

Christian Theuerkauff

Jacob Auer – »Bildhauer in Grins«

»Ornatissimus et perartificiosus dominus«, so wird der um 1645 in Haimingersberg-Höpperg nahe Silz in Tirol geborene, vielleicht auch als Schreiner ausgebildete Bildhauer Jacob Auer 1682 in Grins, Bezirk Landeck, bezeichnet¹. Dort läßt sich Jacob Auer, der 1666–1671 seine Lehre bei dem Holzbildhauer Michael Lechleitner (1614–1669) und in dessen Werkstatt, fortgeführt von dessen Sohn Melchior, gemacht hatte, nieder. Nachdem er am 26. IV. 1672 Michaels Tochter Rosina in Silz geheiratet hatte – schon am 23. XI. 1671 hatten die Pfarrmatrikeln von Grins »Katharina, eine uneheliche Tochter des Sculptor Extallensis« verzeichnet –, übernahm Jakob Auer nach Michael Lechleitners Tod, wahrscheinlich erst im Herbst 1673, dessen Werkstatt und läßt bis zum Jahre 1689 vier Kinder in Grins taufen. Dies scheint sein Hauptwohnsitz geblieben zu sein; er stirbt hier wahrscheinlich Anfang Juni 1706, nachdem er krank von St. Florian bei Linz zurückgekommen war. Dort, also im Oberösterreichischen, hatte er offenbar öfter und lange gearbeitet – ebenso wie, wohl seit 1680, für die Benediktinerstifte Lambach und Kremsmünster und vielleicht auch in Wien, obgleich schon für den 12. VIII. 1681 der Kauf eines eigenen Hauses in Grins belegt, seine Anwesenheit dort unter anderem 1698, 1701/02, 1703, 1705/06 bezeugt ist. Über die verschiedenen Stationen seiner Tätigkeit soll im folgenden einiges im Zusammenhang mit den Werken der Groß- und Kleinplastik angemerkt werden, welch letztere vor allem Anlaß dieser Anmerkungen sind.

Jacob Auer hat neben seinem traditionellen Werkstoff Holz – für große Formate – offenbar nicht nur Elfenbein, sondern auch Rhinoceroshorn als Material für Kunstkammerstücke und kleine »Andachtsbilder« verwendet. In der Schatzkammer der Münchener Residenz befindet sich ein insgesamt 58,8 cm hoher Pokal (Farbtafel, Abb. 1) aus diesem gerade im 17. Jahrhundert so geschätzten Werkstoff, dessen silbervergoldete, reich emaillierte und mit Steinen besetzte Fassung allgemein als Augsburger Arbeit, um 1660, angesehen wird, jedoch keinerlei Gold- beziehungsweise Silberschmiedemarken zeigt². Trotz einzelner noch an den Jamnitzerstil erinnernder Züge – zum Beispiel die silberne, grün emaillierte Eidechse im Inneren des eigentlichen Gefäßkör-

pers – und des Rückgriffs auf figurale Inventionen unter anderem des Giovanni-Bologna-Kreises (Deckelgruppe), deutet der plastische Stil des gesamten Prunkgefäßes auf das ausgehende 17. Jahrhundert. – Auf von Meereswellen gebildetem »Sockel« trägt ein über einem Seepferd mit mächtigem Fischschweif und zwei Artgenossen emporsteigender Putto (Abb. 1) die nachenförmige Kuppel – übrigens aus hellerem Material –, auf deren Wandung jeweils Neptun beziehungsweise Amphitrite mit ihrem Gefolge über das Meer fahren. Vorn an der »Tülle« scheint ein Putto den Deckel zu stützen. – Ein Brillant glänzt im Auge des Meeresrosses unten, dessen Satteldecke in diamantiertem Saum und Troddeln endet, während im Akanthuslaubwerk unter dem emaillierten »Nodus« des »Schafes« eine silberne Spinne verborgen ist. – Über dem Beherrscher des Meeres ein – wieder gesondert gearbeiteter – elegant hockender Putto mit Fußkanne und Schale, Sinnbild der Temperantia? Das dem geschwungenen, emaillierten Kuppelrand angepaßte puttengeschmückte, zum Teil durchscheinende Deckelrelief endet zur »Tülle« hin in einem großen, mit rosa Stein-Augen verzierten Delphin, auf dem ein hornblasender, fischschwänziger Meeresputto hockt. Nur in der Größe und im Wechsel des Kontraposts vom unteren Trägerputto abweichend stemmt ein sechster vollrunder Putto eine Muschelschale, auf der eine fast nackte – für sich geschnitzte – Gestalt einer Negerin, ein breites Silberband in Händen, balanciert. Ihr Haar zielt ein diamantenbesetzter grünlich emaillierter Silberreif. Die goldenen Armbänder schließt ein Draht. Die Füße des Putto umzüngelt eine grünlich emaillierte silberne Schlange. Das Ganze vielleicht auch eine Anspielung auf die schaumgeborene Venus (auf der Muschel) und eine Allegorie auf das Meer und den Erdteil Afrika?

Am Sockel unter dem liegenden Putto ist in römischen Majuskeln das Monogramm »I. A.« eingeschnitten (Abb. 1), im Duktus ähnlich der Signatur der elfenbeinernen Nessus-Dejanira-Gruppe im Bayerischen Nationalmuseum München (Abb. 7). Obgleich auch die zwei Kuppelreliefs in raffinierter Weise den Grundmatt lassen im Kontrast zu den glänzend glatten Figuren, heben sich die freiplastischen Teile am Fuß und an der Bekrönung des Deckels –

übrigens alle aus härterem, dunklerem Material im Gegensatz zu dem spröder-faseriger wirkenden der Reliefs – nicht nur in den räumlich-plastischen Motiven, sondern in der Qualität der Durchformung deutlich heraus – ein Gegensatz von Meisterhand und Werkstatt? Qualitative Unterschiede an demselben Gefäß zeigt auch das etwas weniger variationsreich und fein gefaßte, ungemerkte und etwa 36,5 cm lange, aus einem Stück geschnittene Horn (ohne Fuß), ebenfalls in der Schatzkammer der Münchener Residenz (Abb. 2), dessen Kuppel ein Negerpaar mit Schurz und steingeschmücktem Gürtel und Armreifen trägt³, wahrscheinlich auch eine Allegorie auf Afrika als Heimatland des Tieres, dessen Horn den Werkstoff für das Kunststück lieferte⁴. In den unteren gerahmten Feldern zwei Muschelhorn blasende beziehungsweise haltende Putten von Duquesnoyschem Typus mit Blattwerk und Traube, einer geflügelt, während in den zwei zum Teil durchscheinend dünn geschnittenen Relieffeldern oben unter dem schleifengeschmückten, gedrehten Kranz einmal eine wiederum an Duquesnoy und van Opstal erinnernde Puttengruppe den Bacchusknaben auf dem Ziegenbock umringt, zum anderen sich eine wilde Balgerei um einen auf dem Nashorn selbst reitenden Knaben mit Blütenkranz entsponnen hat.

