grossartig wie der S. Wolfgang-Altar, aber doch unverkennbar desselben Geistes, nur etwas früher (?) d. h. etwas weniger durchgebildet in Formen und Motiven.“ Dem gegenüber ist jedoch zu betonen, dass alle stilistischen Merkmale vielmehr dafür sprechen, dass der Münchner Altar, obwohl „nicht so frei und grossartig wie der Wolfgang-Altar, doch jünger als alle beglaubigten Arbeiten Pachers und schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu verlegen sei, wie diess schon W. Bode erkannte¹⁾, dessen bezügliche Worte folgendermassen lauten: . . . „Der Münchner Altar lässt nach der Bildung der gothischen Ornamente bereits auf den Anfang des 16. Jahrhunderts schliessen.“

In der That sehen wir, um nur eine Hauptsache zu erwähnen, am Münchner Altar am Baldachin des Kastens, an Stelle des geometrischen Masswerks bei Pacher und bei seinem Zeitgenossen in Klerant und Melaun, schon durchaus vegetabilisches Rankenwerk zur Ver-

¹⁾ Geschichte der deutschen Plastik. S. 199. Berlin 1877.

zierung und Ausfüllung der Schwibbbögen verwendet; ebenso sind die in Reliefschnitzerei ausgeführten Baldachine der Reliefs an den Innenseiten der Flügel durchaus aus kraus verschlungenem Ranken- und nicht Masswerk gebildet.

Es sei gleich noch bemerkt, dass auch die geschnitzten Figuren am Münchner Altar eine jüngere Stufe als diejenigen der Pacher'schen Werke einnehmen, worauf wir schon früher hinwiesen.¹⁾

Den stilistischen Gründen, welche für eine nachpacherische Datirung des Münchner Altars sprechen, lässt sich nun aber auch noch eine gewissermassen urkundliche Bestätigung hinzufügen, die aus der stilistischen Uebereinstimmung des Münchner Altars mit einem datirten Altar des 16. Jahrhunderts hervorgeht.

In der linken Seitencapelle (Mariencapelle) der Franziskanerkirche in Bozen befindet sich ein Flügelaltar, der ehemals in der Capelle des hl. Ingenuin und Erhart derselben Kirche stand und auf der Rückseite die Inschrift trägt: „Anno Dni 1500 tempore Fr. Ludovici Stolz Guardiani positum est hoc opus.“²⁾

Dieser Altar nun (Siehe Tafel III) erweist sich, wie Unterzeichneter schon früher ausführte,³⁾ bezüglich seiner Schnitzereien als ein unzweifelhaft von demselben Künstler herrührendes Werk, welcher den Münchner Altar ausführte.⁴⁾

¹⁾ Siehe Anmerkung 3.

²⁾ Nach Messmers Angabe in den Mitth. der k. k. C. C. II (1858) p. 62. Anm.

³⁾ Brisner Malerschulen des 15. und 16. Jahrh. und ihr Verf. zu M. Pacher. (Zeitschr. d. Ferd. 1891, p. 120.)

⁴⁾ Wir fanden diese Verwandtschaft nicht bloss in der Composition der Hauptgruppe an beiden Altären, der Geburt Christi, sondern auch im Stil der Figuren und der Ornamentik. Bezüglich der Ausschmückung der Innenseite der Flügel des Bozner Altars

Da nun M. Pacher schon 1498 in Salzburg starb, als er dort an der Ausführung eines grossen Flügelaltars beschäftigt war, so ist es schon aus äusseren und chronologischen Gründen sehr unwahrscheinlich, dass der 1500 datirte Altar in der Bozner Franziskanerkirche von ihm herrühre und dasselbe gilt auch in Bezug auf den im Stil dem Bozner Altar völlig gleichen und keinesfalls älteren Münchner Altar.

Ein dritter Altar, welchen wir ebenfalls bereits früher dem nämlichen Meister, wie diejenigen von München und Bozen zuwiesen¹⁾ und von dem wir beifolgend gleichfalls eine Abbildung folgen lassen (Siehe Tafel IV), um dem Leser die Vergleichung zu ermöglichen, befindet sich in der Pfarrkirche von Pinzon, oberhalb Auer, ebenfalls in der Umgebung von Bozen. Auch dieser trägt neben seiner sichtlichen Verwandtschaft mit den beiden vorerwähnten Altären, zugleich deutlich den Stil vom Anfang des 16. Jahrhunderts an sich, zur weiteren Bestätigung unserer Behauptung, dass alle Altäre dieser Gruppe einer, von Pacher zwar stark beeinflussten, aber nach seinem Tode in Bozen thätigen Werkstätte entstammen müssen.

begiengen wir allerdings in unserer citirten Schrift (S. 121) einen Irrthum, insofern wir die betreffenden Hochreliefs ebenfalls als heilige Frauen, wie am Münchner Altar bezeichneten. Vielmehr sind die Innenseiten der Flügel am Bozner Altar mit vier Szenen aus dem Marienleben, (Verkündigung, Darbringung, Beschneidung und Pfingstfest) geschmückt, welche jedoch im Typus der einzelnen Figuren, den unteretzten Gestalten, breiten Schultern und Gesichtern denselben Werkstattstil zeigen wie die hl. Catharina und Barbara am Münchner Altar, während sie sich in Stil und Composition (man vergleiche die oben erwähnte Beschneidung mit der Pachers am Wolfgangaltar) von Pachers Arbeiten wesentlich unterscheiden und ihnen nachstehen.

