

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Band: 37 (1935)

Heft: 3

Artikel: Der Castelberg-Altar in Disentis und seine Meister Moritz und Jörg Frosch von Feldkirch

Autor: Poeschel, Erwin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161816>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Castelberg -Altar in Disentis und seine Meister Moriz und Jörg Frosch von Feldkirch

Von *Erwin Poeschel*.

Als der vom Ritter Sebastian von Castelberg dem Kloster gestiftete Altar im Jahre 1572 in Disentis eintraf, bedeutete das für Graubünden noch keineswegs den endgültigen Bruch mit dem Prinzip des gotischen Schreinaltars. Das Geschenk Castelbergs, Bruders des damaligen Abtes Christian, Mitgliedes der führenden Familien des Freistaates und in diplomatischen Sendungen weit gereist, mußte dem Geschmack und den stilistischen Tendenzen seiner Zeit Genüge tun, während in vielen Kirchen des Berglandes noch mehr als ein halbes Jahrhundert lang weiterhin Altäre aufgestellt wurden, die mit ungebrochener Anhänglichkeit an jener Schöpfung der Spätgotik festhielten, die mit ihrem verschließbaren und nur an festlichen Tagen sich öffnenden Schrein das Empfinden des Volkes auf den Wellenschlag des Kirchenjahres abzustimmen wußte. Zeigten also diese gotischen Spätlinge, woran das Herz des Volkes hing, so gibt uns der Castelberg-Altar bündige Antwort auf die Frage, wie sich der gewähltere Geschmack damals einen Altar dachte.

Der Aufbau — einer eingehenderen Beschreibung enthebt die Abbildung (Abb. 1) — hält den reizvoll schwebenden Moment einer Formentwicklung fest, in dem die Linien einer früheren Gestalt durch die neuen Anschauungen durchscheinen. Die Flügel sind noch vorhanden, aber sie bewegen sich nicht mehr an einem Gehäuse; aus einem mit räumlicher Tiefe rechnenden Gebilde ist Fläche, aus einem plastischen Aufbau eine graphische Konstruktion geworden. Andererseits aber ist das Mittelbild doch noch nicht zu jener dominierenden Stellung gelangt, die ihm in der weiteren Evolution der Altarform vorbehalten sein sollte. Denn die Predella rückt ihm in der Dimension sehr nahe, die sieben Bilder der Flügel und des Frontispizes umspielen es und so ergibt sich jene labile Balance der einzelnen Teile, die wir mit dem Begriff der noch jungen Renaissance verbinden. Auch der ornamentale Schmuck hat den mageren und feingliedrigen Wuchs des stets goldschmiedhaften Dekors jener Zeit und ist in der phantasiereichen und graziösen Verflechtung der Ranken mit Putten und Delphinen wie in der Präzision der Arbeit von großer Feinheit.

Wie die einzelnen Bildfelder formal in gewissem Grad eine Sonderexistenz behalten, so sind auch die Darstellungen inhaltlich nicht streng zyklisch geschlossen: das eigentliche Altarblatt (Abb. 2) zeigt, umgeben von flaumigem, von Seeluft gesättigtem Morgengewölk und von Putten umkränzt, Maria mit dem Kind auf der Mondsichel stehend; im Vordergrund kniet ein Engel mit Kreuzfähnchen — offenbar ist S. Michael gemeint¹⁾ — und (zu seiten seines Wappens) der Stifter mit seinem Knaben; zwischen ihnen aber öffnet sich der Ausblick auf eine Seenlandschaft mit einer turmreichen Stadt. Die Burg, die sich auf jähem Fels hinter dem Ritter aufbaut, ist ein adeliges Attribut ohne topographische Bedeutung, denn sie gleicht weder dem Stammsitz der Castelberg im Lugnez noch dem Schloß, das sich Ritter Sebastian

¹⁾ Die Darstellung ist ikonographisch ungewöhnlich; als Hinweis auf S. Michael, der in Totengebeten als «signifer» bezeichnet wird, darf man die Kreuzfahne auffassen. S. Michael ist auch der Patron dieses Altares. Sebastian von Castelberg war Ritter des S. Michael-Ordens. Vielleicht war dies Anlaß zur Stiftung.

in Disentis errichtete²⁾. Will man im thematischen Programm der kleinen Seitenbilder und der Predella nach sachlichen Beziehungen suchen, so ließe sich höchstens sagen, daß S. Johann und S. Sebastian die Namenspatrone des Stifters und seines ältesten Sohnes waren, den Täufer aber auch die Disentiser Pfarrkirche zu ihrem Schutzpatron gewählt hatte. (Die Klosterkirche selbst ist St. Martin geweiht.) Ein besonderer Anlaß, den wir nicht mehr kennen, hat wohl auch den Apostel Mathias, im untersten Feld links, hierher geführt, während die weiblichen Heiligen (Katharina, Elisabeth, Magdalena und Barbara) zur traditionellen Ehrengarde der Altarpatronessen gehören. In einer Darstellung der Trinität im Frontispiz gipfelt der thematische Aufbau, wie es nun Jahrhunderte lang Übung werden sollte, während die Gotik — nicht ohne Ausnahme allerdings, wie der Churer Hochaltar zeigt — mit dem leidenden und auferstandenen Erlöser ihr Figurenwerk ausklingen ließ.