Die Typen und schnitzerische Behandlung dieser Figürchen sind einerseits denen des »I. A.« bezeichneten Pokals (Farbtafel), andererseits teilweise denen eines qualitativ ebenfalls nicht ganz so hochstehenden hornähnlichen Pokals im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 3) vergleichbar, dessen Materialzusammensetzung – helle Kuppel, dunklere Trägerfiguren, und zwar wieder zwei Neger – und wiederum ungemerkte Silber-Montierung mit Email, Türkisen und Rubinen auf ähnliche Werkstattgewohnheiten schließen lassen können⁵. In den gerahmten Feldern unten dieses Mal Puttenpaare, auf der durch frei aus dem Relief herabreichende Motive eng mit den Trägerfiguren verbundenen Kuppel ein Puttenbacchanal mit einer nackten Frauengestalt, auf der anderen Seite wiederum das das Rohmaterial liefernde Rhinoceros, welches über einen zu Boden geworfenen Neger herfällt. Eine junge Männerfigur faßt das Tier vergeblich am Horn; zwei Putten schlagen, ungerührt auf



1 Putten und Seepferd, Ständerfiguren, Detail aus Farbtafel

2 Jacob Auer (?), Horn mit allegorischen Darstellungen, spätes 17. Jahrhundert; Rhinoceroshorn mit emaillierter Goldschmiedefassung, Höhe 36,5 cm. München, Schatzkammer der Residenz



dem Rückenpanzer hockend, das Tambourin. Eine Montierung des oberen Kupperandes scheint verlorengegangen zu sein.

Ein Blick auf das auf der Unterkannte »IACOB · AVER · P · 1677« bezeichnete Elfenbeinrelief des Sündenfalls im Weimar (Abb. 4)⁶ zeigt, daß der großzügig komponierte und kraftvoll bewegte, signierte Münchener Pokal (Farbtafel) und die daran anschließenden Rhinoceroshornarbeiten (Abb. 2, 3) höchstwahrscheinlich später entstanden sind, nämlich in einer Phase von Auers Tätigkeit, die – mehr noch als seine späteren Holz- und Steinbildwerke von etwa 1680 ab – die Kenntnis italienischer Kunst der Zeit um 1600, des Früh- und Hochbarock voraussetzt und deren, zum Teil von flämischen Komponenten mitbestimmten Abwandlungen beispielsweise bei Michael Zürn d. J. (1654–1698) und besonders Matthias Rauchmiller (1645–1686), seit 1676 in Wien. Dessen großartiger Elfenbeinhumpen, wohl das bedeutendste Stück hochbarocker deutscher Elfenbeinkunst überhaupt (Abb. 20), ist auf 1676 datiert⁷.

Zuletzt hat sich Veronika Birke in ihrer 1974 abgeschlossenen, 1981 gekürzt veröffentlichten Wiener Dissertation mit diesem Prachthumpen beschäftigt und zugleich – darin unter anderem Rudolf Berliner, Ernst-Wilhelm Braun und mir folgend⁸ – die bis dahin bekannten Elfenbeinbildwerke Jacob Auers zusammengestellt. Sie wies ihm dabei – mit vollem Recht – erstmals die große Apoll- und Daphne-Gruppe des Kunsthistorischen Museums Wien zu.

Während Veronika Birke die zahlreichen vielfigurigen sogenannten Engelsturzgruppen, die auf Grund des Münchener Altärchens mit der vermeintlichen Signatur »JA« und dem Datum »26 (Novem)bris (16?) 96« mit dem Bildhauer von Grins, Lambach und St. Florian verbunden wurden⁹ – einer allgemeinen Meinung folgend¹⁰ –, aus seinem Werk ausscheidet, regen sowohl die höchst unzureichend begründeten Thesen zum Verhältnis Rauchmiller-Johann Caspar Schenck (gestorben 1674) beziehungsweise Jacob Auer als auch die hypothetischen, zum großen Teil von der vorangehenden Forschung übernommenen Zuschreibungen von Frühwerken Rauchmillers am Mittelrhein¹¹ zu Widerspruch an. Zu letzteren äußerte sich jüngst Horst Reber, der – wohl aus guten Gründen – für eine Autorschaft Johann Wolfgang Fröhlichers (1652–1700) am Grabmal Karl von Metternichs in der Liebfrauenkirche in Trier und an dem für Franz Erwein von Schönborn und seiner Gemahlin in der Pfarrkirche von Geisenheim eintritt¹². – Nach wie vor bin ich auch der Meinung, daß nur ein relativ geringer Teil der nicht nur von Veronika Birke, darin Eugen von Philippovich folgend¹³, dem seit dem 28. IV. 1666 als »Kaiserlicher Hofpainstecher« in Wien tätigen Johann

Caspar Schenck zugewiesenen Elfenbeinarbeiten wirklich von ihm sind. Schenck hatte 1664 in Konstanz geheiratet, war noch im selben Jahre in Innsbrucker Hofdienste getreten. Ob nicht doch, wie schon 1973 angedeutet¹⁴, für eine Reihe von Reliefs, Einzelfiguren und Gruppen sowie Gefäße, die stilistische und technische wie motivische Verbindungen zu den 1655 beziehungsweise 1657 datierten, bisweilen mit der Familie der Zürn in Verbindung gebrachten großen Reliefs der Marter des hl. Sebastian im Kunsthistorischen Museum Wien beziehungsweise im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz zeigen, von einem danach zu benennenden unbekannten Meister (und seiner Werkstatt) sind, dessen Werke fast den Rang des Humpens des etwas jüngeren (?) Matthias Rauchmiller erreichen? Der von mir bis 1962 noch als Werk Rauchmillers angesehene Gefesselte, sicher eine Allegorie (der Verdammnis, der Ohnmacht des Besiegten?), die bisher stets als Laokoon bezeichnete, vielleicht doch Herkules darstellende großartige Figur der ehemaligen Sammlung Brummer, heute – wieder? – in Vaduz (Abb. 5)¹⁵, die Gruppe mit dem Herkulesknaben in San Francisco¹⁶ und die erst vor kurzem wiedergefundene elfenbeinerne Herkules-Antäus-Gruppe der ehemaligen Sammlung Anselm de Rothschild in Wien¹⁷ und andere zeigen enge Verbindungen zu Matthias Rauchmiller, ohne wohl von ihm zu sein. Andererseits kann man diese genannten Werke oder auch zum Beispiel die zwei großen Wiener Elfenbeinpokale und das Darmstädter Salomo-Urteil¹⁸ kaum in einer Entwicklungslinie mit oder zu den kleinteili-

3 Werkstatt Jacob Auers (?), Kupa des hornähnlichen Pokals; Rhinoceroshorn mit emaillierter Goldschmiedefassung, Höhe 39,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe



gen beziehungsweise höfisch fein und zarter gestimmten Reliefs der Pulverflaschen, dem Humpen und den Reliefs der 1660er Jahre, ehemals in Berlin und vor allem in Wien, von Johann Caspar Schenck sehen, was nämlich eine Entstehung der ersten Werkgruppe um die zwei Pokale vor 1664–1668 bedeuten würde – und damit eine hypothetische Gleichsetzung J. C. Schencks mit dem Meister der Sebastiansmartyrien.