¹⁾ Vergleiche meine oben citirte Schrift: „Brixner Malerschulen etc.“ p. 129.

Der Hauptgegenstand ist hier zwar ein anderer, als an den beiden vorerwähnten Altären und zeigt uns in einer Mittelnische die thronende Madonna unter einem mit drei Giebeln aus dem Achteck ausladenden Baldachin, umgeben von einem Chor von vier Engeln, welche einen Vorhang hinter ihr halten (nach Pachers Vorbild), während zu beiden Seiten der hl. Stephan und Laurentius unter zweigibligen, übereck ausladenden Schutzdächern auf eigenen Sockeln stehen.

Doch entspricht der Typus der Madonna, ferner der knittrige, aber doch mit Geschmack und Mass, (freilich nicht mit Pacherscher Grossartigkeit) behandelte Faltenwurf, durchaus den entsprechenden Theilen der beiden anderen Altäre. Auch die Reliefbehandlung und Stilisierung acht männlicher Heiligen an den Innenseiten der Flügel des Pinzoner Altäres erscheint derjenigen der Relieffiguren an den Innenseiten der Flügel der beiden anderen Altäre verwandt, soweit wenigstens die verschiedenen Gegenstände eine Vergleichung zulassen. — Unmittelbarer treten schon die Analogien zwischen den weiblichen Relieffiguren der hl. Catharina und Barbara an der Predelle des Pinzoner und an den Innenseiten des Münchner Altares hervor, an denen die Bewegungs- und Gewandmotive zum Theil völlig übereinstimmen. Besonders fällt sodann die Verwandtschaft der Ornamentik der drei Altäre in die Augen, sei es hinsichtlich des Reliefmasswerkes an den unteren Rahmen eines jeden Schnitzbildes, sei es bezüglich der laubumwundenen schlanken Säulchen auf hohen, schlanken Sockeln, welche die Relieffiguren einrahmen, sei es endlich hinsichtlich der krausverschlungenen Laubwerkes über den Reliefschnitzbildern, sowie an den Baldachinen der Hauptgruppen.

Dieser Gruppe dreier Schnitzaltäre eines und desselben Meisters können wir nun noch ein viertes Werk, allerdings nur eine einzelne von einem Flügelaltar erhaltene Relieffigur einer Heiligen, hinzufügen, welche im

Jahre 1891 für das Ferdinandeum erworben wurde und aus Pfalzen in Pusterthal stammt. (Siehe Tafel V.)

Diese Figur erweist sich als eine fast genaue Wiederholung der Figur der hl. Barbara auf der Innenseite des rechten Flügels am Münchner Altar, ebenso wie sie in den Hauptmotiven des Faltenwurfes ihrer Gewandung mit der kleinen Relieffigur der hl. Barbara an der Predelle des Pinzoner Altars übereinstimmt. Diese dreifache Analogie liefert uns eine interessante Probe dafür, wie in den Werkstätten gewisse Compositionen und Typen nach vorhandenen Zeichnungen oder Modellen mit geringen Abänderungen wiederholt für verschiedene Werke verwendet zu werden pflegten.

Welche Heilige in dieser Engelfigur dargestellt sei, ist schwer zu sagen, da ihr das Attribut fehlt und sich vielleicht in der abgebrochnen linken Hand befand. Von der Heiligen auf dem Münchner Altar unterscheidet sie sich hauptsächlich durch das Kopftuch, dessen Enden sie um den Hals geschlungen hat, während die hl. Barbara auf dem Münchner Altar eine Krone und kein Brusttuch trägt.

Die Kopftypen beider Figuren, breit, mit niedergeschlagenen Augen, runden, vortretenden Kinn sind fast gleich, die eine neigt den Kopf leise nach links, die andere nach rechts. Auch die gewellten Haare, die in langen Strähnen herabfallen, sind gleich behandelt, wenn sie auch in ihrer Lage etwas von einander abweichen. Die Stellung, Haltung der Arme und die Gewandmotive sind bei beiden Figuren nahezu identisch, ebenso der Stil des Faltenwurfs. Nur ist der Mantelbausch, der sich über den linken Arm legt, bei der hl. Barbara des Münchner Altars mehr geknittert als bei der andern Figur, auch sonst ergeben sich noch kleine Variationen, welche aber die Gleichheit der Hauptmotive nicht verwischen. Freilich ist bei der neuerworbenen Figur ein wichtiges Motiv,

der untere Gewandbausch an der rechten Seite abgebrochen; auch links fehlt ein Gewandzipfel.¹⁾