Dies alles ist mit sorgfältig zeichnendem Pinsel in zurückhaltenden kühlen, das Laute scheuenden Tönen mehr flächig als modellierend und — besonders in den Nebenbildern mit ihren miniaturhaften Hintergrundszenen und Architekturstaffagen — mit unverkennbarer Freude am Kleinen, ja Winzigen gegeben. Dabei zeigen sich in malerischer Hinsicht deutlich Qualitätsunterschiede zwischen den einzelnen Teilen. Die Mitteltafel — wie auch das Frontispiz — ist in der tonalen Behandlung feiner abgestuft, in der Farbe dichter und von zarterem Schmelz als die etwas stumpf geratenen Nebenbilder.

Und in der Tat verraten auch die Signaturen, daß hier zwei verschiedene Hände an der Arbeit waren: die eine zeichnete das Mittelbild mit dem Monogramm M. F., die andere sicherte sich mit der Signatur «I. F.» die Autorschaft an der Predella und den Seitenteilen³⁾. (Abb. 7.)

Bemalt sind aber auch die Rückseiten der Flügel⁴⁾. Diese für den hier gegebenen Altartypus überraschende Disposition, in der eine Reminiszenz an den gotischen Schrein nachklingt, ist nur so zu erklären, daß der Altar in der alten — nach dem Jahre 1695 durch einen Neubau ersetzt — Klosterkirche an einem Pfeiler gestanden haben wird, über den die Seitenteile hervorragten. Wie die Vorderseiten, so zeigen auch die Revers je drei Felder — jedoch rechteckig und nicht in Bogenarchitekturen gerahmt wie jene —, in denen die vier Evangelisten sowie die Apostelfürsten Petrus und Paulus dargestellt sind (Abb. 3 und 4). Es sind Grisailen oder — wenn man will — in Pinselschrift übersetzte weißgehöhte Zeichnungen. Aus dem Grundton eines schwärzlichen Grauviolett — von der Art, die man in den Farbenskalen mit Neutraltinte bezeichnet — sind mit einem System von hell aufblitzenden gelblich-weißen Lichtern die Formen rasch und bestimmt herausgeholt. Die Bilder gehören, wie die Signatur ausweist⁵⁾, dem Meister I. F., und dies ist die eigentliche Überraschung. Denn blieb er in den Heiligenbildern der Vorderseite an malerischem Können hinter dem erfahreneren und delikateren M. F. nicht unbeträchtlich zurück, so zeigt er sich hier als Zeichner von einer Sicherheit der Formgebung und einer Energie des Striches, die man bei ihm nicht gesucht hätte.

²⁾ Man kann daraus vielleicht schließen, daß dies erst nach 1572 geschah. Dieses Schloß, «Caschliun» genannt, stand an der Stelle, die nun der «Disentiser Hof» einnimmt. Eine mündliche Tradition behauptet zwar, der Altar sei ursprünglich im Schlosse gestanden. Dagegen spricht jedoch, neben anderem, schon der Umstand, daß der im Jahr 1652 errichtete, gegenüber stehende Altar ganz deutlich als Pendant zum Castelberg-Altar komponiert ist. Sein Meister ist *Georg Wilhelm Graesner* aus Konstanz, wie in einem späteren kleinen Beitrag gezeigt werden soll.

³⁾ Das Monogramm M. F. erscheint nur auf dem Mittelbild. Zur Zuschreibung des Frontispizes an diese Hand zwingen stilistische Gründe. Mit I. F. signiert ist die Predella, die Darstellungen der hl. Katharina, Elisabeth und des Apostels Mathias.

⁴⁾ Herrn P. Notker Curti, der mir die Untersuchung der Rückseiten freundlichst ermöglichte, sage ich hier meinen besten Dank.

⁵⁾ Signiert auf der vom Markus-Löwen gehaltenen Tafel mit I. F. 1572.

