

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Entwicklung des Epitaphs

Marzani, Julie

1935

Die Entwicklung des Epitaphs in Tirol

DIE ENTWICKLUNG DES EPITAPHS IN TIROL.

Wenn wir uns den Grabmälerschatz Tirols vor Augen halten, so fällt auf, dass der Porträtstein und der heraldische Grabstein verhältnismässig lange vorherrschen. Erst zu Ende des 15. Jahrhunderts tauchen Steine auf, die den Toten in Zusammenhang mit einem Kultbild bringen, aber überwiegend bleibt doch die Zahl jener Denkmäler, die in Anschluss an den ornamentalen Wappenstein der Gotik in der Renaissance die Form des Epitaphs annahmen, ohne jedoch eine andere als formale Entwicklung durchzumachen. Wappen und Schrift bleiben die Hauptfaktoren.

Die Gliederung wird eine genügend klare sein, wenn wir die figuralen und die ornamentalen Steine zu je einer

Gruppe zusammenfassen.

Die frühesten Grabplatten überhaupt und die schönsten Beispiele finden sich in den Stiftskreuzgängen, so in Wilten und in Neustift. Natürlich sind auch einzelne Kirchen reich an Denkmälern wie die Sterzinger Pfarrkirche, die Kirche zu Hall, Schwaz oder Kufstein und andere mehr. Zur zweiten Gruppe gehören bis zu einem gewissen Grade auch die Totenschilde, eine Form der Erinnerungstafel, die als Schnitzwerk sowohl Maler wie Plastiker berührt und ausschliesslich dem Adel vorbehalten war, der sie in den Kirchen anbringen konnte. Tirol hat eine schöne Anzahl gut erhaltener Schilde aufzuweisen. (Abb 94-99)

Sich auf die reinen Porträtsteine einzulassen, würde aus dem Rahmen unserer Darstellung fallen. So begnügen wir uns mit jenen Steinen, die wir in der allgemeinen Entwicklung mit dem Begriff „Epitaph“ erfasst haben. Die frühesten Beispiele sind durchwegs Bilder von Rittern, die in voller Rüstung vor einem Kultbild knieend dargestellt werden.¹⁾

Einen Übergang von der Grabplatte zum Epitaph einerseits und vom heraldischen Stein zum figuralen Relief andererseits bildet der Grabstein des Gllg Valck, + 1497, im Wiltener Stiftskreuzgang (Abb. 63). Er weist noch die Form der Grabplatte mit umlaufender Inschrift auf, die jedoch durch die Ziemier unterbrochen wird, da der Stein waagrecht gestellt ist und das Relief sich in der Breite entwickelt. Die Darstellung selbst zerfällt in zwei Partien,

¹⁾ Eines der frühesten (1442) aus Brissau, zeigt eine primitive Darstellung des Rittern dem Schmiedeschmied knieend vor dem Altar in der oberen Bildfläche, während die unteren den Wappen vorbehalten ist. (Abb. 62)

rechts kniet der Ritter mit gefaltet erhobenen Händen auf einem Quaderstein. Ein reich geschlungenes Spruchband umzieht die Gestalt und füllt die leeren Flächen zu beiden Seiten. Noch ist es Ausdrucksmittel, zugleich aber hat der Künstler seine ornamentale Bedeutung erfasst und es gerade an diesem Stein angewandt, der auf jede architektonische Gliederung verzichtend die dekorative Flächenfüllung mit der Figur des Ritter verbinden musste. Die rechte Bildhälfte füllt das mächtige Wappen mit Helm, Kleinod und reicher Decke, die zu spätgotischen Blattranken geworden ist. Die Grösse des Wappens steht in keinem Verhältnis zur Gestalt des Ritters. Das Fehlen jedes Andachtsbildes erinnert uns an bayerische Steine, wie z. B. das Grabmal des Alexander Leberskircher in Gerzen, die, stark vom Porträtstein beeinflusst, sich dem Geist und der Form der Frührenaissance anschlossen. So steht dieser Tiroler Stein auch an der Wende von der Gotik zur Renaissance, die knieende Gestalt des Ritters ist die Vorstufe zum Christoph von Truchsess.

Ein etwas früheres Werk von monumentaler Wirkung ist das Epitaph des Ritters Oswald von Säben, + 1465, in Neustift bei Brixen (Abb. 64), das als frühes tirolisches Gegenstück zu Stephan Rottalers Rittersteinen angesehen werden kann. Es hat noch rein gotische Formen. Der Ritter kniet in voller Rüstung auf dem Löwen vor einem Vorhang als Hintergrund. Das Wappen, von einem Engel gehalten, füllt den freien Raum der unteren Zone, die links und unten von Engel und Hündchen gehaltene Sprüchbänder in unruhiger Linie

umsäumen. Der Ritter blickt mit zurückgelegtem Haupte zu einer Gnadenstuhldarstellung empor. Gott Vater thront in feierlich frontaler Haltung, das Kreuzifix symmetrisch in der Mitte vor sich haltend, in breitem Thronessel mit Prophetenfigürchen und Pelikänen am Seitengewände und gotischem Baldachin als Bekrönung. Wieder bildet ein breites, in Wellen gelegtes Spruchband den oberen Abschluss. Seitlich ist nun diese in zwei Zonen zerfallende Darstellung von gotischen Streckpfeilern mit vorgestzten Diensten gerahmt. Diese tragen auf ~~zwei~~ Konsolen je zwei Heiligenstatuen, die in ihren schweren, knittrigen Gewändern zu den wuchtigen Formen ihrer Baldachine passen und zugleich Zeugnis spätgotischer Formensprache sind, wie ja auch die Realistik in der Ausführung dieser Zeit entspricht. Der Künstler hat hier auffallend viele architektonische Elemente verwendet. Er hat den Toten gleichsam vor ein Stück Kirchenfassade gestellt. Auch das Andachtsbild scheint bauplastisch gebunden und entbehrt dadurch jeder visionären Wirkung. Was die Gestalt des Toten betrifft, so war der Meister sichtlich bemüht, den Zusammenhang mit der religiösen Darstellung herzustellen. Das äussere Ausdrucksmittel, der etwas krampfhaft zurückgebogene Kopf erinnert an die frühen Erfurter Steine. Wucht und Reichtum der Formen lagen dem Künstler mehr als feine seelische Differenzierung.

^{de} Fortschrittener und feiner gearbeitet ist das Epitaph des Christoph von Truchsess, + 1511, im gleichen Kreuzgang (Abb. 65). Das Schema der Darstellung ist das gleiche

geblieben. Adorant mit Wappen und darüber das Kultbild, hier ein Erbärmdechristus mit Maria und Johannes ihm zur Seite, ähnlich wie es uns bei der Straubinger Stifterplatte 1430-1440 und dem Votivstein des Zienhart Frueauf 1463 entgegengetreten ist. Als Vorbild beim Neuestifterstein gilt eine Bronzeplakette, die vom Multschers Erbärmdechristus in der Münchner Pinakothek abhängig sein soll. Die Trennung der Zonen durch Engelsköpfchen und Wolkensaum gibt der Darstellung etwas Visionäres, Irreales, das uns trotz der Frührenaissanceformen das gotische Empfinden des Meisters zeigt²⁾. Der abschließende Rundbogen und die schon zu Putten umgewandelten Engelskinder sowie die zarter gewordene Behandlung des Reliefs der figuralen wie dekorativen Partien beweisen, dass der Künstler Werke der Frührenaissance kannte und verarbeitet hatte. Seine Rittergestalt kniet schon in leichter, ungezwungenerer Haltung mit erhobenen, aber nicht gefalteten Händen, sein Blick richtet sich gerade aus, jedoch so, dass sein vergeistigter Ausdruck uns auch ohne äusseren Hinweis das Kultbild als Ziel, seines Denkens finden lässt. Die Ausdrucksmittel sind feiner und reicher geworden. Auch das ornamentale Empfinden des Künstlers sucht in zarter, oft etwas gehäufte Bewegung den Stein zu füllen und verdrängt gänzlich jede architektonische Gliederung.