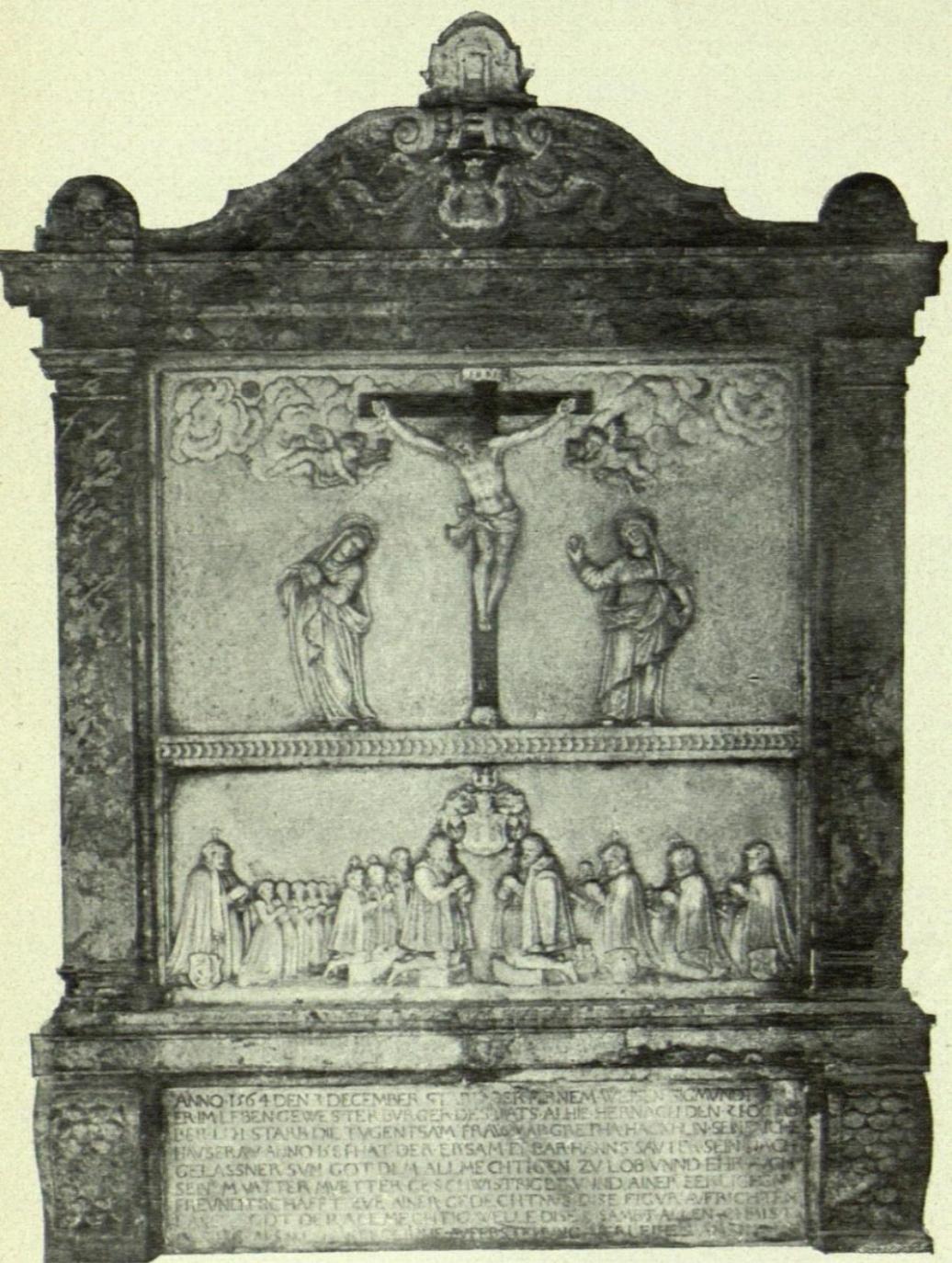
Wenn wir nun in Betracht ziehen, dass sowohl die drei Altäre in München, Bozen und Pinzon, wie die weibliche Heiligenfigur im Ferdinandeum, welche wir bestimmt einem und demselben Meister (und seiner Werkstatt) zuschreiben, aus Bozen und Umgebung stammen, so dürfte unsere schon früher ausgesprochene Vermuthung, dass wir es mit einem Bozner Schüler des Pacher zu thun