Christoph Daniel Schencks (1633–1691) früheste Kleinplastik in Elfenbein – es ist der hl. Sebastian im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart – datiert bezeichnenderweise von 1675¹⁹, also ein Jahr nach Johann Caspar Schencks Tod, der immerhin ein Jahrzehnt fern von Konstanz tätig war. Vielleicht liegen für beide – wie für Matthias Rauchmillers Humpen von 1676 – auch Quellen im Werk des Unbekannten, des Meisters der Sebastiansmartyrien.

Die Elfenbeinbildwerke Jacob Auers sind im Vergleich dazu von gänzlich anderer Grundhaltung, unter anderem von einer Neigung zu erstarrter Pose, zur Schönlinigkeit im Figuren und in der Draperie, dabei nicht immer von befriedigender Zeichnung; jedoch in vielen Fällen auf Vorbildern und Vorlagen basierend, wie es zum Beispiel die Apoll-und-Daphne-Gruppe nach Motiven Gianlorenzo Berninis,

aber auch besonders die Reliefkompositionen beweisen (Abb. 21ff.) beziehungsweise vermuten lassen. Charakteristisch sind offensichtlich auch die zum Teil durchscheinend dünnen Reliefründe mit ihrem naturalistischen Beiwerk von umrankten Bäumen, verschiedenen Pflanzen und minutiös geschilderten sonstigen Attributen der Putten beziehungsweise der Hauptfiguren.

Das Relief in Weimar (Abb. 4) ist die früheste fest nachweisbare Arbeit des damals Zweiunddreißigjährigen; es gibt sicherlich eine – spätmanieristische – Vorlage wieder und weicht darin und im figürlichen Stil doch erheblich von den hölzernen, gefaßten Figuren des Hochaltars von Zwieselstein im Ötztal, die wohl schon 1671–1673 entstanden, ab²⁰, die am ehesten als Frühwerke Jacob Auers in Frage kämen.

Auch die mit 24,7 cm relativ große Elfenbeinstatue des die Keule schwingenden Herkules im Bayerischen Nationalmuseum München (Abb. 6), dessen Rückenakt von fern an eine »Verwertung« des Torso Belvedere erinnert, und die vielleicht eine Gegenfigur (Hydra?) hatte, weist – wie die schwächere Replik im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart – zumindest im Typus des Hauptes, dessen Locken ein Band hält, auf themengleiche Prototypen Giovanni Bolognas und seines Krei-

ses²¹. Ähnliches gilt für die Komposition der steil aufgebauten Nessus-Dejanira-Gruppe in München (Abb. 7)²², wobei zu den Vorbildern der frühbarocken Formgebung und zum Beispiel der Motive des Tuches gerade auch Werke des im Salzbürgischen, im Kreis um Caspar Gras tätigen sogenannten »Furienmeisters« aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören²³, die ihrerseits auch manieristische Vorbilder verwerten (G. Romano, L. Kilian). Das Gesicht der elfenbeinernen Dejanira Auers zeigt übrigens erstaunliche Ähnlichkeit mit Gianlorenzo Berninis Proserpina der Raptusgruppe in der Villa Borghese, die unter anderem französische und flämische Bronzen des ausgehenden 17. Jahrhunderts verbreiteten²⁴.

Außer der auffällig schweren und kompakten Gruppe des Freiburger Augustiner Museums sind die auch von Philippovich genannte, 1674 datierte Nessus-Dejanira-Gruppe der Staatlichen Ermitage in Leningrad (Abb. 8)²⁵ mit dem Augsburger Pinienzapfen und der Aufschrift »M. Maucher«, die angeblich im Bowdoin College Museum of Art, Brunswick/Maine²⁶, und die 52 cm hohe Gruppe derselben Komposition im St. Louis Art Museum (Abb. 9), die ich allerdings nicht im Original kenne²⁷, spätere, variierte Repliken, wahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert, wenn auch nur zum Teil von größerer Qualität als die Kopien dieser Art unter anderem in der Hearn Collection²⁸, unter denen auch die Apoll-und-Daphne-Gruppe Auers existierte.

In gewisser Weise zeigen diese letztlich von italienischen Vorbildern abhängige Internationalität des Stils auch die wenigen bekannten Steinbildwerke Jacob Auers, die kompositionell und technisch nicht einer gewissen Virtuosität entbehren. Es sind die marmornen Figuren des am 29. I. 1681 mit dem Abt Severin Blass vereinbarten, jedoch erst 1693 vollendeten Stiftsportals in Lambach (Abb. 10)²⁹. Im fratztenverzierten Schlußstein unterhalb des Türkensklaven als Sinnbild des bezwungenen Unglaubens – die Blattmaske erinnert an die der Werke in Rhinozeroshorn! – die Signatur »J. Auer invenit et fecit«. Zwischen zwei Blumenvasen die Muttergottes als Bekrönung, flankiert von den Hll. Kilian und Adalbero. – Die Figuren- und Gesichtstypen, vor allem die Art der stofflich schweren, jedoch barock bewegten und mit schwingenden Säumen versehenen Draperien, besonders aber die innige Verbindung ornamentaler und figürlicher Elemente, nicht nur in den Kapitellen und der Gebälkzone, sondern zum Beispiel in der von Engeln und Engelkindern gehaltenen Kartusche mit dem Konvents- und Personalwappen des Abtes Severin Blass, und unter anderem die Tritonenputten der Zwickelreliefs finden sich an vielen der schon genannten Elfenbeinarbeiten Jacob Auers, nicht zuletzt an dem Münchener Rhinozeroshornpokal (Farbtafel) wie-



4 Jacob Auer
Der Sündenfall,
signiert und datiert
»JACOB. AUER. P.
1677«;
Elfenbein,
vergoldeter
Holzrahmen,
Elfenbein
14,6×8,2 cm.
Weimar, Staatliche
Kunstsammlungen,
Schloßmuseum

der. – Zu den unmittelbaren stilistischen Voraussetzungen besonders der auffallend kompliziert und fast gezwungen sitzenden Engel scheinen die zum Teil allerdings knienden, aber auch die stehenden Engelgestalten Michael Zürns d. J. aus Untersberger Marmor zu gehören (Abb. 12), die – insgesamt acht – laut Vertrag vom Herbst 1682 bis 1683/84 für die Altäre der hl. Candida (Abb. 12) und des hl. Agapitus sowie den Ölberg- und Corpus-Christi-Altar in Kremsmünster geliefert wurden³⁰. Mehr als die um einiges klassizistischer aufgefaßten Figuren Zürns in einem zweiten Auftrag von 1685/86 bezeugen diese äußerst expressiven, scheinbar unorganisch drapierten Figuren gerade im Faltenstil die unmittelbare Wirksamkeit »moderner« venezianischer Skulptur, das heißt der Bildwerke von Giusto le Court (1627–1679)³¹ und seinem Kreis (Melchior Barthel)³², deren Interpretation der von Bernini und Flandern geprägten Synthese. – Bevor Auer die ebenfalls von diesem Stilideal geprägten Kompositionen und Figuren Paul Strudels (1648–1708) – so den *Triumph der Spes über die Pest* am Monument auf dem Graben in Wien von 1686ff.³³ – kennenlernte, dessen Puttenideal dem seinen sehr nahe kommt und der ab etwa 1680 in Wien tätig war, muß er mit Zürns Werk in Berührung gekommen sein, obwohl seine großen Gewandfiguren der Muttergottes und der Heiligen aus Stein eine nicht nur aus der Untersicht zu erklärende gewisse massige Schwere besitzen. Auch die Stuck-Engel der Stiftskirche, die genau in den Jahren 1680–1682 unter der Leitung und von der Hand Giovanni Battista Barberinis entstanden³⁴, wären gerade für Auers Engel in Lambach, die spätere Elfenbein-Madonna und Holzbildwerke zum Vergleich zu nennen, auch wenn diese Stuckfiguren von anderer, lockerer Eleganz sind. Vom 1. November 1681³⁵ datiert ein Vertrag zwischen dem Bildhauer Jakob Auer und Abt Ehrenbert von Kremsmünster, wonach Auer »1682 drei Monate im Dienste des Stiftes arbeiten soll, bei voller Verpflegung für 150 fl.«. Am 22. April 1682 kauft der Abt »von Michael Zihrn bildhauer ain helfsbaines Crucifix umb 60 fl.«³⁶, von dem unten die Rede ist.