Ist bei diesen Steinen die Gestalt des Verstorbenen im Mittelpunkt der Darstellung und zeigen sie daher

²⁾ Sebald Bockdorfer. 1/111-13

einen gewissen Zusammenhang mit der Porträtplatte, so verliert sich dieser vollständig bei jenen Epitaphien, welche die religiöse Szene, die dann meistens eine dramatisch bewegte Handlung darstellt, betonen. Hier spielt der Verstorbene eine ähnliche Rolle wie die Stifterfigur auf den gemalten Altarbildern.

Ein derartiges Epitaph befindet sich im Ferdinandeum zu Innsbruck¹⁾ (Abb. 66). Es ist ein hochgestellter Rohmarmorstein mit einer Ölbergzene, die den grössten Teil der Bildfläche ausfüllt. Die untere schmale Zone, scharfkantig von der oberen getrennt, gibt der knieenden Gestalt des Adoranten und seinem Wappen Raum. Das mehr bildhaft aufgefasste Relief verzichtet auf jede architektonische Rahmung. Die Ölbergzene, die wir schon wissen, ein beliebtes Epitaphmotiv der Gotik, zerfällt in zwei Zonen: Christus kniet links oben, von seinen Jüngern durch einen zackigen Felssaum getrennt. Diese füllen in der unteren Bildfläche die ganze Breite des Steines aus. Von ihnen zieht sich die Reihe der eindringenden Schergen (Diese Stelle ist heute stark beschädigt) bis zum rechten oberen Bildrand und umfasst so die isolierte Gestalt Christi. Der Verstorbene blickt mit zurückgelegtem Haupte empor und zeigt die gleichen kraftvoll energischen Züge, die den Heiligenfiguren eigen sind, wie überhaupt ein gewisses dramatisches Leben die Szenerie bewegt. Halm denkt an Erasmus Grasser als Meister, mit

¹⁾ Halm setzt es um das Jahr 1490 an. Vgl. Halm: Studien zur süddeutschen Plastik, Bd I, Seite 267 ff.

dessen Aresinger Epitaph es ähnliche Züge hat.

Ein anderes Epitaph, das des Gregor Erlbach in Kitzbühel aus dem Jahre 1515, bezieht den Verstorbenen in die religiöse Szene, die Darstellung der Gregorsmesse, ein. In Köstendorf befindet sich ein Votivstein auf den gleichen Namen lautend mit demselben, nur etwas sorgfältiger und besser gearbeiteten Relief, das um fünf Jahre früher entstanden sein soll (Abb. 64). Es wird wohl dieses das Original sein, während der Kitzbüheler Stein dann eine Kopie ist. Es ist ein kleinformatiges Epitaph, bei dem man an ein Tafelbild als Vorbild denken möchte. Auf dem schräg in den Raum gestellten Altartisch steht Christus mit ausgebreiteten Armen, nur mit dem Lendentuch bekleidet. Die an den Körper gepressten Unterarme und die etwas verzerrte Haltung des Oberkörpers und Kopfes machen einen unbehaglichen, ungelassenen Eindruck. Ihm zur Seite stehen die Leidenswerkzeuge. Vor dem Altar kniet St. Gregor, während links aus der Tiefe fürbittende Heilige hervortreten. Über denselben an der Wand befinden sich drei männliche und ein weiblicher Kopf. Rechts unter dem Vorhang, der den Altar seitlich abschliesst, kniet die Gestalt des Verstorbenen, der sich der Mitte zuwendet. Er ist zwar mit der religiösen Szene in eine Zone gestellt, unterscheidet sich jedoch durch seine geringere Grösse. Die Ekkante und Stufe des Altares bewirken eine gewisse Abgrenzung von der Handlung: sie schieben den Verstorbenen aus ihr hinaus. Es wird ihm der Platz eines Zuschauers eingeräumt, der immerhin in enger geistli-

ger Verbundenheit mit dem religiösen Geschehen steht ¹⁾. Stilgeschichtlich steht dieses Werk an der Wende von der Gotik zur Renaissance.

Eine vollständig verschiedene, jedoch uns nicht unbekanntere Auffassung des Epitaphs zeigt das des Ambrosius Wirsung, + 1513, an der Bozner Pfarrkirche. Die Grabplattenform ist gänzlich aufgegeben, in einfacher, aber kräftiger Pilasterrahmung mit breitem Gebälk und abschliessenden Rundbogen kniet der Adorant vor dem Schmerzensmann, von der Mutter Christi empfohlen. Alle drei Figuren sind freiplastisch herausgearbeitet und derart in den Raum komponiert, dass die bedeutend kleinere Gestalt des Verstorbenen die Verbindung herstellt, jedoch so, dass sie mit Maria zu einer Gruppe zusammengefasst erscheint, während Christus, der Gottmensch, doch in einer gewissen Isoliertheit bleibt. Eine Schrifttafel füllt den leeren Raum oberhalb der Figuren. Im Bogenfeld ragt das Brustbild Gott Vaters aus einem Wolkenkreis hervor. Vor ihm breitet der heilige Geist seine Schwingen aus.

Gehört die äussere Form auch unbedingt der Renaissance an, so ist der Geist doch noch ein gotischer. Allein die Kleinheit der Adorantengestalt zeigt, dass noch die gotische Auffassung vorherrscht, die auf diese Weise die Erhabenheit Gottes dem Menschen gegenüber zum Ausdruck brin-

¹⁾ Die kleine Gestalt rechts wird auch ^{als} Ministrant angesehen. Damit aber scheint die Kleinheit der keineswegs jugendlichen Figur nicht genügend erklärt.

gen will. Andererseits liegt in der beschützenden Geste der Madonna eine Intimität, die uns jene innige Vertrautheit ~~des~~ ^{Zwischen} Bittenden und Fürsprechers zeigt, wie sie zum erstenmale schon beim Bursnerepitaph auftritt, zu Ende des 15. Jahrhunderts aber dem Geist des Epitaphs am vollkommensten entsprach. Noch versucht die Renaissance nicht, die Person des Verstorbenen gleichwertig vor das Kultbild zu stellen, noch ist es die göttliche Güte, die den Menschen zu sich emporhebt und ihm dadurch ein rein geistig empfundenes Mass der Gleichberechtigung einräumt. Sie ist das verbindende Element zwischen beiden, das in Geste und Blick dargestellt werden soll.