¹⁾ Auch der Flügelaltar in dem romantisch an waldigem Abhang, neben einer Schlucht liegendem Vigiliuskirchlein bei Seis in Südtirol steht dieser Gruppe nahe, so weit es mir wenigstens bei Besichtigung desselben, durch eine bloss erinnernde Vergleichung mit den vorbesprochenen Altären möglich war, festzustellen, wobei noch der Umstand die Untersuchung erschwerte, dass die Figuren am fraglichen Altar neu gefasst, ja der Untersatz sowie am Aufsatz jedenfalls die Figuren neu hergestellt sind. — Im Schrein sehen wir hier Maria zwischen zwei heiligen Bischöfen, von denen der auf der rechten Seite den hl. Nicolaus, der andere mit einem Buch in der Hand vielleicht den hl. Vigilius darstellt. Maria hat die hohe runde Stirn, den kleinen Mund, wie in Pinzon, ebenso sind die Heiligen in ihrer guten Haltung, den ausdrucksvollen Köpfen, dem brüchigen Faltenwurf den Figuren der vorerwähnten Altäre durchaus verwandt. Auch die überrückvorspringenden Baldachine mit verflochtenen Eselsrücken und reichem krausen Laubwerk entsprechen denen der vorgenannten Gruppe. Die überrück gestellten Sockel der drei Mittelfiguren sind wie in Pinzon mit Blendmasswerk verziert. Die Innenseiten der Flügel sind mit je einer Heiligenfigur in Relief geschmückt. — Auch die Gruppe im Sarg, welche die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph darstellt, ist von reichem Laubwerk überdacht. — Noch eine andere treffliche Einzelfigur, des hl. Stephan, welche sehr wohl ebenfalls von demselben Meister stammen könnte, wie die drei Altäre in München, Bozen und Pinzon, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Im weichen Rythmus ihrer Bewegung, sowie in dem trefflich charakterisirten und empfundenen Kopf, wie auch in dem einfach und geschmackvoll angeordneten, wenn auch noch brüchigen Faltenwurf ist sie den besten Schöpfungen des Meisters obiger Altäre, besonders den beiden Heiligenfiguren im Schrein des Pinzoner Altares sehr verwandt.

haben, nicht zu gewagt erscheinen. Derselbe mochte während Pachers langer Anwesenheit in Bozen (nachweislich von 1472 bis 1492)¹⁾ sich in dessen Werkstatt daselbst ausgebildet haben und als einer seiner begabtesten Schüler nach dessen Fortgang und Tod gewissermassen in dessen Stelle eingetreten sein. In vielen Hinsichten trat er in der That auch Pachers künstlerische Erbschaft an, wenn er auch nicht dessen Grossartigkeit und geniale Kraft besass. Er fasste mehr die anmuthige und weibliche Seite von dessen Stil auf und bildete sie weiter aus. Sein Faltenwurf ist weniger machtvoll geschwungen, kühn herausgearbeitet als bei Pacher, aber auch nicht so unruhig, sondern trotz der beibehaltenen Kanten und Ecken massvoller und weicher behandelt, dabei meist geschmackvoll geordnet und der Form und Bewegung wohl angepasst. Besonders steht dem Meister hohes Mass von Anmuth in den Bewegungen, von Lieblichkeit und keuscher Naivität in den Köpfen der Frauen und Kinder zu Gebote, während er den männlichen Köpfen Individualität und Ausdruck in gut pacherischem Sinne zu verleihen weiss.

Ausserdem aber ist endlich seine vorzügliche Sorgfalt und Technik in der Ausführung nicht bloss der figuralen, sondern auch der ornamentalen Theile hervorzuheben, indem er unter anderm sein vielfach durchbrochenes und verschlungenes Laubwerk mit einer Zierlichkeit und Sorgfalt ausarbeitete, die an Goldschmiedarbeit erinnert. Ein Musterwerk in dieser Beziehung ist der durchbrochene Rahmen mit Gestalten aus dem Stammbaum Christi an der schon rundbogigen Einfassung des Altars in der Franziskanerkirche zu Bozen. Auch hierin erweist er sich als ein tüchtiger Nachfolger Michael Pachers, dessen Altarraahmen in S. Wolfgang ähnlich verziert ist.

¹⁾ 1472 Zahlung für den Michaelsaltar der Bozner Pfarrkirche (Vischer, Studien etc. p. 434). 1492 Zeugenschaft M. Pachers bei der Raitung Friedr. Pachers. (Dahlke, M. Pacher Repert. f. Kunstg. VIII, p. 209.



Grabstein der Familie Sauter im Friedhofe zu Hall.

II.

Ein unbekanntes Werk des Bildhauers
Alexander Colin.

(Tafel VI.)