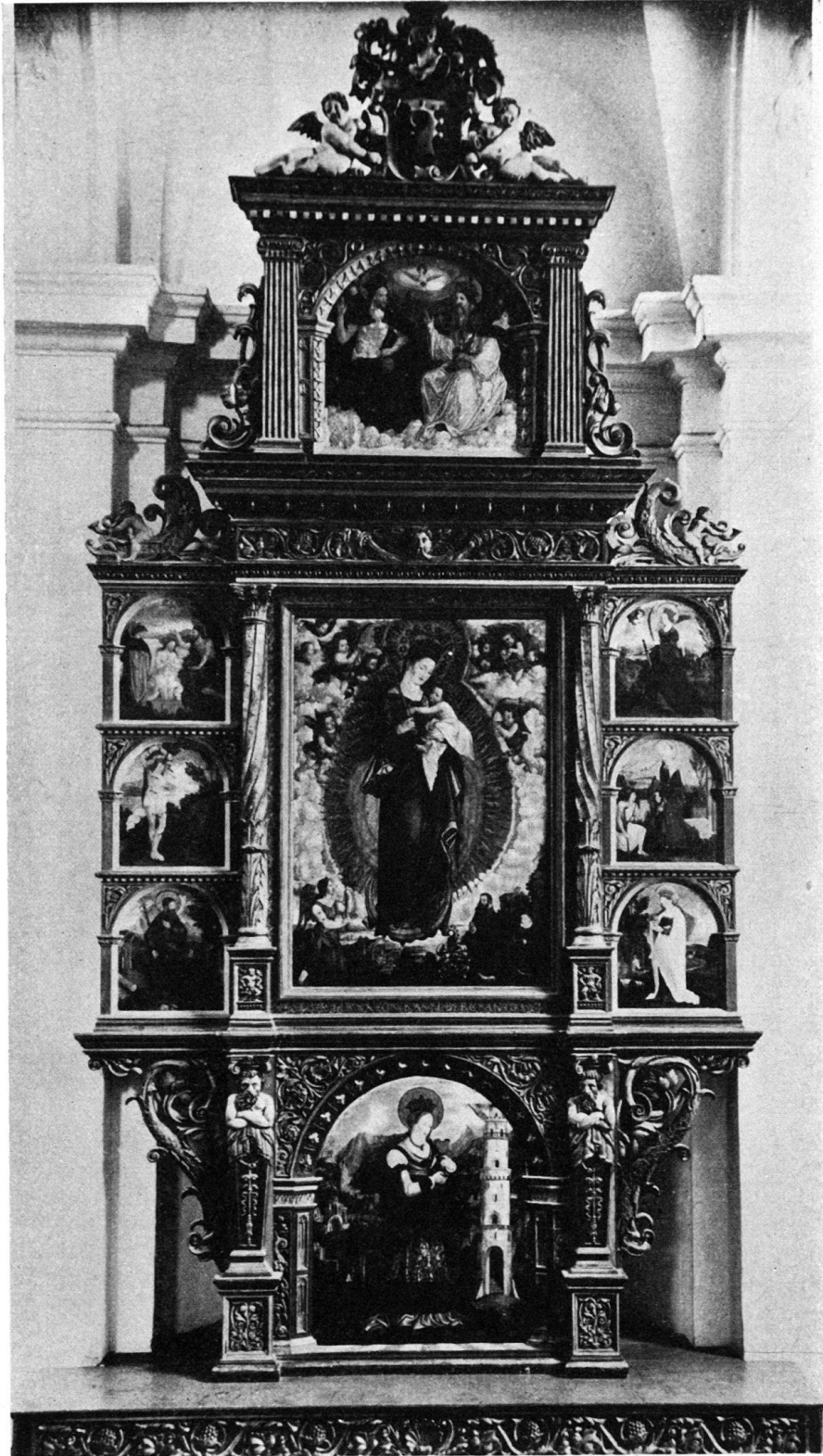


Abb. 1. Castelberg-Altar in der Klosterkirche Disentis.
Gesamtansicht.



Abb. 2. Castelberg-Altar in der Klosterkirche Disentis.
Mittelstück.

Wir haben es bei diesen beiden Meistern M. F. und I. F. nun ganz offenbar mit zwei Männern zu tun, die den gleichen mit F beginnenden Familiennamen führten, und zwar wird M. F., da er sich das Hauptstück des ganzen Werkes reservierte, der Verantwortliche und wohl auch der ältere der beiden gewesen sein. Wie steht es nun mit der Auflösung dieser Initialen?