Michaels Zürns d. J. bisher bekanntes kleinplastisches Werk, das konsequenter als das Jakob Auers die venezianischen Anregungen widerspiegelt, nämlich der hl. Joseph im Kunstgewerbemuseum Köln³⁷, das Relief mit dem Martyrium des hl. Paulus in der Skulpturenga-



Jacob Auer, Prunkpokal mit allegorisch-mythologischen Szenen, signiert »I.A.«, um 1680–1690;

Rhinozeroshorn mit emaillierter

Goldschmiedefassung, Höhe 58,8 cm.

München, Schatzkammer der Residenz

lerie, beide aus Buchsbaum, und der obengenannte Elfenbeincorpus in Kremsmünster, läßt sich um eine wohl zur selben Serie wie das Berliner Relief gehörende Darstellung des Martyriums der hl. Katharina, 1982 im Kunsthandel New York³⁸, erweitern. Eine größere Blockhaftigkeit und ein anderer Linienfluß unterscheiden sie von den Elfenbeinarbeiten Auers. Weniger die Figuren der Semiramis und des Ninos (von Tobias Kracker?) als der reizvolle, oft Michael Zürn d. J. zugeschriebene Taufstein mit dem Johannesknaben im Stift Lambach³⁹ und besonders einige der allegorischen Putten- und Tierdarstellungen, so die »Europa mit dem Pferd« im »Konventgarten« und zwei Kampfgruppen mit dem Teufel beziehungsweise einem Dämon (?) (Abb. 13)⁴⁰ scheinen zumindest in der unmittelbaren Nachfolge, wenn nicht in der Werkstatt Jacob Auers entstanden zu sein. Letztere variieren die bekrönende Siegergruppe auf Matthias Rauchmillers Humpen (Abb. 20) und erinnern in den Proportionen und der – allerdings weniger geschmeidigen – Beweglichkeit an die Figürchen von Auers Rhinoceroshornpokal.

5 Meister der Sebastiansmartyrien, Herkules (?) mit einer Schlange, um 1660–1670 (?); Elfenbein, Höhe 25 cm. Vaduz, Sammlung des Regierenden Fürsten von Liechtenstein



Wie eine etwas mattere Wiederholung der Lambacher Figur des hl. Kilian wirkt die steinerne Fassadenstatue des hl. Augustin an der Kirche des Augustiner Chorherren-Stiftes in St. Florian bei Linz (Abb. 14), für die – zusammen mit dem hl. Florian – Jacob Auer 1695 260 fl. erhält und die in einem gewissen Klassizismus an die 1655/56 von Christoph Abraham Walter geschaffenen steinernen Statuen in der Stiftskirche zu Lambach erinnert⁴¹. Die Unterschiede zu den vier großen (zum Teil neuer) gefaßten Holzfiguren der Kirchenväter in den Nischen neben dem Chorgestühl unter der Musikempore im nördlichen Querschiff von St. Florian – hier abgebildet der hl. Gregor (Abb. 15) – sind offensichtlich, ebenso die Verwandtschaft. Erstere sowohl aus dem Materialunterschied wie der verschiedenartigen Beteiligung der Werkstatt und nicht zuletzt aus dem zeitlichen Abstand zu erklären. Um 1701/02 sind diese Figuren nach den Zahlungen an Auer entstanden⁴², der für Steinmetzarbeiten, Bilder- und Seitenrahmen sowie Ausbesserung von hölzernem Laubwerk an den Musikantenchören (1697–1701 mehrfach Beträge zwischen

6 Jacob Auer, Herkules, die Keule schwingend, spätes 17. Jahrhundert; Elfenbein, Höhe 24,7 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum

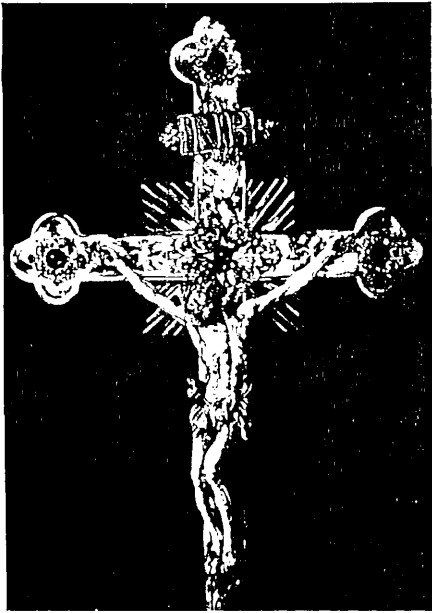


90 und 240 fl.) erhält⁴³, deren Höhe im Vergleich mit den 80 fl. für die Kirchenväter Auers unmittelbare Beteiligung daran etwas einzuschränken scheint. Vielleicht »restaurierte« er auch.

Mehr noch als der hl. Augustin der Fassade (Abb. 14) zeigen die auch qualitativ sehr unterschiedlichen Kirchenväterfiguren zwar teilweise stilistische Anklänge an Werke Michael Zürns d. J. und Paul Strudels aus dem Ende der 1680er Jahre, doch ebenso nicht nur zeitliche Parallelen zu Werken Meinrad Guggenbichlers (St. Wolfgang) und vor allem Reflexe der tirolischen Schnitzertradition besonders seines Lehrers Michael Lechleitner (1669 Kanzel der Pfarrkirche in Au). Auffallend auch hier die Vorliebe für fast stillebenartige Darstellung von Attributen und für reiches Ornament. Ähnliche Tendenzen finden sich in den Porträtstatuen Matthias Rauchmillers in Liegnitz von 1677–1680, aber auch bei Paul Strudels Herrscherfolgen in Wien⁴⁴.

Jacob Auer war über viele Jahre oft lange Zeit fern von Grins: zwischen 1681 und 1693 immer wieder in Lambach, in St. Florian zwischen 1695 und 1706, in Kremsmünster 1681/82 und 1697–1699, wo er nachweislich, was vor allem wichtig für den Rhinoceroshornpokal (*Farbtafel*) ist, auch Drechslerarbeiten lieferte⁴⁵.