In der nördlichen Arkadenreihe des Friedhofes von Hall ist ein Grabmonument an die Wand gebaut, welches, bei M. 2·70 grösster Höhe und M. 1·80 grösster Breite, folgende Anordnung zeigt. Ueber einen roth angestrichenen Postament (wahrscheinlich auch von Nagelfluh, wie die übrigen Architecturtheile) stützen zwei carniesförmig profilirte, mit Schuppen in Relief verzierte Consolen eine Platte, über welcher an beiden Enden zwei toscanische Pilaster eine horizontale Verdachung tragen, die von einem wenig hohen Volutengiebel bekrönt ist. An den halbrundabschliessenden Eckakroterien sind geflügelte Todtenköpfe, am Mittelakroterion ein Stundenglas und im Giebelfeld ein Wappen mit flatternden Bändern in Relief dargestellt. Letzteres zeigt als Wappenbild wie als Helmzierde ein zweischwänziges Meerweib. Der Raum zwischen den Consolen am untern Theil des Monumentes ist mit einer weissen Marmorplatte ausgefüllt, auf der in römischen Majuskeln eine Inschrift zu lesen ist, welche besagt, dass der Haller Bürger Sigmund Sauter am 3. December 1564 und seine Frau Margarethe Hacklin am 21. October 1571 starb, sowie dass sein Sohn Hans Sauter im Jahre 1585 dieses Grabmal zum Andenken an seine Eltern und Verwandten habe aufrichten lassen.

Die obere, von den etwas vortretenden, M. 0·175 breiten Pilastern, sowie dem Sockel und Kranzgesims eingeschlossene viereckige Fläche (von einer Gesamthöhe von M. 1·21 und einer Breite von M. 1·245) ist mit zwei übereinander befindlichen Reliefplatten von weissem Marmor ausgefüllt, welche durch ein ebenfalls etwas erhöhtes horizontales Band getrennt sind. Dasselbe trägt als Schmuck zwischen zwei glatten Randleisten aneinandergedübelte Schellen oder

Scheiben in Flachrelief. Das obere, höhere Feld, von M. 0-67 Höhe, zeigt in Relief den Gekreuzigten, umgeben von den klagenden Gestalten Marias und des Evangelisten Johannes, während zwei Engel aus Wolken herabschweben, um Christi Blut in Kelchen aufzufangen.

Im untern Relief sehen wir oben in der Mitte, in zierlicher Ausführung dasselbe Wappen wie im Giebel-feld und wir haben in demselben jedenfalls das der Familie Sauter zu erblicken, welcher das Monument ursprüng-lich angehörte.

Zu beiden Seiten dieses Wappens knieen, einander zugewendet, auf viereckigen Schemeln zwei bärtige Männer mit zum Gebet gefalteten Händen, in kurzen, pelzver-brämten Mänteln. Darunter trägt der linksseitige einen umgurteten Kittel, der gegenüberknieende ein Wams und Pluderhosen. Beide tragen enganschliessende Beinlinge. Ueber dem Haupt des vom Beschauer links befindlichen Mannes schwebt ein Kreuzlein, zum Zeichen dass er bei Stiftung des Grabsteines bereits verstorben war. Wir dürfen daher wohl unbedenklich in ihm den laut In-schrift am 3. December 1569 verstorbenen „Bürger des Raths“ Sigmund Sauter erblicken, während der ihm gegenüber knieende Mann dessen Sohn Hanns Sauter darstellt, welcher seinen Eltern und seiner Ver-wandtschaft diesen Gedenkstein im Jahre 1585 stiftete. Das höhere Alter des linksbefindlichen Mannes wird ausser durch die Gesichtszüge auch durch den längeren Bart be-zeichnet. während der jüngere Mann durch den hinter ihm lehrenden Wappenschild noch ausdrücklich als ein Sauter kennbar gemacht wird.

Die Ehefrau des Sigmund Sauter, Frau Margarethe Hackl, sehen wir zu äusserst links mit ihrem an sie an-gelehnten Familienschild (einem Mann mit einer Hacke) knieen. Sie ist in einen langen, weiten Mantel mit senk-recht fallenden Falten gehüllt, um ihren Hals ist ein Tuch geschlungen, dessen Zipfel herabhängen, ihr Haupt be-

deckt eine Haube. Ueber ihrem Haupt schwebt ebenfalls das Kreuz des Todes. Zwischen ihr und ihrem Gemahl sehen wir ferner auf der linken Seite zwei Reihen von Kindern in perspektivischer Verjüngung dargestellt. — In der vorderen Reihe hinter Sigmund Sauter knieen zwei Knaben in Mänteln, mit dem Kreuz über dem Haupt und ein bärtiger Mann, ohne Kreuz, der also zur Zeit der Herstellung des Monumentes noch lebte.

Hinter der Knabenreihe folgt eine Reihe von sechs Mädchen in Kleidern mit anschliessenden Aermeln und Schulterpuffen, von denen nur das dritte ohne Kreuz, also als noch lebend erscheint. Die Knaben und Mädchen auf dieser Seite stellen offenbar die Kinder des Sigmund Sauter und seiner Frau Margaretha Hackl, mit Ausnahme des ältesten Sohnes der, welcher selbst als Familienvater an der Spitze der rechtseitigen Schaar kniet. Zunächst hinter diesem sind zwei winzige, nackte Kinder mit Kreuzlein, sich gegenseitig umarmend dargestellt, wahrscheinlich bei der Geburt oder kurz nachher gestorbene Zwillingsskinder des Hans Sauter. Ueber ihnen erblickt man im Hintergrund ein noch lebendes junges Mädchen. Im Vordergrund hinter dem Zwillingsspaar erscheinen sodann drei nacheinander knieende Frauen, mit Mänteln und Hauben, von denen bloss die zu äusserst rechts kein Kreuz auf dem Haupte trägt. Es sind diess wahrscheinlich drei Frauen, welche Hans Sauter nacheinander heirathete und von denen die erste vielleicht in Folge der Zwillingssgeburt starb. Eine jede ist durch ihren, vor ihr aufgestellten Wappenschild bezeichnet; leider wissen wir ihre, jedenfalls bürgerlichen Wappen nicht zu bestimmen.