Ganz durchgesetzt hat sich die Renaissance bei zwei Epitaphien des Ferdinandeums, von denen das eine vollständig auf die Wiedergabe des Toten verzichtet, das andere ihn und seine Sippschaft als oberen Friesstreifen gesondert vom Hauptrelief bringt. Wir sehen also auch hier die gleiche Scheidung von Adorant und religiöser Szene, dort wo der Geist der Renaissance voll erfaßt wurde, wie sie uns die Wiener oder auch die süddeutschen Epitaphien dieser Zeit brachten.

Das Epitaph des Paul Reyff (Abb. 69), + 1515, ist eine Platte in Breitformat, die durch Kandelabersäulen in drei Felder geteilt wird. Das mittlere Füllt Wappen und Inschrift. In den seitlichen ist links die Szene des Sündenfalles, rechts der Vertreibung aus dem Paradies dargestellt. Zu beiden benützte der Meister wohl graphische Vorlagen.¹

¹ Siehe Halm: Studien zur süddt. Plastik. Bd I, Seite 268.

Die Delphine, Putten und Fruchtkränze sind Dekorationsmotiv der Frührenaissance, welche die hier noch fehlende architektonische Durchgliederung ersetzen; denn auch die Kandelabersäulen, ihrer eigentlichen Funktion beraubt, wirken ausschliesslich flächengliedernd.

Dieses Werk hat jede nähere Beziehung zum Verstorbenen aufgegeben. Der Hauch unpersönlicher Formenschönheit, der von ihm ausgeht, steht im krassen Widerspruch zum Wirsungepitaph und zeigt uns in klarer Weise den Weg, den die Kunst des 16. Jahrhunderts einschlägt. Was an Formenreichtum gewonnen wird, muss, besonders bei Werken mittelmässiger Meister, auf Kosten der Ausdruckskraft gehen.

Das Epitaph des Wendelin Yphofer, + 1524, und seiner Frau Elsbeth Sutterin, + 1530, (Abb. 40) stammt, wie Halm nachweist, vom gleichen Meister. Die vertikale Dreiteilung führen diesmal Pilaster durch, die das obere Friesband tragen, sie sind also schon als Architekturglieder erfasst. In den schmalen Feldern sind die Inschriften auf aufgerollten Schriftblättern angebracht. Das Mittelstück bringt eine Grablegung Christi, eine Szene, deren Aufbau und Durchbildung, man betrachte nur die breite Rückenfigur des Johannes, an italienische Vorbilder gemahnt. Ein Stich Mantegnas war die treu kopierte Vorlage¹⁾. Hier wollte oder konnte der Künstler nicht auf die Gestalt des Toten verzichten, so fügt er das obere Friesband an, in dem sich die männlichen und weiblichen Familienmitglieder zu beiden Seiten der Wappen ord-

¹⁾ Siehe Halm, Seite 269.

nen. Es ist das eine leicht schematisch wirkende Darstellung, die sich aber häufig in Tirol und Deutschland findet und besonders beliebt auch am gemalten Epitaph und an den Votivbildern der Wallfahrtskirchen ist.

Ein weiteres Renaissancewerk ist das Epitaph für Ulrich Fugger, + 1525, in der Pfarrkirche zu Schwaz. (Abb 41) Es wurde 1531 von Stephan Godl gegossen. Die Bronzetafel passt sich der Rundung des Pfeilers an. Flache Pilaster bilden die Rahmung und tragen das an den Enden und in der Mitte verkröpfte Gebälk. In diesem Rahmen trägt wieder ein schmales Pfeilerpaar den Rundbogen, der das Relief abschliesst. Eine einfache Schrifttafel, von Putten gehalten, verdeckt den Sockel. Dargestellt ist die Begegnung Abrahams und Melchisedechs⁷⁾. Die zwei Hauptfiguren in der Mitte werden von je einer Männerschar flankiert, deren Tiefenzug die Architektur und Landschaft des Hintergrundes betont. Die klare Gliederung und die Geschlossenheit im Aufbau weisen auf Augsburg hin, gerade so, wie die strenge Architektur der Rahmung, die durch die Putten und die Gestalten von Adam und Eva figurales Leben erhält. Auch hier haben wir eines jener Epitaphien vor uns, denen das Andachtsbild genügt und in dessen formaler Geschlossenheit der Adorant ein Ziel bedeuten würde. Typisch für die Renaissance ist die Wahl des Stoffes, der in keinem unmittelbaren Bezug zum Toten steht,

⁷⁾ Dr. Ed. Wilh. Braun-Troppau: Zwei Bronzeepitaphien der deutschen Frührenaissance und ihre Meister. Kunst und Kunsthandwerk, 1919, Bd XXII.

wie das Kultbild oder Szenen aus dem Leben Christi oder Mariae. Das Bild erfordert einen geistig geschulten und kritisch eingestellten Beschauer, aber nicht die Andacht des knieenden Beters.

Ein bemerkenswertes Renaissancewerk ist das Kitzbüheler Epitaph der Familie Kupferschmied aus dem Jahre 1520 (Abb. 72). Um das mittlere Kreuzigungsrelief aus rotem Marmor sind seitlich acht Sandsteinreliefs angeordnet, deren oberste vier Passionsszenen, die unteren die Stifterfamilie darstellen. Die einzelnen Felder sind von Halbsäulchen oder Leisten mit Renaissanceornamentfüllung begrenzt, jedoch noch jedes für sich als Bild aufgefasst und keine durchgehende architektonische Rahmung verwendet. Die Stifterfiguren zeigen starke gotische Anklänge in Gewandbehandlung und Haltung. Sie sind von der Hauptdarstellung getrennt, knieen aber vor einem kleinen Andachtsbild oder einem Schutzpatron, so dass die Geste eine unmittelbare Begründung findet und erst in zweiter Linie dem Kreuzigungsbilde gilt. Die Wappen hängen totenschildartig an der glatten oder auch durch gotische Fenster gegliederte Rückwand. Die Reliefbehandlung ist von seltener Feinheit und beweist, dass der Künstler trotz gotischer Anklänge der neuen Zeit angehört.

Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Epitaphien immer mehr zu. Sowohl Bronze- wie auch Bildhauerwerke erreichen eine Blütezeit, die nicht zuletzt dem Schaffen und Einfluss Alexander Colins zu verdanken ist. Dieser aus den Niederlanden stammende Meister brachte eine

neue Formenwelt und gab besonders dem Epitaph eine einheitliche Gestaltung, die jedoch nicht so lange anhielt, um zum Schema auszuwachsen. Seine Werke verbinden die Kühle klassischer Formenschönheit mit reichen, aus der niederländischen Schule kommenden Ornament, das sich jedoch an den Schulwerken merklich vereinfacht. Architektonische Gliederung des Aufbaues und klare Komposition sind Grundzüge Colin'scher Epitaphien. Bei den meisten ist auch die Person des Verstorbenen angebracht, aber immer getrennt von der religiösen Szene. Er unterscheidet hier scharf zwischen Porträtfigur und Idealgestalten der Heiligen, die, auf individuelle Züge verzichtend, sich in antiker Formenschönheit genügen.