Bevor wir anschließend eine ganze Reihe von Werken der Kleinplastik in Elfenbein vorstellen, seien noch einige Holzbildwerke Auers und seiner sicherlich recht umfangreichen Werkstatt erwähnt, die – alle nach 1690 entstanden – teilweise zumindest wie das Lambacher Stiftsportal Einflüsse des von der venezianischen Skulptur geprägten Michael Zürn d. J. und Paul Strudel mit der heimischen Tradition, in der auch der ungleich mehr auf Expressivität bedachte Zeitgenosse Auers, Andreas Thamasch (1639–1697) steht, verbinden. Dazu gehören, entwicklungsgeschichtlich schon weit von der noch spätgotisch anmutenden Auffassung Michael Lechleitners, etwa im 1652 datierten rechten Seitenaltar der Burschlirche, entfernt, die unterlebensgroßen hölzernen Altarfiguren der Laurentius- und Sebastians-Kapelle bei Stanz (Abb. 16) aus der Zeit um 1700⁴⁶ – hier gesondert abgebildet der hl. Joachim (Abb. 17). Die Putten und Christkindfiguren der Hll. Joseph und Antonius sind denen der Kleinplastik Auers vergleichbar. Besonders in den Gestalten dieses reich ornamentierten Altars wird die Nähe zu Andreas Thamasch deutlich, zu dessen frühesten Werken der Rietzer Kalvarienberg von 1661 und in ausgeprägtem Stil die Ausstattung in Kaisheim von 1673–1676 gehören⁴⁷. Im Gegensatz hierzu und zu dem Altar der Laurentius- und Sebastians-Kapelle oder gar der J. Auer zugeschriebenen Kanzel in Längenfeld⁴⁸ (um 1695–1700) steht die vereinfachte Figuren-



30 Jacob Auer (?), Kruzifixus, vor 1706 (?); Elfenbein; an einem Standkreuz mit Maria Magdalena, von Johann Prezer, Linz 1715, vergoldete Bronze. Stift Lambach, Schatzkammer

Stiftsportal, vollendet 1693, kommt, so ließen sich für die von den Auftraggebern hochgeschätzte Kleinplastik die Quellen unter anderem bei Giovanni Bologna, manieristischen Vorlagen, dem römischen Barock und besonders auch im Werk des Matthias Rauchmiller zumindest andeuten. – Die anregende und vermittelnde Rolle von Giusto le Court für den Norden – für Bildhauer nach und neben Paul Strudel wie Andreas Faistenberger in München und Ehr Gott Bernhard Bendl in Augsburg – ist noch zu untersuchen⁹⁵.

¹ J. Lorenz, Barockkünstler im Bezirke Landeck-Ried, in: Tiroler Heimatblätter, 27. Jg., 4/6, 1952, S. 67. – Vergl. zur Vita Jakob Auers, Zuschreibungen und älterer Literatur auch im Folgenden u. a. J. Kraft, Nachrichten von Künstlern und Handwerkern aus den Landecker Verfabriken (1580–1715), in: Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs, XIII, 1916, S. 121ff., besonders S. 138ff. – J. Lorenz, Jakob Auer, ein oberinntaler Bildhauer aus dem 17. Jahrhundert, in: Tiroler Anzeiger, XXIX, Nr. 242, 1936, S. 1f. – J. Ringler, in: Tiroler Heimatblätter, XXVII, 4/6, 1952, S. 40ff. – E. von Philippovich, Jakob Auer, in: Simon Troger..., Schlern-Schriften, 216, Innsbruck 1961, S. 22ff., Abb. – C. Theuerkauff, Studien zur Elfenbeinplastik des Barock, Matthias Rauchmiller und Ignaz Elhafen, Diss. phil. Freiburg/Br. 1962 (1964), und zuletzt G. Ammann in: Barock in Landeck, Kunstwerke aus der Burschlkirche und der Pfarrkirche Zu Unserer Lieben Frau, Ausst. Landeck 1976, S. 11f., und derselbe in: Barock im Oberland, Ausst. Kat. Landeck, 1973 (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck), S. 16, 44ff., Kat. Nr. 47ff., Abb. – Bei V. Birke, Matthias Rauchmiller, Leben und Werk, Wien, Freiburg, Basel 1981, S. 27ff. fehlen Lebensdaten Auers; in ihrer Wiener Dissertation von 1974, Stu-

dien zu Mathias Rauchmiller (M.S.), S. 175: »1710« gestorben.

² H. Brunner, Schatzkammer der Residenz München, Katalog, München 1970, S. 350, Kat. Nr. 1173. – H. bis Deckelrand 47 cm, größte B. 18 cm, H. der Deckelgruppe 11,8 cm. – Für kollegiale Hilfe durch Photobeschaffung und auch sonst danke ich H. Stierhof und besonders L. Seelig, München. – J. Rasmussen, München, teilte mir schon 1974 mit, daß er zumindest an eine Beteiligung J. Auers bei diesem Pokal denke.

³ H. Brunner, Schatzkammer, 1970, S. 350f., Kat. Nr. 1175. – Durchmesser oben etwa 12,4 cm, H. der Kuppe etwa 12,5 cm, der Trägerfiguren etwa 12 cm.

⁴ Vergl. allgemein zum Thema »Rhinozeros« T. H. Clarke, The Iconography of the Rhinozeros from Dürer to Stubbs, in: The Connoisseur, 1973, S. 2ff. (Teil 1), 1974, S. 113ff. (Teil 2).

⁵ Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. Nr. 3717, H. 39,5 cm, Durchmesser oben 12,2 cm. – Für das Anfertigen der Photos und manche Hilfe danke ich R. Distelberger, Wien.

⁶ C. Theuerkauff, Elfenbein in Klosterneuburg, Klosterneuburg 1961, S. 17, 50, unter Kat. Nr. 20, Abb. 26. – Zuletzt V. Birke, Rauchmiller, 1981, Abb. 17.

⁷ Zuletzt V. Birke, Rauchmiller, 1981, S. 23ff., Kat. Nr. 3, Abb. 8–11, mit sehr fraglichen Verbindungen zu L. Faydherbe, F. Murmann, G. Petel.

⁸ R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums IV, Augsburg 1926, Kat. Nr. 440, Taf. 179, sowie Kat. Nr. 441f., Taf. 202f. – E. W. Braun, Matthias Rauchmiller, in: Oberrheinische Kunst, X, 1942, S. 146f., I, 1941, S. 95f., Abb. – C. Theuerkauff, Rauchmiller, Elhafen, 1962 (1964), S. 50f., Anm. 202f., Abb. 86ff., Kat. Nr. X, XII, und derselbe, Klosterneuburg, 1961, S. 49ff. – J. Thinesse, Appendix zum Elfenbeinkatalog Rudolf Berliners, Magisterarbeit, München 1977, S. 179ff., Kat. Nr. 440–442.

⁹ Berliner, Katalog Elfenbein, 1926, Kat. Nr. 440, Taf. 179. – Zuletzt noch R. T. Coe, Small European Sculptures, in: Apollo, Dezember 1972, S. 523, Abb. 23.