Eine Stelle in der Autobiographie des im Jahre 1557 auf Davos geborenen Schulmeisters und Wandermalers Hans Ardüser führte auf die Spur. Der Chronist erzählt, wie er Prädikant hatte werden wollen und im Augustinerkloster zu Zürich um «muos und brot» eingegeben habe, aber die Zürcher hätten das väterliche Angebot von 10 fl. abgeschlagen und «als nüt beachted» und ihm «kein liebi noch fründlichkeit im wenigsten nit bewisen». Da ging er nach Maienfeld als Schulmeister und da er sich dabei nicht erhalten konnte, das «maalen» von ihm aber «wolgeliebet» war, zog er — es war im Jahre 1579 — nach Feldkirch. Er berichtet das mit den Worten: «ich zoch uf Fäl-



Abb. 3. Castelberg-Altar in der Klosterkirche Disentis.
Rückseiten der Flügel.

kirch, verdinget mich zuo dem *wyt berümpften Meister Moriz* und *sinem son Meister Jörg*, herrliche Maler»⁶⁾.

Hier treffen wir also — und zwar genau in der fraglichen Zeit — zwei Meister, Vater und Sohn, auf die unsere Initialen passen, und wenn sich im Bereich von Feldkirch Werke finden ließen, die stilistisch zu dem Disentiser Altar stimmen, so dürfte man die Identifizierung als gesichert betrachten. Dieser Voraussetzung konnte Genüge getan werden: im Vorarlberger Landesmuseum befindet sich eine Gruppe von Gemälden, die als Werke einer und derselben Hand deutlich erkennbar sind und von

⁶⁾ J. Bott, «Hans Ardüser, Rätische Chronik, Chur 1877, S. 4 und 5.

denen zwei das gleiche Monogramm M. F. tragen wie der Castelberg-Altar. Was ihren ursprünglichen Standort anlangt, so weisen alle Spuren nach Feldkirch oder in den engeren Umkreis der Stadt, wo noch ein weiteres Stück (und zwar in der Annakapelle zu Fromengärsch in der Gemeinde Schlins) vorhanden ist: das Epitaph eines Feldkircher Patriziers aus dem Geschlecht der Altmannshausen⁷⁾.

Die wichtigste jener Arbeiten, die in einem kurzen Katalog am Schluß dieser Betrachtung einzeln aufgeführt werden sollen, ist für unsere Untersuchung ein Altarwerk (Nr. 3 des nachfolgenden Verzeichnisses), dessen einzelne Teile — Mittelstück und Flügel — zu verschiedenen Zeiten ins Vorarlberger Landesmuseum kamen und von Konservator Hild dann als zusammengehörig erkannt wurden. Das Hauptbild dieses Altars nun — die über einer Seenlandschaft schwebende Muttergottes zwischen Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina — ist datiert 1558, mit dem erwähnten Monogramm M. F. signiert, und daß der hinter den Initialen verborgene Meister mit dem M. F. in Disentis identisch ist, läßt sich nicht verkennen (s. Abb. 5). Der Typus der Maria, der gotisch knittrige Wurf des Faltenwerkes mit umgeschlagenem Saum, die Nuancierung des Inkarnates von Weiß zu blassem Rosa, die Gebärde, mit der die Jungfrau das Szepter hält, die Form, in der die geflammte Glorie sie umschließt, das ist alles dort wie hier von gleichem Schlag. Völlig übereinstimmend ist auch die Art, weißes Tuch feingefältelt mit rosa-grauen Schatten zu malen, und endlich und vor allem das flaumige Gewölk und die kühl-grüne Seenlandschaft. In den Details der Ausführung, in der Abstufung der Zwischentöne allerdings, ist alles auf der Tafel in Bregenz etwas härter und summarischer als in Disentis; der Meister ist in den vierzehn Jahren, die dazwischen liegen, gereift, und außerdem tat er gut daran, daß er am Castelberg-Altar die Figuren etwas kleiner dimensionierte; denn im Herzen hatte er eine Schwäche für die Miniatur, wie wir noch sehen werden.

Dieses Werk war — wie auch andere der bezeichneten Gruppe — auf Grund des Monogrammes M F schon früher⁸⁾ einem Meister Moriz *Frosch* zugewiesen worden, dem im Jahre 1558 die Restaurierung eines wertvollen silbernen Vortragskreuzes in Rankweil anvertraut worden war. Neuerdings hat auch Hans Rott seinen Namen in den Feldkircher Verzeichnissen der waffenfähigen Mannschaft des öfteren gefunden⁹⁾. Der Disentiser Altar nun, im Zusammenhang mit der Notiz Ardüserers erhärtet, wie aus dem bisher Gesagten hervorgehen dürfte, jenen Vorschlag zur Gewißheit, fügt dem Oeuvre des Moriz Frosch das reifste Werk hinzu und vermittelt uns vor allem die erste und bisher einzige Kenntnis von der Kunst seines Sohnes Jörg.