Sicher als eigenhändiges Werk ist das Epitaph für den Erzgiesser Gregor Löffler, + 1565, im Ferdinandeum zu bezeichnen (Abb. 73), das dessen Sohn Hans Christoph Löffler gegossen hat. Es ist ein Hängeepitaph mit Renaissancearchitektur vor einer Kartusche. Der liegende Leichnam im Sockel erinnert an gotische Steine. Auch das Augsburgere Renaissanceepitaph der Fugger verwendet dasselbe Motiv¹⁾. Die reiche, gut verteilte Dekoration umrahmt die klassisch einfache Kreuzigungsgruppe, deren zarte Formenschönheit harmonisch mit der Rahmung zusammenklingt. Im Giebfeld ober der Inschrifttafel schwebt Gott Vater aus Wolken hervor, eine Gestalt, die an Michelangelos Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle erinnert²⁾. In den Seitenteilen kniet

¹⁾ Riehl: Augsburg, Abb. 56.

²⁾ Siehe: Die Kunst in Tirol, Bd 12: Prof. H. Hammer: Der Bildhauer Alexander Colin von Mecheln. Seite 16.

der Verstorbenen und sein Eheweib, im Gegensatz zu den Heiligengestalten porträtmässig behandelt. Sie fügen sich dem Ganzen stilvoll ein, ohne die Geschlossenheit der mittleren Gruppe zu stören.

Das zweite eigenhändige Werk, das Dreylingeptaph in der Schnazer Pfarrkirche (Abb. 74) aus dem Jahre 1578, ebenfalls ein Gusswerk, bringt figurenreichere Darstellungen und betont den architektonischen Aufbau vor der Dekoration. Wieder ist es ein Hängeptaph, das zwischen Sockel- und Pilasterordnung ein Friesband mit der Familie des Toten eingeschoben hat. Eine doppelte Pilasterordnung, mit den Figuren eines Bergmannes und Erzschmelzers in den eingeschlossenen Nischen, trägt den abschliessenden Rundbogen und umschliesst mit diesen das Hauptrelief, eine apokalyptische Szene nach dem Holzschnitte Dürers: Die Vision des hl. Johannes. In sanfter Bogen führt die Bewegung von der Rückenfigur des knieenden Apostels über die Gestalten der 24 Alten zum Throne Gott Vaters. Die Gestalt des schwebenden Engels links unterbricht die Symmetrie der Komposition, eine Verschiebung, die die Armbeugung des Apostels auszugleichen sucht. Die Gestalten der Verstorbenen knieen, von den Schutzpatronen empfohlen, in freier Anordnung zu beiden Seiten des Wappens. Die erperweisende Geste des Johannes des Täufers sucht die Verbindung mit dem Hauptbilde darzustellen. Ihr widerspricht jedoch die teilnahmslose Haltung der Knieenden, denen jedes innere Miterleben fremd ist.

Die nun folgenden Marmorwerke sind wesentlich einfacher in der Komposition und sind immer architektonisch aufgebaut. Die einzelnen Glieder verlieren jedes Beiwerk, so dass das Architekturgerüst bei den Schulwerken von nüchterner Strenge ist, ja manchmal derb wirkt. Sie wiederholen häufig dieselben Motive.

So bringt das Sauterepitaph am Haller Rathaus (Abb. 75) aus dem Jahre 1585 in glatter Pilasterrahmung mit Volutengiebel in zweigeteilten Relief die Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes und durch ein Friesband getrennt die Familie des Verstorbenen, deren Darstellung ebenso wie die der Heiligenfiguren bei den Werkstattarbeiten immer stärker konventionalisiert wird. Ebenfalls eine Kreuzigung finden wir am Epitaph der Benigna von Wolkenstein an der Meraner Pfarrkirche, 1586,¹⁾ und auch an der Werkstattarbeit, dem Epitaph der Maria Salome Keizkofler, geb. Stossin, + 1592, an der Sterzinger Pfarrkirche (Abb. 76). Letzterer Stein verzichtet auf die Wiedergabe des Toten und begnügt sich mit Inschrift und Wappen. Auch spätere Steine bringen die Kreuzigungsgruppe, wie das Epitaph des Benedikt Katzbeck in Schwarz²⁾ und das des Peter Gwendtner + 1626, und seiner Frau Johanna, geb. Leutner, + 1640, am Innsbrucker Friedhof (Abb. 77)³⁾.

¹⁾ Weingartner: Kunstdenkmäler Südtirols, Bd IV, Abb.

²⁾ Hammer: Nachträge und Studien zu Alexander Colin, T. XXXV.

³⁾ Es soll angeblich von Abraham Colin, dem Sohne des Alexander gefertigt sein. Jedenfalls lässt ausser der Darstellungswelt die Verbindung von hellem u. dunklem Marmor in d. Rahmung a

Die Ecce-Homo-Gruppe des kleinen Epitaphs der Susanne Katzbeck (Abb. 78) in der Schwazer Franziskaner Kirche (1599) fällt aus der Entwicklungsreihe insofern heraus, als die Verstorbene in die Szene miteinbezogen wird und dadurch eine warme Empfindung zum Ausdruck gebracht wird. Aus der glatten architektonischen Rahmung aus schwarzem Marmor leuchtet das weisse Relief hervor, dessen ruhige Komposition durch die einfache Hintergrundarchitektur unterstrichen wird. Christus wendet sich mit einer Neigung des Hauptes der knieenden Gestalt der Toten zu, die in andächtiger Versunkenheit geradeaus blickt.

Das Epitaph des jüngeren Gregor Löffler an der Sterzinger Pfarrkirche bringt in einfacher Rahmung eine Auferstehungsszene in symmetrischer Dreieckskomposition. Darunter kniet der Verstorbene und seine Familie zu beiden Seiten der Wappen, die ein Blattkranz umschliesst.

Weitere Werkstattarbeiten sind das Auferstehungsrelief an der Seegerschen Grabstätte ¹⁾ in Hall und das Epitaph Hohenhauser im Ferdinandeum zu Innsbruck ²⁾, wie auch die Auferweckung des Lazarus am Epitaph der Barbara Fund in Natters ³⁾.

Neben diesen Epitaphien der Colinschen Schule gibt

einen Nachfolger Colins schliessen, wenn auch die Form derselben barock ist.

¹⁾ Hammer: Nachträge zu Alexander Colin, Tomus XXXIII.

²⁾ Ebenda: Tomus XXXII.

³⁾ Ebenda: Tomus XXXVIII.

es noch eine verhältnismässig geringe Anzahl figuraler Epitaphien, da der ornamentale Wappenstein, an alte Tradition anknüpfend, sich leichter auch in der neuen Form durchsetzt.

Die Sterzinger Kirche, reich an Epitaphien des 16. Jahrhunderts, hat zwei Steine, die, zwar meist von handwerklicher Hand gearbeitet, immerhin zur Klarlegung des Entwicklungsganges beitragen. Die Renaissanceformen und das Gefühl für klassische Schönheit, die Alexander Colin brachte, konnten die Tiroler Künstler nicht leicht verarbeiten, sie waren ihnen zu fremdartig. So darf es uns nicht wundern, neben diesen antikisierenden Werken Epitaphien zu finden, die von der Gotik noch nicht ganz losgelöst, den Weg zu barocker Bewegtheit suchen.

