

Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts

Versuch einer regionalen Entwicklungsgeschichte

Von Hans K. R a m i s c h

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit verdankt ihr Entstehen in erster Linie der Anregung und fördernden Teilnahme von Herrn Professor Doktor Theodor Müller, Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums in München. Sie wurde unter seinem Referat und unter dem Korreferat des Herrn Ordinarius für Kunstgeschichte Professor Dr. Hans Sedlmayr als Inauguraldissertation von der Philosophischen Fakultät der Universität München angenommen. Im Dezember 1962 wurde sie mit dem zweiten Förderungspreis des Landes Salzburg ausgezeichnet. Um die Drucklegung haben sich vor allem Herr Hofrat Dr. H. Klein und Herr Staatsarchivar Dr. W. Keplinger (†) bemüht.

Die Literaturzitate wurden in den Anmerkungen des Textes so kurz als möglich gehalten. Der genaue bibliographische Nachweis kann aus dem Literaturverzeichnis im Anhang ersehen werden.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	3
I. Begrenzung des Arbeitsgebietes	4
II. Die Grenzen der Kunstlandschaft Salzburg im 15. Jahrhundert.....	6
III. Literatur zur Salzburger Plastik in der Mitte des 15. Jahrhunderts — Denkmäler- und Quellenpublikationen —	12
IV. Die Salzburger Holzplastik im 14. u. zu Beginn des 15. Jahrhunderts	
1. Das 14. Jahrhundert	14
2. Die Situation um 1400	18
3. Die weitere Entwicklung des weichen Stils	19
4. Vom weichen zum verhärteten Stil (etwa 1420—1435) — Das Werk des Meisters von Seeon —	23
V. Die Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts	
1. Der „verhärtete Stil“ (zwischen 1430 und 1440)	26
2. Der „bewegte Stil“ (zwischen 1440 und 1450)	27
3. Die Wiederkehr von Elementen des weichen Stils i. d. Zeit um 1450	29
4. Der „Stil der langen Linie“ (etwa 1455—1465)	30
5. Die Wende von 1467, der Stil der eckigen Formverschränkung	33
VI. Meister und Werkstätten	37
VII. Das stilistische Verhältnis von Plastik und Malerei in der Altarkunst	41
VIII. Die Stilentwicklung in benachbarten Landschaften und ihr Ver- hältnis zu Salzburg	
1. Passau und die Donaulande	43
2. Das oberösterreichische Innviertel	46
3. Steiermark, Kärnten und Tirol	47
4. Die Innstädte und der Chiemgau	48
5. Schwaben	50
Anhang: Altäre und Bildwerke. Ein Beitrag zu einem kritischen Katalog der Salzburger Holzbildwerke aus dem zweiten Drittel des 15. Jahr- hunderts	52
Literaturverzeichnis	80
Abbildungsnachweis	87

Einleitung

In der Geschichte der mittelalterlichen Plastik gibt es Zeitabschnitte und geographische Bereiche, die noch umfassend oder zumindest eingehender als bisher erforscht werden müßten. Dies gilt z. B. für die Zeit von 1430—1470. Als Wilhelm Pinder vor etwa 30 Jahren im Handbuch für Kunstwissenschaft einen Überblick über die spätmittelalterliche Plastik in Deutschland zu geben versuchte, waren diese vier Jahrzehnte noch kaum von der Forschung berührt. Pinder bezeichnete sie als „dunkle Zeit des 15. Jahrhunderts“.

Seine Darstellung zeigte erst die großen Zusammenhänge auf und ließ deutlich werden, an welchen Stellen eine eingehende Untersuchung anzusetzen hätte. Salzburg und Passau etwa erwiesen sich als Stätten bedeutsamen künstlerischen Schaffens, das jedoch in seiner Vielfalt und in seiner genauen zeitlichen Abfolge erst noch untersucht werden müßte. Die vorliegende Arbeit möchte von dieser Forschungslage aus die wissenschaftliche Erkenntnis weiterführen.

Salzburg ist historisch und kulturell bedeutsamer als Passau. Es wird in erster Linie berücksichtigt. Das Verbreitungsgebiet der Salzburger Kunst wird aus regional-geographischen, kultur- und sozialgeschichtlichen Umständen erschlossen. Es zeigt sich, daß im 15. Jahrhundert eine eigene Salzburger Kunstlandschaft bestand, die mit dem Gebiet des Erzstiftes weitgehend übereinstimmte. Die Bildwerke, die hier in erster Linie untersucht werden sollen, haben ihren ursprünglichen Standort im Bereich des Erzstiftes Salzburg. (Ein kritischer Katalog findet sich im Anhang S. 52.)