Ardüser nennt die beiden Meister «wyt berümpft» und «herrliche Maler» und wenn man dies auch etwas pastos ausgedrückt finden mag, so zeigt doch das Disentiser Werk zum mindesten — besonders das Hauptbild und die Evangelisten der Rückseite — daß die beiden Feldkircher im Rahmen dieser an malerischen Talenten nicht allzu begnadeten Zeit einen ehrenvollen Platz verdienen. Jedenfalls waren sie nicht für Feldkirch allein, sondern auch für einen weiteren Umkreis damals die maßgebenden Meister. Ihre Klientel bildeten die Kirche und der Adel. Zwar war es für Aufträge sakraler Gattung eine flauere Zeit. Denn die katholische Kirche, die ja für Aufgaben solcher Art allein in Frage kam, hatte sich von dem gewaltigen Aderlaß der Glaubensspaltung noch nicht erholt und es sollten noch etwa fünf Jahrzehnte über unser Land gehen, bis darin eine Wandlung eintrat. Um so wertvoller sind uns daher für die Ent-

7) Der Verfasser möchte Herrn Konservator Hild in Bregenz für seine liebenswürdige Unterstützung und seine Hinweise bei der Zusammenstellung des Werkes herzlichen Dank sagen, wie auch Herrn Landesarchivar V. Kleiner für sein freundliches Entgegenkommen.

8) H. Bollmann in «Thieme-Becker», Artikel «Frosch, Moritz»; sowie XVIII. Rechenschaftsbericht des Vorarlbergischen Museums-Vereins (1878), S. 8ff.

9) Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Strecker und Schröder, Stuttgart 1933. Quellenband S. 216ff.



Abb. 4. Castelberg-Altar in der Klosterkirche Disentis.
Detail der Rückseite des linken Flügels.

wicklungsgeschichte des Altars die wenigen bedeutenderen Stücke aus dieser Zeit. Daß der Castelberg-Altar — wie der im Aufbau beinahe völlig gleichlautende Laurentius-Altar der Churer Kathedrale¹⁰⁾ — hier ein wichtiges Entwicklungsglied bildet,

¹⁰⁾ Diese Übereinstimmung erlaubt indes noch nicht eine Zuteilung des Altars an die Werkstatt Frosch, da keine Anhaltspunkte dafür existieren, daß die Frosch auch für das Schreiner- und Schnitzwerk ihrer Altäre verantwortlich sind. Vielleicht weisen die Initialen V. S. am Fries des Bregenzer Altars («Verzeichnis» Nr. 3) auf den von Frosch beauftragten Schnitzer. Im ornamentalen Teil ist der Castelberg- und der Bregenzer-Altar etwas feingliedriger als der Laurentius-Altar.

Die Datierung dieses letztgenannten Werkes ist nicht so gesichert, wie es scheint. Denn weder die Zahl 1545 im Giebelbild (Salome) noch die Entstehungszeit des Mittelstückes mit der Anbetung der Könige (festgelegt durch das Wappen des 1541 bis 1549 regierenden Bischofs Iter), fixiert mit Bestimmtheit die Entstehung des ganzen Werkes auf diesen Zeitraum, da sie von anderer Hand sind wie die übrigen Bilder. (Siehe darüber Konrad Escher, *Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen*, S. 57f. und S. 103.)

Diese beiden Stücke sind auch in thematischer Hinsicht Fremdkörper im Altarprogramm. Insbesondere dürfte man an zentraler Stelle — statt des Dreikönigsbildes also — an einem Laurentius-Altar in einer diesem Märtyrer geweihten Kapelle eine Repräsentation dieses Titelhelden erwarten. In einem Artikel über den Disentiser Castelberg-Altar in der *Neuen Zürcher Zeitung* (1933, Nr. 1862) ging ich daher von der Voraussetzung aus, daß die ursprüngliche Mitteltafel abhanden gekommen und durch dies — anderweitig vorhandene — Dreikönigsbild ersetzt worden sei. Wahrscheinlicher ist jedoch die andere Möglichkeit, daß der Altar um das zuvor in anderer Weise verwendete Dreikönigsbild herumkomponiert worden ist. Es ist — wie gerade ein Vergleich mit

wurde schon gesagt. Die Froschsche Werkstatt lieferte uns aber noch dazu die rückwärtige Verbindung zum gotischen Schrein mit dem oben erwähnten Altar vom Jahr 1558, der zwar noch bewegliche Flügel hat, bei dem jedoch der Schrein bereits zur flachen Tafel verkümmert ist.