Eine eigenartige Arbeit ist das Epitaph des Hans Prugger und der Apollonia Sazlin in der Sterzinger Kirche, 1570 von ihrem Sohn gesetzt (Abb. 1). Es besteht aus zwei übereinander gestellten Steinen, die ohne jeden inneren Zusammenhang sind. Der untere, ein Renaissancewerk, hat Halbsäulen vor Pilastern, die den Rundbogen tragen. Wappen und Inschrift füllen das Feld. Darüber ist eine herbe, handwerkliche Kreuzigungsszene angebracht. Die beiden Stifterfiguren zu beiden Seiten des Kreuzifixes sind in eigene Rahmen gestellt, die nichts gemeinsames mit den zarten Renaissanceformen des Wappensteines haben.

Das gleiche Thema behandelt ein inschriftloser Stein in derselben Kirche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 80). Sowohl im breiten Rahmen mit seiner

üppigen, bewegten Dekoration als auch in der Gewandung der Personen verrät sich ein Eigenleben, das über die Renaissance hinausgehend, die Bewegtheit barocker Kunst ahnen lässt. Den hohen Sockel füllen die reichen Wappen, Putten halten kleinere zu beiden Seiten. In die Pilasterfelder sind Engel mit den Leidenswerkzeugen eingestellt, die in ihrer lebhaftesten Bewegung den Rahmen überschneiden. Eine Schrifttafel mit eingerollten Endigungen, von Engeln und Band gehalten, bildet den oberen Abschluss. Wieder knien die Stifter vor dem Kreuz, zu dessen Füßen der Totenkopf auf gekreuzten Knochen liegt, ein immer häufiger verwendetes Totenemblem. Zu beiden Seiten des Kreuzes sind Sonne und Mond angebracht, die uns schon auf den frühesten Kreuzigungsdarstellungen, meist trauernd, begegnen, mit dem Schwinden des mystisch symbolischen Ideenkreises um das Kreuz aber immer seltener werden. Sie geben Zeugnis von der Innerlichkeit dieses Grabsteines, der seiner religiösen Auffassung nach noch in der Gotik wurzelt.

Das lange Anhalten gotischen Empfindens zeigt auch das Epitaph des Dionysius von Rost zu Aufhofen aus dem Jahre 1586 (Abb. 87). Es bringt in Pilasterrahmung mit Rundbogengiebel eine Darstellung, die häufig genug in schematischer Form durch das ganze 16. und 17. Jahrhundert verwendet wird. Hier war der Künstler jedoch sichtlich bemüht, den inneren Zusammenhang mit dem Verstorbenen und dem Kultbild zum Ausdruck zu bringen. Er bedient sich dazu des Spruchbandes, das in einfachem Bogen zum Kreuze emporzieht, also ganz

im Sinne mittelalterlichen Ausdrucksmittels gebraucht ist.

Ein weiteres Epitaph im Ferdinandeum zu Innsbruck beweist uns noch einmal, dass die Tiroler Steine bemüht sind, die geistige Verbindung von Kultbild und Adorant aufrecht zu erhalten. Jene Gleichgültigkeit, die zu Ende des 16. Jahrhunderts das Epitaph der Kirche zu entfremden beginnt, ist höchstens bei den Steinen zu bemerken, die eine Handlung darstellend, das Stifterbild in eine eigene Zone stellen. Das Epitaph des Johannes Luchese, + 1581, Hofbaumeister des Erzherzog Ferdinand (Abb. 82) und seiner Gemahlin, + 1580, ist eine gravierte Platte, fällt also mehr in das Gebiet des Graphikers als des Bildhauers. Vor landschaftlichem Hintergrund knien die Verstorbenen, beide wohl Porträtgestalten. Über ihnen, nur durch den Wolkensaum getrennt und den grössten Teil der Bildfläche füllend, schwebt die Dreiergruppe der Krönung Mariae, in symmetrischer Komposition aufgebaut. Trotz der ausdruckslosen Gesichtszüge und der kraftlosen Gesten ist das Epitaph in seiner Gesamtform ein einheitliches Ganzes, in dem Stifter und Gottheit in richtiger Wertung zu einander gestellt sind.

Dort, wo es sich in der Reliefdarstellung um eine figurenreiche, dramatisch bewegte Szene handelt, wird die Person des Verstorbenen immer mehr ausgeschaltet und tritt als nebensächlich in den Hintergrund, wie wir es bei den Colin'schen Epitaphien schon beinahe durchwegs beobachten konnten, wenn auch der vor dem Kultbild knieende Adorant

verhältnismässig lange vorkommt ¹⁾.

An der Sterzinger Pfarrkirche ist ein derartiges Epitaph zu finden, das als Hauptdarstellung die Erweckung des Lazarus bringt, darunter in schmaler Zone die Stifterfamilie durch Rundbogen und Pilaster vom mittleren Wappenfeld getrennt. Es ist das Epitaph des Andre Rauch, + 1570, (Abb. 83).

Ein reiches geschnitztes Werk im Sterzinger Rathaus hat dieselbe Einteilung (Abb. 84). Es ist im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden. Rollwerkornament füllt die rahmenden Leisten und verbindet sich im Rundgiebel mit Putten, Fruchtbüschel und Maske. Auf einem gemalten Predellastreifen folgt, wie alle Relieftteile in hellem Ton gehalten, die Familie um das Kreuz knieend. Ein Schriftstreifen mit Ornament trennt diese schmale Zone vom Hauptbild, der Vision des Ezechiel, die als Bild für sich auf den Beschauer und nicht auf den betenden Adoranten wirken soll. Die Auferstehung Christi füllt das Giebelfeld. Ornament wie Relief dieses aussergewöhnlich reichen Epitaphs haben den gleichen kleinlichen Zug, der keine grosszügige, durchgreifende Bewegung aufkommen lässt.

Ein anderes Epitaph, ebenfalls aus dem Sterzinger

¹⁾ Vgl. das Epitaph für Volkhold Graf zu Görz um 1710. Weingartner: Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd I, Abb. 74. Eine in das Südliche gesteigerte Innigkeit des Ausdrucks verbindet hier Kultbild und Verstorbene.

Rathaus, für Abraham Geizkofler aus dem Jahre 1600 zeigt klassische Architekturformen, die oben und unten von Beschlägwerkornament begrenzt werden. Es ist gleichfalls ein holzgeschnitztes Werk, ausser dem gemalten Predellastreifen mit der Familie des Verstorbenen. Im altarähnlichen Aufbau von Kannelierten Säulen und Gebälk mit reich ornamentierten Friesband ist eine Darstellung der Krönung Mariae im Mittelfelde eingelassen. Die bewegten Gesten und die Gewandbildung der Figuren haben die harmonische Ruhe der Renaissance verloren. Wenn auch die Symmetrie des Aufbaues, ähnlich wie beim Innsbrucker Epitaph des Joh. Luchesse, noch beibehalten wird, kündigt sich doch darin der Barock schon an ¹⁾.