Das Wappenbild der vordersten Frau hat die Gestalt einer Stele mit zwei nach beiden Seiten ausgebogenen, breiten und zugespitzten Blättern als Bekrönung. Der Wappenschild der zweiten Frau zeigt einen rechten Schrägbalken besetzt von zwei Sternen. Im Wappen der dritten Frau sehen wir im unteren Feld einen nach links springenden

Hirsch, im oberen vier Pfähle. Zwischen der ersten und zweiten Frau, ebenso wie zwischen der zweiten und dritten sieht man im Hintergrunde noch je zwei Mädchen, von denen je eines mit dem Kreuz versehen ist.

Wir haben hier somit gewissermassen eine ganze Familienchronik in Stein vor uns, wie wir sie so häufig auf Motivtafeln und Grabsteinen des 15. und 16. Jahrhunderts antreffen, als Beweis der Innigkeit des Familienlebens und Sippengefühls, welches damals, trotz sonstiger Rauheit der Sitten und Bräuche, noch in viel höherem Grade rege war, als heutzutage.

Als Unterzeichneter diesen in schönem Renaissancestil derorneten und mit hochvollendeten Reliefs geschmückten Grabstein vor nicht langer Zeit zu seiner Ueberraschung zum ersten Male im Haller Friedhofe erblickte, nachdem er schon mehrmals achtlos daran vorüber gegangen war, fiel ihm fast unbewusst sofort der Name Alexander Colins ein. Diesen instinktiven Eindruck suchte er sodann durch die gewissenhafteste und objektivste Kritik und Vergleichung, die ihm nur möglich war, vorzüglich an der Hand des verdienstvollen, mit einer Reihe von Abbildungen versehenen Studie des k. Rathes v. Schönherr über A. Colin¹⁾ zu prüfen und das Resultat seiner Untersuchung war die feste Ueberzeugung, dass es sich hier in der That um ein Werk jenes ausgezeichneten niederländischen Bildhauers handle, von welchem Ersterem bis dahin die Kunstforschung merkwürdigerweise keine Notiz genommen habe. Von den in Schönherr's Schrift veröffentlichten Abbildungen boten mir die besten Vergleichsobjekte die Bronze-Grabtafeln des Gregor Löffler von 1566 im Ferdinandeum, und der Benigna von Wolkenstein an der Südseite der Pfarrkirche von

¹⁾ Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausgegeben vom Heidelberger Schlossverein. Band II. Heft 2 und 3. — Alex. Colin und seine Werke. 1562—1612 von David Ritter v. Schönherr.

Meran, sowie das marmorne Grabmonument, welches sich A. Colin selbst schuf und das seit 1856 im neuen Friedhofe in theilweise verstümmelter Form aufgestellt ist. — Ausserdem kommt hier auch das Grabmal der Familie Dreyling vom J. 1578 in der Pfarrkirche zu Schwaz in Betracht, welches ein bezeichnetes Werk des Alexander Colin ist.

Was zunächst die architektonische Einrahmung und die decorative Ausstattung des Sauter'schen Grabsteines betrifft, so zeigt sie zwar mit keiner der obgenannten Grabtafeln völlige Uebereinstimmung, wohl aber einen damit verwandten allgemeinen Charakter, der sich sowohl im Grundschema des Aufbaues und im Stil italienischer Hochrenaissance, wie in einzelnen Motiven äussert. Im Schema des Aufbaus erinnert die Sauter'sche Grabtafel am meisten an die broncene der Benigna von Wolkenstein in Meran. Hier wie dort stützen zwei in doppelter Curve ausladende Consolen, welche die Grabinschrift einfassen, die Plinthe, auf der zwei Pilaster die Verdachung tragen und ein annähernd quadratisches Relief Feld einschliessen. Freilich sind am Sauter'schen Grabstein die Pilaster toscanisch, am Wolkenstein'schen Epitaphionisch. — Eine fernere Verwandtschaft zwischen beiden Monumenten besteht darin, dass die horizontale Verdachung nur aus Architrav und Hängeplatte, ohne Friess, zusammengesetzt ist.