Meister Moriz Frosch hatte nun das Glück, daß der Adel einsprang, wo der Kirche die Mittel fehlten. Auch der Disentiser Altar verdankte ja privater Munifizienz sein Dasein, aber besonderer Gewinn erwuchs den Feldkircher Meistern aus der sich immer mehr einbürgernden Sitte der gemalten Epitaphien. Solche Gedächtnistafeln, in denen der uralte Brauch des Aufstellens von bemalten Leichenbrettern mit dem gehauenen Epitaph zu einem merkwürdigen Gebilde zusammengefloßen war, bestellten bei Frosch etwa die Altmannshausen oder die Schlandersberg¹¹⁾, und wenn gerade kein bestimmter Auftrag vorlag, so arbeitete man «auf Lager», wie die «Lazarus-Tafel» zeigt (Nr. 1 des nachfolgenden Katalogs), auf die nachträglich erst die Stifter mit ihren Wappen gemalt wurden.

In diesen Epitaphien nun lebte sich die Freude des Meisters an einem komplizierten Aufbau phantastischer Architekturen mit einem unübersehbaren Aufwand von Türmen, Treppen, Lauben, Galerien, Tempeln, einem ameisenartigen Gewimmel von Gruppen winziger Menschlein aus, das er mit vieler Phantasie und einem beträchtlichen Geschick des Arrangements aufzubauen wußte. So hat er in dem Epitaph zu Fromengärsch (Abb. 6, Nr. 4 des Verzeichnisses) ein märchenhaftes Jerusalem in eine im Berge Tabor gipfelnde Berg- und Wasserlandschaft hineingebaut und in ihr mit einer Unzahl von Einzelszenen die ganze Heilsgeschichte entwickelt, dabei aber doch verstanden, diese krause Vielfältigkeit formal in Ordnung zu bringen und sie inhaltlich nach den didaktischen Hauptgedanken der neutestamentlichen Offenbarungstatsachen zu gruppieren.

Von woher es den Meister Moriz Frosch nach Feldkirch verschlug, wissen wir nicht. Einer alteingesessenen Familie entstammte er jedenfalls nicht, denn in den Büchern taucht er zunächst als Hintersaß auf. Doch scheint er hernach ins Bürgerrecht aufgenommen worden zu sein, da später dieser einschränkende Zusatz fehlt. Seltsamerweise ist der Name des Jörg — vorläufig wenigstens¹²⁾ — nicht zu finden; ob er auswanderte oder ob ein vorzeitiger Tod die Versprechungen auslöschte, die seine Disentiser Grisailen gaben, wird uns nicht bekannt. Und da auch die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden Zunftbücher den Namen Frosch nicht nennen, so bleibt uns Hingang sowohl wie Herkunft dieser Werkstatt verborgen.

Verzeichnis der bisher bekannten Arbeiten der Werkstatt Moriz und Jörg Frosch in Feldkirch.

1. Epitaph: *Auferweckung des Lazarus*. Tempera auf Holz. Stichbogig abgeschlossen. Links vorn der aus der Gruft tretende in die Gräbtücher gehüllte Lazarus, in der Bildmitte Christus im Kreis der Jünger und der beiden Schwestern des Auferweckten. Der Hintergrund eine Hügellandschaft, in die — von Inschriften betitelt — biblische Stätten einkomponiert sind. Im Vordergrund — nachträglich auf das noch durchscheinende fertige Bild gemalt — der Stifter mit Familie.

dem proportional viel ausgeglicheneren Castelberg-Altar zeigt — für einen Renaissance-Altar dieser Form zu schmal im Verhältnis zur Höhe. Diese Redaktion konnte dann nach der Regierungszeit des Bischofs Iter vorgenommen worden sein und der Altar wäre dann zeitlich in die Nähe des Disentiser Werkes zu rücken.

Der Laurentius-Altar, abgebildet bei G. Schneeli, Renaissance in der Schweiz, Tafel XXVII, und N. Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, Band Graubünden, Abb. 78, beide Male mit einem Nepomukbild, das eine Zeitlang an Stelle der «Anbetung» als Mittelstück diente.

¹¹⁾ Durch sie war wohl auch Sebastian von Castelberg, der von 1668 bis 1670 Landvogt von Maienfeld gewesen, mit der Kunst der beiden Frosch bekannt geworden.

¹²⁾ Die systematische Ordnung des Feldkircher Stadtarchivs steht noch aus.



Abb. 5. Mittelstück eines Marienaltars des Meisters M. F. (Moriz Frosch) im Vorarlberger Landesmuseum zu Bregenz.

Drei Wappen: a) in der linken Bildhälfte: Rosenbaum im schräg geteilten Schild, je eine Rose in den Feldern; b) vor der Gattin des Stifters: nach rechts gewandter halber Löwe mit Schwert auf grünem Balken; c) in der rechten Bildecke: fünfblättrige rote Rose in Silber. Über der Türe der Grabkammer Monogramm und Datum «1552 M F».