Stärker noch ist die Unruhe und Bewegung im Epitaph für Hans Kempfer, + 1564, in der Brunecker Pfarrkirche zum Ausdruck gebracht. Dieser Stein, der, auf jede Rahmung verzichtend, sich mit Relief und Inschrift begnügt, wurde im Jahre 1620 gesetzt (Abb. 86). Die Gestalt des Toten fällt weg. Sie würde von der figurenreichen und bewegten Darstellung der Kreuzabnahme vollständig erdrückt werden. Ihr ruhiges Knieen wäre dem leidenschaftlichen Schmerzausdruck gegenüber unerklärlich. Es spricht die gleiche

¹⁾ Eine ähnliche, etwas kräftigere Rahmung hat das gemalte Doppelepitaph der Familie Pokh aus dem Jahre 1620 im gleichen Gebäude (Abb. 85). Auch die Anordnung ist dieselbe geblieben: Im Predellageschoss die Stifterfamilien, darüber die Beschneidung und Taufe Christi.

geistige Einstellung aus diesem Werke, die wir im Hans Morincks Epitaph für seine Frau fanden¹⁾. Der Leichnam Christi, der eben vom Kreuze genommen wird, bildet den Mittelpunkt der Komposition, die geraden Linien der Leitern sind das Gerüst und Richtungspfeiler der Kurve, die ihn umschreibt und die von der rechts obersten Gestalt ausgehend über den Engel zu den zwei stehenden männlichen Figuren geht. Diese leiten sie weiter zur knieenden Frau, mit der der ausgestreckte Arm Mariae und der sie unterstützenden Frau Fühlung sucht. Von dieser zweiten Dreiergruppe nimmt der emporsteigende Engel den Bewegungsstrom auf, den die Gestalt Christi mit dem seitwärts geneigten Haupte schliesst. Noch knittern sich die Gewänder um den Körper und finden auch dort, wo sie frei flattern, den grossen Schwung nicht, gerade so wie der Fluss der Bewegung immer wieder leise Knickungen und Unterbrechungen erfährt.

Zu erwähnen wäre hier noch das Sterzinger Epitaph des Baltasar Kofler zu Rundenstein, + 1578, (Abb. 87). Die Auferstehungsgruppe weicht in ihren heftig bewegten, an den Rand gedrängten Gestalten von der antikisierenden, durchkomponierten Szene am Lefflerepitaph an derselben Kirche ab und zeigt die beiden Kunstrichtungen, die neben einander gehen.

Hier ist der Weg des Barock schon deutlich vorge-schrieben, er führt uns vom Andachtsepitaph fort, das jetzt mehr denn je durch den ornamentalen Stein verdrängt wird, da Tirol nicht der Boden für das altarartige Prunkepitaph

¹⁾ Abb 36

war, sondern sich mehr oder weniger mit handwerklicher Arbeit begnügen musste.

Wir können also die Reihe der figuralen Epitaphien bis zum Barock mit dem schönen Brunecker Stein schließen. Es ist schwierig, in strenger Konsequenz den Entwicklungsgang zu verfolgen, da die vielfältige Form und Auffassung, ausser bei den Colin'schen Epitaphien, mehr ein Nebeneinander als ein fortlaufendes Ineinandergreifen bringt.

Was nun das ornamentale Epitaph betrifft, so wird bei der ziemlich grossen Anzahl dieser Steine eine engere Auswahl notwendig sein, um ein allzu langatmiges Aneinanderreihen gleichzeitiger Werke zu vermeiden.

Wie schon eingangs erwähnt, hat sich dieser Epitaphtypus aus der heraldischen Liegeplatte entwickelt, die von den Anfängen der Grabplatte überhaupt in ununterbrochener Linie neben dem Porträtstein sich fortsetzt. Schon die Gotik macht aus der Liege- in häufigen Fällen eine Standplatte. Damit erklärt sich auch das Zusammenschieben der Schrift vom Rande zu einer Schrifttafel, die die Fläche des Steines mit dem Wappen teilt. Diese Zweizonigkeit ist die letzte Vorstufe zur Renaissance, sie verwischt schon den Begriff der Grabplatte und bereitet dadurch den tektonischen Aufbau des Renaissanceepitaphes vor.

Es sei hier als Beispiel die Grabplatte des Wolfgang von Windeck, + 1493, im Wiltener Kreuzgang ¹⁾ oder die

¹⁾ Halm, Abb. 238

des Oswald von Hausen, + 1501, ¹⁾ ebendort erwähnt. Während die Wappen dieser Steine noch vom Rechteck oder Kielbogen ²⁾ umrahmt sind, ist das Wappen der Barbara Freysleben + 1499, ³⁾ schon unter einem Rundbogen, der sich auf Konsolen stützt.

An der Wende zur Renaissance steht schon der Sterzinger Grabstein des Hans Köchl, + 1505, (Abb. 88). Die Inschrifttafel, in Form eines angenagelten Tisches, überschneidet den Rundbogen, dessen äussere Leiste über die Ornamentfüllung des Randstreifens hinausgezogen wird, eine Erinnerung an den gotischen Rundstab. Auch die innere Kehlung ist gotisch, während das Wappen in seinem zarter gewordenen Relief und der schönen Linienführung über die Gotik hinausgeht. Ebenso sind Totenkopf und Schlange Todesembleme, die erst die beginnende Frührenaissance bringt.

Waren hier noch rein flächenfüllende Motive verwendet, so geht das Epitaph des Stephan Selauer, + 1506, an derselben Kirche (Abb. 89) schon einen Schritt weiter in der Entwicklung. Das äussere Format hat mit der Grabplatte nichts mehr zu tun. Die querrechteckige Marmortafel wird von zwei kräftigen Löwenköpfen als Konsolen getragen, also schon deutlich ausgeprägtes Lasten und Tragen der einzelnen Teile, da die Tafel selbst auch architektonische Glieder

¹⁾ Halm: Abb. 241.

²⁾ Ebenso der Landecker Grabstein des Oswald von Wolkenstein.
Halm: Abb. 245.

³⁾ Halm: Abb. 240. M. Sebald Bocksdorfer.

derung aufweist. Auf dem Sockel ruhen die vorgekröpften Pilaster, die ihrerseits wieder auf dem Kämpferstück das kräftige Gebälk tragen. Zwei Kugeln an den Ecken (mit den Initialen D.M.) und der Totenkopf als Mittelstück schließen das Epitaph in gleicher Höhe ab. Die Felder der inneren Pilaster sind durch einfache Rautenmuster verziert. Das Mittelfeld füllen die beiden Wappen, deren Helmdecken in breiten, fleischigen Akkanthusranken die Fläche bedecken und die Rückwand nur leise durchscheinen lassen¹. Das Hochstreben der Gotik ist der Tendenz nach harmonischem Ausgleich der einzelnen Glieder in der Gesamtkomposition gewichen.

Zartere Gliederung und Reliefbildung hat ein Stein der Haller Pfarrkirche aus derselben Zeit (Abb. 90). Es ist das Epitaph des *Haus von Schneeburg + 1507*. Die quergestellte Platte ist durch Kandelabersäulen in gleicher Weise gegliedert wie das Reyffepitaph im Ferdinandeum. Nur sind hier die Säulen durch Rundbögen verbunden, die in den einfachen geraden Abschluss des Steines eingefügt sind. In den schmalen, seitlichen Feldern sind die Inschrifttafeln mit Rollwerk und Puttenköpfen verziert, untergebracht. Im breiten Hauptfeld mit Muschelartiger Bogennische steht das Wappen, von zwei Helmen mit Ziemer den Bogen überschneidend gekrönt. Die Akkanthusranken der Decke sind im Vergleich zum früheren Stein zarter, gestreckter und spitz zulaufend

¹ Der hier verwendete Stechhelm ist das Zeichen des Bürgertums, während der Spangenhelm dem Adel zusteht.

geworden. Auch das Wappen ist nicht mehr in Tartschenform, sondern hat beiderseitig dieselben Ein- und Ausschwingungen, also gleichfalls Einwirkung der Frührenaissance.