¹⁰ Zuletzt u. a. A. Gonzales-Palacios, in: Civiltà dell' 700 a Napoli 1734–99, Ausst. Kat. Neapel 1979/80, II, S. 265, Kat. Nr. 542, Abb. E. von Philippovich, Elfenbein, Braunschweig 1982, S. 100, 208, 260, Abb. 215ff. – Ausführliche Diskussion im Katalog der nachmittelalterlichen Elfenbeinbildwerke der Skulpturengalerie Berlin, der 1984 erscheinen soll.

¹¹ V. Birke, Zum Frühwerk Matthias Rauchmüllers im Rheingebiet, in: Mainzer Zeitschrift 71/72 (1976/77), 1977, S. 164ff., Abb.



31 Zwei Putten mit wehendem Tuch, Art des Jacob Auer, frühes 18. Jahrhundert; Elfenbein, 7×7 cm. St. Florian bei Linz, Stiftssammlung

¹² H. Reber, Fröhlicher oder Rauchmüller, in: Mainzer Zeitschrift 71/72 (1976/77), 1977, S. 176ff., Abb.

¹³ Zuletzt E. von Philippovich, Hauptwerke des Elfenbeinkünstlers J. C. Schenck, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 13, 1973, S. 47ff.

¹⁴ C. Theuerkauff, Zum Werk des Monogrammistens B.G. (vor 1662 – nach 1680), in: Aachener Kunstblätter, 44, 1973, besonders S. 250ff., Anm. 9ff., Abb. 13–16. – V. Birke, Rauchmiller, 1974, S. 14ff., 171, erwägt vorsichtig doch auch zwei Hände.

¹⁵ The Ernest Brummer Collection..., I, Galerie Koller, Zürich 16. – 19. 6. 1979, S. 126f., Nr. 99 (ex Coll. Rothschild, Wien). – E. von Philippovich, Elfenbein, 1982, S. 172, Abb. 146, 146a. – Für freundliche Hilfe beim Studium der Sammlungen und Publikationserlaubnis danke ich R. Baumstark, Vaduz.

¹⁶ M. H. de Young Memorial Museum, Inv. Nr. 52.64, H. 15,3 cm.

¹⁷ F. Schestag, Katalog der Kunstsammlung Anselm von Rothschild, Wien 1866, I, S. 15, Nr. 93.

¹⁸ V. Birke, Rauchmiller, 1981, S. 26f., Anm. 53, 57. – Theuerkauff, B.G., 1973, Abb. 16, Anm. 20. Der Stil der Putten des »MARCUS HEIDEN COBURGENSIS. F.CIT. 1631« bezeichneten großen Pokals in Privatbesitz (v. Philippovich, Elfenbein, 1982, S. 422, fig. 372) steht dem des sogenannten Meisters der Sebastiansmartyrien außerordentlich nahe. Der Drechsler Heiden, er schuf diese Putten an Ständer, Kuppe und Deckel wohl nicht!

¹⁹ Zuletzt B. Lohse, C. Mesenzova, Unbekannte Arbeiten Christoph Daniel Schencks und seines Kreises, in: Das Münster, XXXV, 3, 1982, S. 209ff., Abb. 6. – E. Zimmermann, in: Ausst. Kat. Barock in Baden-Württemberg, Bruchsal 1981, S. 226ff., Kat. Nr. 65ff., Abb.

²⁰ J. Lorenz, Barockkünstler..., 1952, S. 67. – G. Ammann, Barock in Landeck, 1976, S. 11. – Der Hochaltar von Längenfeld-Kropfbühl, um 1670, der Altar in Winterstall, 1685, und der Seitenaltar in Längenfeld, 1697, nach G. Ammann von Kassian Götsch. Vergl. hierzu und im Folgenden zur Bestimmung der Altartypen J. Felmayr, Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol, Innsbruck 1967 (Schlern-Schriften 246), S. 48f., 52f., 107, Abb. 20, 22.

²¹ Giambologna, Ausst. Kat. Wien 1978, S. 172ff., Kat. Nr. 81, 90f., Abb.

²² Giambologna, Wien, 1978, S. 147ff., Kat. Nr. 60ff., besonders 67a (C. Grastl), Abb., Taf. XII, auch S. 139ff., Kat. Nr. 56ff., Abb., Taf. XI.

²³ Vergl. hierzu C. Theuerkauff, Kat. Berlin, »Furienmeister«, – Derselbe, Kat. der Sammlung W., Reitergruppe (in Vorbereitung).

²⁴ U. a. H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten, Braunschweig 1967, u. a. Abb. 294, 488, 494.

²⁵ Westeuropäische Elfenbeinarbeiten aus der Ermitage Leningrad, XI–XIX. Jahrhundert. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum Köpenick, 1974, Kat. Nr. 28, Abb.

²⁶ E. v. Philippovich, Elfenbein, 1982, S. 260. Laut Auskunft des Museums vom 7. III. 1983 dort nicht vorhanden.

²⁷ St. Louis: Inv. Nr. 8:57, Gift of Mrs. Bradford Shinkle, Mrs. J. Russel Forgan, Andrew W. Johnson in memory of Mrs. Jackson Johnson. – Die achteckige Basisplatte später zugefügt. Eine dieser Gruppen vielleicht die der Sammlung A. von Rothschild, Wien (Kat. F. Schestag, 1866, I, S. 15, Nr. 103).

²⁸ The George A. Hearn Collection of Carved Ivories, New York 1908, Abb. 160, S. 187, Abb. 164, S. 193 (H. 20 1/2 inches), Abb. 156. Abb. 160 vielleicht identisch mit der Gruppe in St. Louis. – Ähnliche »Kopien« auch in der heute verteilten Sammlung Dr. Cremer, Tuttingen (nach M. Steinl, M. Rauchmiller, I. Elhafen).

²⁹ A. Eilenstein, Das Marmorportal des Stiftes Lambach, in: Heimatland, 27, 1933, S. 421ff., Abb. – Österreichische Kunsttopographie XXXIV, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Wels II, E. Hainisch, Die Kunst-

denkmäler des Gerichtsbezirks Lambach, Wien 1959, S. 76, Anm. 12, S. 172ff., Abb. 161ff. – Nach dem Vertragsentwurf (?) ist die Statue »unser Frau mit dem Kindl... hoch 8 Schuh und mit dem graustain... wo auf es steht zu samben 100 Reichstaler«, die »zwey seiten bilder... 7½ schuh hoch... zu 100 Reichstaler«. Die gesamte Arbeit soll 1450 Reichstaler kosten (Stiftsarchiv Sch. Bd. 529, Facs. 0/III/2/d). Auer wird als »Bildhauer von Landegg aus Tirol gebürtig« bezeichnet. Der eigentliche Akkord nennt für die Marienfigur 140, für die Bischofsfiguren 130 Reichstaler (ebenda).

³⁰ H. Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 15–18, 97ff. Vergl. Abb. 150. – ÖKT XLIII, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, I, Wien 1977, S. 253f., 257ff., Abb. 131f. – G. Ludig, Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d.J., Diss. phil. Frankfurt/M. 1969, S. 105ff., 197ff., Nr. 3f., Abb. 64, 71, 75, 80.