Bezüglich der verschiedenen Steinarten, aus denen der Sauter'sche Grabstein zusammengesetzt ist, indem das architektonische Gerüst aus dunkler Nagelfluh, die Inschrift- und Reliefelder aus weissem Marmor bestehen, werden wir an A. Colins eignes Grabmonument am Innsbrucker Friedhof erinnert, wo für die Architektur grauer polirter Marmor, für die Reliefs weisser Marmor aus Carrara verwendet ist.

Auch für die wenigen ornamentalen Motive am Sauter'schen Grabstein finden wir Gegenstücke an anderen

Monumenten Colins. Von den geflügelten Todtenköpfen an den Seitenakroterien der Bekrönung finden wir wenigstens einen wieder am Dreyling'schen Grabmal in Schwaz. v. Schönherr's darauf bezügliche Worte lauten: „Der Schlussstein des Bogens ist consolenartig behandelt und dient als Stütze für einen geflügelten Todtenkopf, auf welchem eine Sanduhr aufgesetzt erscheint.¹⁾ Einen ungeflügelten Todtenkopf auf einem ganz entsprechenden halbrunden Akroterion, wie am Sauter'schen Grabstein, finden wir am Bronze-Epitaph des Gregor Löffler von 1566, im Museum zu Innsbruck.²⁾

Die vorhin erwähnte Sanduhr am Dreyling'schen Epitaph findet andererseits wieder ihr Gegenstück am Mittelakrotherion des Sauter'schen Grabsteines.

Alles in Allem gilt von der Architektur und Decoration des letzteren vollinhaltlich, was v. Schönherr in dieser Hinsicht über Colins Werke sagt: „An rein ornamentalem Schmucke ist dieses (Wolkensteinische) Denkmal arm. Wie bei allen Colin'schen Arbeiten dominirt das Figurale. Wenn auch die Architektur mit grossem Fleiss und feinem Verständniss behandelt ist etc.“³⁾

Im Figuralen tritt nun in der That am Sauter'schen Monument die Stilübereinstimmung mit Colins Werken noch schlagender hervor als in der Architectur. Betrachten wir zunächst das obere Relief des Gekreuzigten und seiner Umgebung. Die Verwandtschaft des Ersteren mit den entsprechenden Gestalten auf dem Löffler'schen und Wolkenstein'schen Epitaph ist in die Augen springend.⁴⁾ Sie äusserst sich zunächst in der übereinstimmenden Haltung Christi, indem der Sauter'sche nur etwas weniger den Kopf

¹⁾ v. Schönherr's citirte Schrift S. 111.

²⁾ Siehe Schönherr Tafel XII. I.

³⁾ v. Schönherr's citirte Schrift S. 134.

⁴⁾ Vgl. mit unserer Tafel die Tafel XII, 1 und 2 bei von Schönherr.

neigt als die anderen. Was die Körperformen betrifft, so ist der Sauter'sche Christus zwar etwas 'gedrungener' gebaut als die beiden anderen, was jedoch durch das Material, den Marmor, im Gegensatz zur Bronze veranlasst sein mag, indem eine zu grazile Behandlung bei dem kleinen Massstab im Marmor grössere Schwierigkeiten und Fährlichkeiten bereitet hätte, als das Bossiren in Wachs für den Guss der Bronzefiguren. — Ebenfalls durch die verschiedenen Materialien bedingt erscheint der Umstand, dass der Sauter'sche Christus in reinem Reliefstil behandelt ist, während die beiden anderen fast rund hervortreten und zum Theil sich von der Grundfläche ablösen.

Im Physiognomischen und Anatomischen herrscht dagegen wieder grosse Verwandtschaft zwischen den drei Christusfiguren und es ist zu bewundern, mit welcher Zartheit die Meisterhand Colins in dem Sauter'schen Christus die schmerzlichen, edeln Gesichtszüge desselben, die Hände, sowie die anatomische Modellirung des Torso und der Beine aus dem grobkörnigen Marmor herausgearbeitet, man möchte sagen herausempfunden hat.

Das Material macht sich auch in dieser Beziehung wieder geltend durch die weichere Herausarbeitung der Musculatur am Sauter'schen Christus, im Gegensatz zu den beiden anderen. Im Uebrigen herrscht grosse Analogie zwischen allen dreien, so besonders in der Modellirung der Ober- und Unterschenkel sowie der Kniee. Das flatternde Schurztuch Christi ist am Sauter'schen Monument sehr ähnlich gelegt und bewegt wie am Löffler'schen.