Wohl das Schönste, was Tirol an Renaissanceepitaphien aufzuweisen hat, fällt in das Gebiet des Bronzegusses, da ja in der Hauptstadt des Landes grosse Meister an den Bronzestandbildern des Maximiliangrabes arbeiteten, also dieses Handwerk mehr als sonst irgendwo gerade in der Renaissance eine Blütezeit erreichte. Die figuralen Werke dieser Epoche haben wir schon kennen gelernt, der Ornamentstein bleibt nicht hinter ihnen zurück.

Das kleine Epitaph der Gertraud Henstadlin (Abb. 91) + 1506, an der Schwazer Pfarrkirche ist eine einfache zweigeteilte Tafel ohne architektonische Umrahmung. Die Wappen in der oberen Partie sind mit Stechhelmen und Kleinodien bekrönt, die Blattranken legen sich in breiten, gerollten Endigungen um die Wappenform. Die untere Partie ist der Schrift vorbehalten und zwei kleinen Rundnischen mit einer Darstellung des Hl. Christophorus und der hl. Anna selbdritt, also ein Einschlag figuraler Plastik, die jedoch dem Wappenfeld gegenüber an zweiter Stelle steht.

Ein in seinen Formen noch etwas schwerfälliges Werk ist das kleine Epitaph des Andrä Jöchel, +1517, ein Messingguss in der Sterzinger Pfarrkirche¹. Zwei Kandelabersäulchen mit Blattwerkkranken stehen auf einem glatten Postament mit der Schrift. In das hohe Gebälk ist ein Mu-

¹ Weingartner: Kunstdenkmäler Tirols, Bd 1, Abb. 8.

schelbogen eingesetzt. Von gleicher Gedrungenheit wie die Architektur sind die Wappen, ein einfaches und ein Doppelwappen, gebildet. Die Ranken schlingen sich derart ineinander, dass der helle Mauerhintergrund bis zur Höhe der Kleindenken vollständig verschwindet und tiefe Schatten entstehen. Noch ist die Leichtigkeit der Renaissanceform nicht erfasst.

Ein Gegenstück dazu bildet die um zwei Jahre früher, aber aus Meisterhand entstandene Gedenktafel des Mathias Runder aus der alten Friedhofskapelle Innsbrucks, jetzt im Ferdinandeum. Sie ist ein Bestandteil des Stifterdenkmales der Kapelle¹⁾ und ist daher nicht auf Einzelwirkung berechnet, sondern bestimmt, mit der Wandmalerei, die knieenden Stifter unter einem Auferstehungsfresko, zusammengelesen zu werden. Oberhammer setzt sie in Verbindung zur Werkstatt Gilg Sesselschreibers. Da die Schrift auf einem getrennten Bronzestreifen angebracht war, fällt das Postament weg. Auf schmaler Leiste erheben sich die zarten Pilaster, zwischen die das Gebälk eingeschoben ist, ohne ihre Randleisten zu durchschneiden. Der flache Muschelbogen mit köstlichen, spielenden Putten ist hier daraufgesetzt und bildet die obere Abschlusslinie. Die beiden Wappen füllen den Raum bis zum Sprengwerk unter dem Gebälk. Ihre zierlichen, leichten Formen lassen überall den Hintergrund durchblicken. Nirgends ist in der weichen Modellierung eine Schwere oder Härte zu finden. Wenn auch gerade die Rahmung

¹⁾ Oberhammer: Bronze-Denkmäler. Tirol. Bd II, Seite 259.

vielleicht noch mehr im Sinne der Gotik wirkt und die Prinzipien tektonischen Aufbaues nicht stark betont sind, so zeigt das Ganze doch das feine Formengefühl der Frührenaissance in Dekoration und Flächenaufteilung.

Ein reifes Renaissancewerk ist das Epitaph des Ferdinand Hölzl vom alten Innsbrucker Friedhof, jetzt im Ferdinandeum, aus dem Jahre 1545¹⁾. Es ist in Gods Werkstätte gegossen worden. Vor schmale Pilaster sind zierliche Halbsäulchen gestellt, von Apostelköpfen bekrönt. Auf dem geraden Gesimsabschluss ruhen an den Ecken zwei Kugeln. Im eingeschlossenen Felde tragen noch einmal zwei Pfeiler mit Tierköpfen einen Rundbogen, der in kleine ornamentierte Flächen aufgeteilt eine mehr dekorative als architektonische Aufgabe zu erfüllen hat. Das Wappen ist vor die glatte Hintergrundwand gestellt und hebt sich stark plastisch von ihr ab. Die Schrift steht in ihrer schönen Verteilung hier auch im Dienst der Dekoration. Die zarten Ornamente in der Rahmung und den Zwickeln, sowie der Blattkranz im Rundbogen suchen die leeren Stellen zu füllen, fügen sich jedoch vollkommen den Strukturlinien des Ganzen ein.

Ebenfalls vom alten Friedhofe ist das Epitaph des Hofplattners und Waffenmeisters Hans Seysenhofers und der Apollonia Forchhaimerin aus dem Jahre 1548²⁾. In der klaren, glatten Rahmung kommt die als Ornament wirkende Schrift

¹⁾ Oberhammer: Bronze-Denkmäler. Tirol. Bd II, S. 260, Abb. 2.

²⁾ Nach Oberhammer der Werkstätte Arnberger-Löffler zuzuschreiben.

und die Wappen mit ihren schweren, üppigen Akkanthusranken zu voller Wirkung. Hier ist flächenfüllende Dekoration das ausschlaggebende Moment.

War die zarte Modellierung und der feine Sinn für die Verteilung des Ornamentes dieser Bronzewecke durch Material und Meisterhand bedingt, so darf es nicht enttäuschen, wenn an den Marmorwerken dieser Epoche das Handwerkliche in den Vordergrund tritt und der harte Meisselschlag den feinen Formen des Glessers nicht gleichkommen kann. Auch liegt es im Sinne der Entwicklung, das Relief kräftiger herauszuarbeiten und aus der gleichmässigen Aufteilung in der Fläche einen Hauptakzent herauszuarbeiten, was Hand in Hand geht mit stärkerer Betonung der Architektur und damit des Standmotives im Gegensatz zu der in die Wand eingelassenen Tafel, eine Entwicklung, die uns die Colin'schen Epitaphien schon zeigten, die ja durchwegs klare Renaissancearchitektur haben.

Die Sterzinger Kirche hat eine Reihe von Steinen, die in ihren architektonischen Aufbau Typen aufstellen. Man darf natürlich nicht ausser Acht lassen, dass das Wappen als Mittelpunkt des Epitaphs doch mehr oder weniger als Dekoration empfunden wird und dem der Tektonik entsprechenden Stehen der Figur nicht gleichkommen kann, daher auf die architektonische Rahmung leichter verzichtet als diese.