³¹ N. Ivanoff, Monsu Guisto ed Altri Collaboratori del Longhena, in: Arte Veneta 2, 1948, S. 122ff., Abbn. – C. Semenzato, La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento, Venedig 1966, S. 20ff., 86ff., Abb. 16ff. – P. König, Giusto de Corte (1627–1679). Sein Beitrag zur venezianischen Plastik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, phil. Diss., Wien 1972.

³² C. Semenzato, 1966, S. 19f., 88, Abb. 22ff. – Demnächst zur Kleinplastik in einer Studie des Verfassers zur Ulmer Skulptur des 17. Jahrhunderts in Alte und Moderne Kunst.

³³ U. a. G. Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe VII, 1), Wien 1970, S. 102ff., Anm. 103ff., Abb. 160f., auch Abb. 159, 162ff., 181ff. – A. Schönberger, Deutsche Plastik des Barock, Königstein i. T. 1963, Abb. 28ff.

³⁴ ÖKT XLIII, Kremsmünster, 1977, I, S. 236f., Abb. 113–115.

³⁵ B. Pösinger, Kunst und Handwerk in den Kammereirechnungen... 1500–1800, in: Archivalische Vorarbeiten zur ÖKT, Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster, hrsgb. von W. Neumüller, Wien 1961, Band I, S. 203, Nr. 2209, II, S. 48, Nr. 2209.

³⁶ B. Pösinger, 1961, Band I, S. 204, Nr. 2222. – ÖKT XLIII, Kremsmünster, 1977, I, S. 520, Nr. 6, Abb. 338. Vergl. Anm. 80.

³⁷ G. Ludig, Zürn, 1970, S. 205, Nr. 2, Abb. 105.

³⁸ E. F. Bange, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Kleinplastik. Die Bildwerke des Deutschen Museums IV, Berlin, Leipzig 1923, S. 95, Inv. Nr. 7795, Abb., 8,5×14,2 cm. – Das New Yorker Relief 9×14 cm; die untere steinige Zone wohl – neuer? – angestückt.

³⁹ ÖKT XXXIV, Lambach, 1959, S. 212, Abb. 217–219, S. 138f., Anm. 1, Abb. 121. – W. Boeck, Ein Meisterwerk des jüngeren Michael Zürn in Lambach, in: Der Cicerone, 1949, 3, S. 94ff., Abb. 1f.

⁴⁰ ÖKT XXXIV, Lambach, 1959, S. 209, Nr. 1, 5f., Abb. 214, 216.

⁴¹ A. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian, Linz, 1886, S. 179. – M. Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 419. – Dehio, Oberösterreich, Wien 1958, S. 266. – Für freundliche Hilfe bei der Photobeschaffung danke ich Benno Ulm und Herrn Eiersebnner, Linz. – Zu Walther vergl. u. a. ÖKT XXXIV, Lambach, 1959, Abb. 85, und zuletzt Ausst. Kat. Barockplastik in Norddeutschland, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1977, S. 357ff., Kat. Nr. 94ff. mit Abbildungsnachweis.

⁴² A. Czerny, St. Florian, 1886, S. 179.

⁴³ Ebenda, S. 179.

⁴⁴ V. Birke, Rauchmiller, 1981, Abb. 24–27, vergl. Abb. 30. – A. Spitzmüller, Die Brüder Strudel als Plastiker, Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkunst Kaiser Leopolds I., Diss. phil. Wien 1968. – P. König, Die Ahnenreihe der Habsburger von Peter und Paul Strudel, ungedruckte Aufnahmearbeit, Kunsthinst. Institut Wien, 1966, S. 11ff.,

Abbn. – G. Schikola, Wien, 1970, Abb. S. 109ff., Anm. 140ff., Abb. 181ff.

⁴⁵ T. Hagn, Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung, Linz 1988, S. 56, Anm. 211.

⁴⁶ J. Felmayr, Altäre..., 1967, S. 36, Abb. 12 (M. Lechleitner), S. 82f. (Stanz). Photos verdanke ich der steten Hilfsbereitschaft von G. Ammann, Innsbruck.

⁴⁷ U. Gauss, Andreas Thamasch 1639–1697, Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973, Abb. 1, 4–5, 17ff.

⁴⁸ G. Ammann, Landeck, 1976, S. 44. – U. Gauss, Thamasch, 1973, S. 105.

⁴⁹ J. Felmayr, Altäre, 1967, S. 85, Abb. bei U. Gauss, Thamasch, 1973, S. 99. Auch Clemens Sattler zugeschrieben.

⁵⁰ J. Felmayr, Altäre, 1967, S. 83, Abb. 53. – U. Gauss, Thamasch, 1973, S. 109, Abb.

⁵¹ L. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Wien, München 1966, Abb. 70, 72, 35–45.

⁵² A. Schädler, Barocke Elfenbeinplastik im Bayerischen Nationalmuseum, in: Alte und Moderne Kunst 17, 122, 1972, S. 6, Anm. 28. – L. Pühringer-Zwanowetz, Steinl, 1966, S. 208f., Kat. Nr. 2, Abb. 74ff.

⁵³ Das Photo nach einer Aufnahme vor 1894 (W. 6537) verdanke ich G. Ammann, Innsbruck. – J. Ringler, in: Tiroler Heimatblätter, 1952, Abb. bei S. 41, Nr. 3. – Die Nachforschungen nach dem Relief *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, nach 1918, angeblich in der Sammlung eines Oberst (?) Diehl, Stuttgart, blieben erfolglos. – Es wurde wohl 1891 bei der Regotisierung vom Altar entfernt.

⁵⁴ A. Schönberger, Barock, 1963, Abb. S. 9.

⁵⁵ Inv. Nr. Pl. 29, 22,3×16,2 cm. – Ausst.-Kat. Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633 – 1848, Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn, 1974, S. 118, Kat. Nr. 49, Abb. 34.

⁵⁶ Zuletzt V. Birke, Rauchmiller, 1981, S. 44. – G. Schikola, Wiener Plastik. Barock, 1970, S. 102ff., Anm. 218, S. 158.

⁵⁷ G. Schikola, 1970, S. 158, Anm. 218. – C. Theuerkauff, Unveröff. Manuskript zur Vita Jacob Auers, Anm. 9. – M. Riesenhuber, Barockkunst, 1924, S. 419. – Der »Jacobus Auer«, der am 21. 1. 1685 und am 22. 12. 1690 in St. Stephan, Wien, eine Maria Rosina bzw. Eva Barbara taufen läßt, ist mit einer Catharina verheiratet (Taufbuch 1685 – 87, f. 31, Bd. 43, f. 66). – Ein Johann Auer, hofbefreiter Bildhauer, wird u. a. am 6. 9. 1684, 10. 12. 1685, 23. 12. 1686 in den Totenregistern der Stadt Wien genannt (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I, Regesten..., VI. Bd. Wien 1908, Nr. 11109, 11130, 11153). Vielleicht war dies der Mitarbeiter an der Pestsäule, auch im Belvederegarten tätig, zumal neben ihm öfter Matthias Gunst erscheint? – Daß Ingenuin Lechleitner aus Grins, 1731 in Innsbruck gestorben, Schüler unseres Jakob Auer gewesen sein soll, scheint ebenfalls auf Verwechslungen zu beruhen.