Seit 1873 im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz, Inventar-Nr. 104. Ursprünglicher Standort: Friedhofkapelle in Feldkirch.

2. 1556, *Kreuzwegbild* in Form eines Triptychons, Tempera auf Holz. In der Mitte — in quer rechteckigem Feld — der unter dem Kreuz zum zweitenmal zusammengebrochene Christus, links (vom Beschauer) — im Hochrechteck — die heilige Dorothea, rechts der hl. Hieronymus als Kardinal. Das Datum 1556 am Schluß eines Spruches: «da ich uderm Creuz darnider sinckhen ...» usw. Nicht signiert. Die Zuschreibung erlaubt aber insbesondere ein Vergleich der hl. Dorothea mit der Madonna in Nr. 3a. Die Farbschicht zum Teil abgerieben.

Die Tafel stellt die vierte Station eines Kreuzwegs mit sieben Stationen dar. Über den Verbleib der sechs anderen Teile sowie über den ursprünglichen Standort ist bislang nichts bekannt. Jetzt im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz, Inventar-Nr. 105.

3. 1558, *Flügelaltar*. Fragmentarisch und in die einzelnen Glieder aufgeteilt.

a) Mittelstück (Abb. V). Kein Schrein, sondern eine rechteckige Tafel mit schwach eingetieftem segmentförmig abgeschlossenem Bildfeld, das ursprünglich mit zwei Flügeln verschließbar war. Über dem Bild in Reliefschnitzerei auf rotem Grund ein Fries von Ranken mit Putten und Meerweibchen. Auf dem Täfelchen in der Hand des Putto rechts Initialen V. S. Zwei Profilköpfe in Rundmedaillons (Relief) zu seiten des Bildabschlusses fehlen.

Bild: Tempera auf Holz. Maria mit dem Kind auf der Mondsichel. An ihrer Rechten Johannes der Täufer, an ihrer Linken die hl. Katharina. Maria umgeben von einer Flammenzüngenglorie, der blaugrüne Himmel mit Schäfchenwolken überzogen. Unter der Figur des Johannes «15 MF 58» (M. F. als Monogramm wie Abb. 7). Die Farbschicht zum Teil abgescheuert. Die Tafel wurde auf einer Baustelle in Altenstadt bei Feldkirch entdeckt, wo sie zum Mörtelanrühren gedient hatte. Angeblich von Feldkirch stammend. Da der Täufer den Ehrenplatz an der rechten Seite der Maria einnimmt, kommt vielleicht die Johanneskirche in Feldkirch in Frage.

b) Linker Flügel. Rechteckig beschnitten und neu gerahmt. Außenseite: Hl. Anna selbdritt, Innenseite: Hl. Sebastian.

c) Rechter Flügel. An der Aufhängeseite beschnitten. Außenseite: Hl. Wolfgang mit Kirchenmodell und Beil. Innenseite: Hl. Dorothea. Titelunterschriften in Fraktur.

Sämtliche drei Teile im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz, Inventar-Nr. 96, 97, 98. b) und c) befanden sich schon jahrzehntelang dort, als das Hauptbild dazu kam. Zusammengehörigkeit von Konservator A. Hild festgestellt.

4. *Nach 1560*, Epitaph Altmannshausen. Jerusalem und die heiligen Stätten mit vielen Szenen aus der Heilsgeschichte des neuen Testaments (siehe oben S. 8). Quadratische Tafel und Sockelstück. Tempera auf Holz (Abb. 6).

Undatiert. Der Terminus post quem gegeben durch die Sockelinschrift, die besagt, daß die Tafel dem Gedächtnis des am 11. Oktober 1560 auf der Heimreise von einem Besuch der heiligen Stätten verstorbenen Achilles von Altmannshausen zu Jagberg gilt. Stifterfamilie, Wappen Altmannshausen und Reitnau.

Nicht signiert. Die Zuschreibung gesichert durch inhaltliche Übereinstimmungen mit Nr. 1 und 7, sowie durch augenfällige stilistische und koloristische Beziehungen zum Castelberg-Altar, besonders im Landschaftlichen und der Wolkenbildung. Das Werk dürfte daher näher an 1570 als an 1560 zu setzen sein. Gut erhalten. Jetzt in der S. Anna-Kapelle zu Fromengärsch, Gemeinde Schlins, Vorarlberg. Früher in der Pfarrkirche zu Schlins. Abgebildet bei A. Ulmer, Die Burgen und Edelsitze Vorarlbergs und Lichtensteins, Dornbirn 1925, S. 178 und 749, sowie in den Veröffentlichungen des Vereins für christl. Kunst und Wissenschaft in Vorarlb., Heft V und VI, S. 13, Feldkirch 1912.