Einen einfachen Aufbau von kannelierten Pilastern, vor eine glatte Wand gestellt, und Dreieckgiebel über kräftigem Gebälk bringt das Epitaph des Christoph Grebmer von

Wolfsthurn, + 1582, (Abb.) Das hohe Postament mit der Inschrifttafel führt eine starke Betonung der Vertikalen herbei, im Gegensatz zu den Frührenaissancewerken, die einen Ausgleich der Richtungen erstrebten. Die zwei Wappen berühren nicht das Postament, sondern schweben zu beiden Seiten eines Kruzifixes, dessen unteren Balken die Akkanthusranken überdecken. Das Kreuz steht in keinem Verhältnis zur Grösse der Wappen und erscheint uns mehr als ein bekrönender Abschluss des Reliefs als ein Kultbild.

Derbe, kräftige Architekturformen weist ein anderes **Abb. 93** Sterzinger Epitaph auf, dessen Metalleinlagen und Schrifttafeln fehlen. Es mag ebenfalls Ende des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Der Aufbau ist derselbe. Diesmal bildet ein halbkreisförmiges Giebfeld den oberen Abschluss, dessen Wappen und Putten weitaus feiner gearbeitet sind als die übrigen Partien. Diese Rollwerkkartusche, die einst die ~~In~~chrift trug, füllt das breite Sockelfeld, zwei Putten umspielen sie. Es sind die gleichen Köpfchen, die die Kapitelle zieren. Das Wappen steht in einer vertieften Korbbogennische, die ihm räumliche Entfaltung gestaltet. Das schwere Krautwerke der Decke greift in regelmässig sich wiederholenden Verschlingungen über die inneren Pfeiler vor und erzeugt dunkle Schatten um Schild und Helm. Die Wappenform selbst wird immer unruhiger und gefranster, hier rollt sie sich an den Endigungen kartuschenartig ein und verliert dadurch mehr und mehr den Charakter des Schildes, um zur Zierform zu werden.

Aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammt das Epitaph des Abraham Geizkofler von Geilbach zu Reifenegg, + 1615, (Abb. 44). Es gehört einer neuen Kunstepoche an. Hier ist jede Architektur fortgelassen und wieder auf den glatten Plattenrand zurückgegriffen, dessen Kehlung ein Kymationornament füllt. Über der Schrifttafel halten zwei Engel das Wappen. Das Relief ist verflacht und hat mehr zeichnerische als plastische Wirkung. Die harten Rollwerk-ränder nehmen weiche, verschwommene Formen an. Unten ragt der Totenkopf als Todesemblem in die Tafel hinein. Die wappenhaltenden Putten sind zu überschlanen, gezierten Engelskindern geworden, die an den italienischen Manierismus erinnern. Das Motiv der Helmdecke in ihrer Verschlingung und Überschneidung ist dasselbe wie beim vorigen Stein. Was aber dort noch kraftvolle, lebendige Linienführung war, ist hier ausgeglättet und erscheint zierlicher, gewollter, mit einem Wort stilisiert. Auch die Schildform, im Grunde die gleiche, erscheint verfeinert und entkräftet.

Es hat hier ein Streben eingesetzt, das den räumlich plastischen Aufbau durch die Linie zu ersetzen trachtet und dem ein gewisser Stilismus nicht abzuspochen ist. Das leichte, mehr zeichnerische als plastische Relief würde durch Architekturformen erdrückt und beengt werden, ihm genügt eine unscheinbare, dekorative Rahmung. Es fällt nicht schwer, sich auf diesem Wege das Entstehen der Inschrifttafel als Epitaphform vorzustellen. Tafel und Schrift machen, wie es an vielen Tiroler Beispielen zu zeigen wäre, alle Stilentwicklungen bis zur Gegenwart mit. Dort, wo der Dich-

ter mit dem Bildhauer zusammenwirkt, fällt das Hauptgewicht auf den Schriftinhalt und verschiebt sich die Wertung des Epitaphs.

Ein weiteres Beispiel dieser leicht stilisierenden Wirkung ist das Epitaph des Ludwig Fieger, Freiherrn von Hirschberg, + 1642, aus Hall (Abb. 95). Der mit einfachen Blattornament gerahmte Stein wird durch dieses auch unterteilt und zerfällt in Wappen und Schrifttafel. Das Relief hat sich stärker verflacht und wirkt in den zarten Schildformen, den gekräuselten Blattranken, die sich schon zu unorganischen Gebilden ausgewachsen haben, und den abschliessenden Fruchtgehängen zeichnerisch dekorativ. Jede Licht- und Schattenwirkung fällt weg. In den Ecken, seitlich der Wappen, finden sich schon knorpelwerkartige Ohrmuschelgebilde. Das lachende Engelsköpfchen unterbricht und belebt die trennende Gerade zwischen Schrift und Wappen. Ist hier die rein dekorative Auffassung des Renaissanceepitaphes herausgehoben und bis zur äussersten Möglichkeit des Reliefs gesteigert, so gibt es eine andere Richtung, die dem Barock vorarbeitet, indem die Architekturformen betont und stark herausgearbeitet werden.

Ein Schwazer Epitaph aus dem Jahre 1633 (Abb. 96) fällt in diese Gruppe und sei hier abschliessend erwähnt. Auf kräftigen Pilastern ruht im Volutengiebel, dessen oberster abgeflachter Teil einen ruhenden Putto mit Totenkopf und Sanduhr trägt. Obeliskens stehen auf den Volutenschnecken und bilden den seitlichen Ausklang nach oben. Das untere

Gesimse des Giebels wölbt sich bogenförmig empor und wird in der Mitte von Engelskopf und Fruchtkorb unterbrochen. Im Felde steht ähnlich wie beim Sterzinger Grebmerepitaph mit dem auch die Architektur verglichen werden kann, das Kreuzifix mit zwei Wappen zu seinen Füßen. Das Kreuz füllt die ganze Breite der Wand aus und ist vor dem Wappen als Mittelpunkt des Werkes aufgefasst. Was uns jedoch hier interessiert, ist die Steigerung der Architekturform, die sich von den Gesetzen der Statik loszulösen beginnt und einen eigenen Bewegungsrythmus sucht, der sie als Rahmen zur erdrückenden Übermacht führt.

Noch weitergehend, die barocken Denkmäler Tirols anzuführen, würde bei der grossen Zahl dieser meist handwerklichen Arbeiten den Rahmen zu sehr ausdehnen, besonders da wir im allgemeinen Teil auch auf die Besprechung des rein dekorativen Steines verzichten mussten.

Mit dem kurzen Überblick über die Epitaphien Tirols war es uns vielleicht möglich, die künstlerische Mannigfaltigkeit der Werke zu zeigen, die unstreitig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichten. Das Vielerlei des gegebenen Materials und dessen verschiedener künstlerischer Wert macht einen klaren Entwicklungsgang schwierig, betont aber stärker die Eigenart des Einzelnen, wenn auch zu Schaden der straffen Zusammenfassung. Trotzdem erkennen wir, dass sich das Tiroler Epitaph im allgemeinen der Gesamtentwicklung einfügt, ja dass gerade die Renaissancewerke an erster Stelle zu nennen sind.