⁵⁸ Giambologna, Wien 1978, S. 73ff., u. a. Kat. Nr. 1, 4a, 5a, 6b, 12a, 34, 35a, b, c, 57, 59ff., 62a.

⁵⁹ Nach wie vor wäre eine genaue, vor allem ikonologische Studie hierzu nötig.

⁶⁰ J. Rasmussen, Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock, Bildhefte des Museums für Kunst und Gewerbe 12, Hamburg 1975, S. 11, Nr. 42, Abb.

⁶¹ K. Herding, Pierre Puget, Das Bildnerische Werk, Berlin 1970, S. 74ff., 157ff., Kat. Nr. 28, 28 g), Abb. 130ff., 127. – G. Glück, Anthonis van Dyck, Klassiker der Kunst, 1931, Abb. S. 5, S. 227, 232. – B. Nicolson, Hendrick Terbrugghen, London 1958, S. 86f., Kat. Nr. A 54, Abb. 58.

⁶² S. Anm. 61.

⁶³ V. Birke, Rauchmiller, 1981, Abb. 31.

⁶⁴ R. Berliner, Katalog, 1926, S. 104, Kat. Nr. 493, Taf. 228. Unten weniger, oben leicht konvex gebogen, auf Holz aufgeklebt. Auch bei J. Thinesse, Appendix, 1977, S. 202 noch als Magnus Berg, welche Zuschreibung auch

A. Paulsen, Magnus Berg Elfenbensarbeider, Magisterarbeit Oslo 1963, S. 256, Kat. Nr. 89, ablehnt.

⁶⁵ V. Birke, Rauchmiller, 1981, Abb. 21. – C. Theuerkauff, Klosterneuburg, 1961, Kat. Nr. 24. – A. Paulsen, Berg, 1963, S. 275, Kat. Nr. 61.

⁶⁶ Inv. Nr. A. 79–1951, 14,6×9,5 cm. – The Burlington Magazine, January 1954, S. 28, Abb. 27. – Mitteilung an T. W. Hodgkinson, 1966. – V. Birke, Rauchmiller, 1981, S. 28, Anm. 70.

⁶⁷ Alte Inv. Nr. 31, 32. – O. Pelka, Elfenbein, 1920, Abb. 236f. – C. Theuerkauff, Rauchmiller, Elhafen, 1962 (1964), S. 50, Anm. 202, Abb. 90f. – A. Paulsen, Berg, 1963, S. 221f., Kat. Nr. 57f.

⁶⁸ R. Oldenbourg, Rubens, Klassiker der Kunst, 1921, Abb. 29.

⁶⁹ Giambologna, Wien, 1978, Kat. Nr. 12, 12a, Abbn.

⁷⁰ Inv. Nr. OA 2305, Coll. Ph. Lenoire. – 1782 in der Sammlung des Bruders der Mme Pompadour, François Abel Poisson, Marquis de Ménas (Catalogue..., 1782, Nr. 217). – E. Molinier, Catalogue de la Collection des Ivoires du Louvre, Paris 1896, Nr. 240. – Derselbe, Les Ivoires, in: Histoire Générale des Arts appliqués à l'industrie, Paris 1896, I, S. 231, Taf. XXIV, 1. – Bei C. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Leipzig 1905, Abb. 96 als M. Berg. Vergl. A. Paulsen, Berg, 1963, S. 223, Kat. Nr. 59. – C. Theuerkauff, Rauchmiller, Elhafen 1962 (1964), Anm. 202, Abb. 92.

⁷¹ Tardy, Les Ivoires, 1966, Abb. S. 128 rechts oben.

⁷² Inv. Nr. 4319, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, 7,8×5,3 cm, auf Holz aufgelegt.

⁷³ Verst. Kat. Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag. R. Lepke, Berlin, II, 21. – 28. III. 1911 (Kat. 1605), S. 28, Nr. 163, Abb. Taf. 16,8×6,2 cm.

⁷⁴ ÖKT XLIII, Kremsmünster, 1977, II, S. 30f., Nr. 21 (aus der Slg. Kanonikus Speth, Augsburg), Nr. 38, Abb. 28.

⁷⁵ G. Ludig, Michael Zürn d. J., 1970, Abb. 99. – Decker, Barockplastik, 1943, Abb. 113.

⁷⁶ R. Berliner, Katalog, 1926, S. 104f., Kat. Nr. 494, Taf. 228. – A. Paulsen, Berg, 1963, S. 224, Kat. Nr. 60. – C. Theuerkauff, Rauchmiller, Elhafen, 1962 (1964), Anm. 202. – V. Birke, Rauchmiller, 1981, Abb. 20.

⁷⁷ Ein ziemlich direktes, seitenverkehrtes Vorbild die 50 cm hohe Bronze einer Maria mit Kind in S. Pietro in Cattedrale, Mantua (Ausst. Kat. Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga, Palazzo Ducale Mantua, 7. IX. – 15. XI. 1974, S. 104, Kat. Nr. 130, 3 Abbn.). – Ich danke Herrn Dr. J. Kotalik, Prag, für die freundliche Publikationserlaubnis.

⁷⁸ Freundlichste Hilfe und Photos wurden mir schon 1974 durch Kustos Dr. H. Zedinek, Benediktinerabtei Lambach, zuteil.

⁷⁹ Zuletzt auf dem Josephsaltar oder Juliusaltar; H. 32 cm, Spannweite 22 cm.

⁸⁰ R. Berliner, Katalog, 1926, S. 58, Kat. Nr. 209, Taf. 144.

⁸¹ ÖKT XXXIV, Lambach, 1959, S. 151, Abb. 138 (nach Guido Reni?).

⁸² Ausst. Kat. Schwanthaler, 1974, S. 119, Kat. Nr. 54.

⁸³ Vergl. hier Anm. 34. – Ausst. Kat. Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585–1724, Braunau/Inn 27. IV. – 28. X. 1979, S. 207f., Kat. Nr. 19b, vergl. Kat. Nr. 20 (Thomas Schwanthaler).

⁸⁴ U. a. M. Heimbürger-Ragalli, Alessandro Algardi Scultore, Rom 1973, Taf. XCII ff., dort Nr. 59.

⁸⁵ U. Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts..., Die Bildwerke der Skulpturengalerie I, Berlin 1978, S. 21ff., Kat. Nr. 7, Abb. 9, 66, 68f. (bald nach 1630).

⁸⁶ ÖKT XLIII, Kremsmünster, 1977, II, S. 28, 8, Abb. 21.

⁸⁷ Inv. Nr. Pl. 66, 7×7 cm (Abb. 29), Pl. 67, 7,5×7,6 cm, beide mit Holz hinterlegt. – Zur Sammlung, die vom Bundesdenkmalamt ebenso wie das Stift neu bearbeitet wird, allg. F. Linninger, Die Kunstsammlungen des Stiftes St.