Bezüglich der beiden Figuren der Maria und des Johannes ist am Sauter'schen Monument sehr charakteristisch für den Meister die pathetische Bewegung der sich zurück oder überneigenden Körper und die lebhafte und ausdrucksvolle Gesticulation der Arme und Hände, ferner der schöne antikisirende Gewandwurf an den chitonartigen Untergewändern und den geschmackvoll drapirten Ueberwürfen oder Togen, in denen sich die Körperformen, besonders

der Beine, deutlich ausprägen. Für Maria speziell finden wir verwandte Merkmale an der Maria auf dem Wolkenstein'schen Epitaph, welche fast nur ein Spiegelbild der Sauter'schen darstellt, ferner am Oberkörper der links knieenden Frau auf den Mittelrelief der Erweckung des Lazarus auf dem Grabmonument Colins.¹⁾

Was die fast weiblich charakterisirte Gestalt des Johannes auf dem Sauter'schen Epitaph anbelangt, so können wir als directes Analogon dazu nur die das Buch haltende Hand des Johannes auf dem Wolkenstein'schen Epitaph bezeichnen, wo sich eine ähnliche Einbiegung der Hand mit gekrümmtem Zeigefinger wahrnehmen lässt. Die schräge Linie des Obergewandsaumes am Sauter'schen Johannes gemahnt an den Gewandsaum der Maria auf dem Löffler'schen Epitaph.

Auch die Art, wie die Füße der beiden Figuren auf dem Sauter'schen Relief unter dem Gewand noch sichtbar sind, finden wir am Löffler'schen und Wolkenstein'schen Epitaph wieder. Aecht colinisch sind endlich die Wolken zu beiden Seiten Christi behandelt, wie eine Vergleichung mit dem Aufsatzrelief am Wolkenstein'schen Epitaph, sowie mit dem Mittelrelief des Colin'schen Grabmales (Schönherr Tafel XII, 2 und Tafel XVII) ergibt.

Um sodann den ächt colin'schen Charakter der äusserst fein charakterisirten knieenden Figürchen des unteren Reliefs sich klar zu machen, genügt es die analogen Figuren auf dem Löffler'schen und Dreyling'schen Epitaphs damit zu vergleichen und man wird eine Fülle der Uebereinstimmungen oder Aehnlichkeiten in den Trachten, im Gewandwurf, in der leichten, natürlichen Haltung, in der Modellirung der Männerbeine, in der Form der Hände etc. finden.

Nachdem wir so durch eine möglichst genaue Vergleichung des Sauter'schen Grabmals mit Arbeiten Colins

¹⁾ Schönherr Tafel XVII.

zu der festen Ueberzeugung gelangt waren, dass auch jenes als sein Werk zu betrachten sei und uns freuten, eine ganz neue Entdeckung gemacht zu haben, da wenigstens der gewissenhafte Forscher, k. Rath David v. Schönherr, in seiner gründlichen Arbeit über Colin dieses Denkmals keine Erwähnung thut, hielten wir es doch noch für nöthig über die Familie Sauter weiter nachzuforschen, um, wenn auch nicht auf den Namen des Künstlers, so doch auf die weitere Verwandtschaft der Sauter, welche uns die übrigen Wappen erklären sollte, zu stossen.

Wir durchstöberten zunächst die Haller Chronik des Mader¹⁾ und fanden daselbst zu unserer Ueberaschung zwar nicht den gesuchten Aufschluss, wohl aber folgende Stelle:

„Das allerbeste und unschätzbarste Epitaphium ist aber bey N. 48 von Sigmund Sauter, des Rathes allhier so dermal Herr Joseph Schwäninger bürgerl. Feilhauer gekauft und innhat. Dieses ist von weissem schönen Marmor Christus d. Herrn u. Maria u. Johannem neben dem Kreuz stehende vorstellend: ist mit roth in grauem Marmor eingefasst, ist nicht zu zweifeln, dass es eine ehrwürdige Arbeit des berühmten vortrefflichen Künstler und Bildhauer von Mecheln Alexander Colyn seien, die Linde an denen Figurenzügen und die Kunst der Arbeit ist als ein Schatz dieses Künstlers zu betrachten.“

Also die Vermuthung oder vielleicht auf Tradition beruhende Angabe, dass das Sauter'sche Grabdenkmal ein Werk Colins sei, wurde schon früher ausgesprochen, ohne dass doch die neuere Kunstforschung bis jetzt davon gewusst oder Notiz genommen hätte.

Nur Anton Eberle, Geistlicher in Hall, griff diese Angabe wieder auf, sich auf eben jene Chronik Maders

¹⁾ Ferdinandeums-Bibliothek.

berufend und gab eine kurze Schilderung des Monumentes, sowie den Wortlaut der Inschrift, den ich desshalb hier nicht wiederholen wollte.¹⁾

Es gereicht dem Unterzeichneten umso mehr zur Freude, dass er auf eigenem Wege zu der begründeten Ueberzeugung gelangte, in dem Sauter'schen Grabmal ein ächtes Werk Alexander Colins gefunden und auf diese Weise eine verschollene Tradition wieder ins Leben gerufen und stilkritisch bestätigt zu haben.

¹⁾ Grabsteine der S. Nicolaus-Pfarrkirche zu Hall von Anton Eberle. Zeitschrift des Ferdinandeums. Heft XX. Jahrgang 1876. S. 21.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1895

Band/Volume: [3_39](#)

Autor(en)/Author(s): Semper Hans

Artikel/Article: [Studien zur Kunstgeschichte Tirols \(mit 5 Tafeln\). 335-362](#)