5. *Nach 1564*, Epitaph Schlandersberg zu Ronsberg. Dreiteiliger altarähnlicher vertikal entwickelter Aufbau, Tempera auf Holz.

a) *Mittelstück*, hochrechteckig: Jüngstes Gericht. Christus auf dem Regenbogen zwischen Maria und Johannes, die fürbittend knien. Unten geöffnete Gräber und Auferstandene. In den Bildecken unten Ev. Lukas und Markus, oben Posaunenengel. Text aus Matth. 24, V. 30.

b) *Giebel*, segmentförmig. Halbfigur Gottvaters mit der Taube zwischen Ev. Johannes und einem Engel als Stellvertreter des Ev. Matthäus.



Klischee Vorarlbergisches Landesarchiv, Bregenz

Abb. 6. Epitaph Altmannshausen.

In der St. Anna-Kapelle zu Fromengärsch in Vorarlberg.

c) *Predella*, von gleicher Breite wie das Mittelstück: Stifterfamilie mit Allianzwappen Schlandersberg und Annaberg.

d) *Sockel*: Vierzeilige Gedächtnisinschrift für Hans Ulrich von Schlandersberg zu Ronsberg, gestorben den 30. Oktober 1564, und für seinen Sohn Arbogast (ohne Todesdatum).

Gut erhalten. Die Zuschreibung sichert ein Vergleich mit Nr. 3 und Nr. 6 (Wolkenbildung, Engelköpfe, Faltenstil, Johannes). Seit 1873 im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz. Inventarnummer 108. Ursprünglicher Standort: Friedhofkapelle in Feldkirch oder Pfarrkirche von Schlins. Abgebildet bei Ulmer, a.a.O. S. 805.

6. 1572, *Castelberg-Altar* in der Klosterkirche Disentis. Beschreibung siehe oben S. 1 ff. Tempera auf Holz, Öllasuren. Inschrift unter dem Mittelbild: «SEBASTIAN VON KASTLBERG ANO DOM. 1572.» Signaturen siehe oben S. 2, Anm. 3 u. 5.

Gut erhalten. Restauriert im Jahre 1911 von der Firma Roth in München. Die Bekrönung mit dem Castelberg-Wappen damals neu hergestellt.

7. Undatiert. *Epitaph Altmannshausen*, stichbogig abgeschlossen, Tempera auf Holz. Landschaft mit biblischen Stätten und Szenen aus der Passion Christi. Nach Ulmer (a.a.O. S. 751) gehören die Wappen Georg von Altmannshausen und seiner Gemahlin Helene von Thurn und Taxis. Das Datum ihrer Vermählung (1574) ergäbe also den terminus post quem, da wir — mangels einer Inschrift — nicht wissen, wem das Epitaph gilt. Die Zuschreibung an M. F. durch die inhaltlichen und stilistischen Beziehungen zu Nr. 1 nahegelegt.

Seit 1873 im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz, Inventar-Nr. 109. Ursprünglicher Standort vermutlich Friedhofkapelle in Feldkirch.

Nachträge:

8. *Altarflügel*, Tempera auf Holz. Innenseite: Begegnung von Joachim und Anna (im Mus. als Maria und Johannes bezeichnet). Vorarlb. Landesmuseum Bregenz, Inventar-Nr. 102. Das Stück ist undatiert und unsigniert und dem Verfasser erst nachträglich in einer photographischen Wiedergabe bekannt geworden.

Nach Mitteilungen von Herrn Konservator A. Hild in Bregenz kommt für die Werkstatt folgendes, dem Verfasser noch nicht bekannte Stück eventuell noch in Frage:

9. *Epitaph Altmannshausen*. Tempera auf Holz. Segmentförmig abgeschlossen. Anbetung der drei Könige und der Hirten. Im Sockel Gedächtnisinschrift, Stifterbilder und Wappen des Michael von Altmannshausen sowie seiner beiden Gemahlinnen Anna Stoß und Ursula Ginger. Datum 1574 (von Ulmer a.a.O. S. 750 mit 1577 datiert). Jetzt im Vorarlb. Landesmuseum in Bregenz, Inventar-Nr. 110. Ursprünglicher Standort: Friedhofkapelle in Feldkirch.

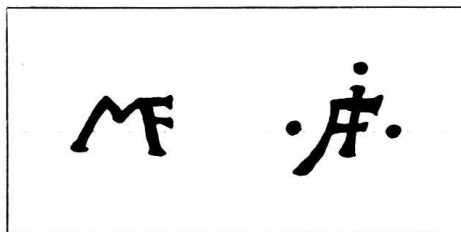


Abb. 7. Signaturen von Moriz und Jörg Frosch.