Besondere Aufmerksamkeit verdient der ursprüngliche Zusammenhang der heute meist vereinzelt Bildwerke mit dem Gesamtkunstwerk des Flügelaltars. Technische und chronologische Daten der Einzelfiguren und der übergeordneten Werke werden gesammelt und diskutiert. Daraus ergibt sich ein Gerüst von gewissen zeitlichen Anhaltspunkten, das der Stilchronologie zugrunde gelegt werden kann.

Eine kurze Besprechung der bisher erschienenen Literatur, die das Arbeitsgebiet berührt, zeigt die sachlichen und methodischen Voraussetzungen auf, die den Ausgangspunkt für eine neue Untersuchung bilden.

Einleitend wird die Salzburger Plastik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts in einem zusammenfassenden Überblick kritisch behandelt. Es ergeben sich daraus die stilistischen Voraussetzungen für die Plastik der hier untersuchten Zeit.

Sachlich und methodisch wird bei der Behandlung des eigentlichen Themas, der Plastik des zweiten Jahrhundertdrittels, weitgehend auf der Darstellung von W. Pinder im Handbuch der Kunstwissenschaft aufgebaut.

Die Stilanalysen ergeben in Verbindung mit gesicherten zeitlichen Anhaltspunkten eine engmaschige Darstellung der Stilentwicklung. Bei Bildwerken, deren Entstehungszeit nicht durch Daten gesichert ist, wird eine stilkritische Einordnung versucht. Anhand des dichteren Materials, das nun vorliegt, werden die Ergebnisse W. Pinders in einigen wichtigen Punkten modifiziert.

Die Plastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zeigt in Salzburg keine geradlinig fortschreitende Stilentwicklung. Ansätze zu kontinuierlichem Geschehen werden von Phasen überlagert, in denen Vergangenes neu auflebt. Erst am Ende des zweiten Jahrhundertdrittels beginnt sich ein neues, längere Zeit wirksames Stilprinzip durchzusetzen.

Das vorliegende Material erlaubt es an zwei Stellen, einzelne Werkstätten zu fassen. Die Werke des Meisters von Seeon (von Th. Müller bereits erforscht) und des Meisters der Weißpriach-Altäre heben sich aus der Menge der anonymen Bildwerke heraus. Durch erneute kritische Interpretation einer bereits bekannten Urkunde konnte der Name des Meisters der Weißpriach-Altäre gefunden werden: er heißt Gabriel Häring.

Passau, die bedeutendste der benachbarten Kunststädte, hat im Charakter und in der Abfolge der Stilphasen deutlich eigenes Gepräge. Einflüsse, die von Salzburg ausgegangen sind, lassen sich hier feststellen. Auch die Plastik in Tirol, Kärnten, Steiermark und am Inn weist neben eigenständigen Charakteren gelegentlich Salzburger Einflüsse auf.

I.

Begrenzung des Arbeitsgebietes

Wilhelm Pinder zeigte in seinem 1924—1929 erschienenen Werk über die Geschichte der deutschen Plastik im ausgehenden Mittelalter, daß zwischen den bis dahin bekannten Stilphasen des 15. Jahrhunderts, dem „weichen Stil“ (zu dessen Beginn) und dem „eckigen Stil“ (an dessen Ende) eine dritte, nicht minder reichhaltige Periode liegt, eine bis dahin „dunkle Zeit“¹⁾. Pinder erarbeitete die Grundzüge ihrer Stilentwicklung, konnte jedoch auf die einzelnen Kunstlandschaften und deren Zentren nur in kurzgefaßtem Überblick eingehen.

Die Bedeutung der südostdeutschen Bildnerie und die Möglichkeiten ihrer Stilentwicklung in dieser Zeit werden bei Pinder vor allem an Werken aus Wien und Passau aufgezeigt²⁾.

Die Entwicklung in den einzelnen Kunstzentren bleibt nach dieser ersten, von Pinder gegebenen Übersicht noch zu erarbeiten. Im Bereich des deutschen Südostens interessierte sich die Forschung zunächst für die Plastik dieser Zeit in der Hauptstadt Wien³⁾. So liegt es nahe, jetzt die beiden anderen Zentren Salzburg und Passau zu untersuchen. Salzburg, die geistliche Metropole, verspricht bei diesem Vorhaben den besten Ansatzpunkt.

Bei der Fülle der erhaltenen Werke ist eine Beschränkung er-

¹⁾ W. Pinder, Handbuch der Kunstwissenschaft, S. 243 f.

²⁾ W. Pinder, Handbuch II, S. 250 und 255 (Marienfigur von Kaschauers Freisinger Hochaltar (1443) und Madonna aus St. Severin in Passau).

³⁾ Bruno Fürst, Beiträge 1931. Der Hauptakzent der Arbeit liegt auf der Untersuchung der Langhausplastik von St. Stephan in Wien. — L. Baldass, 1953, S. 7.

forderlich. Die Frage, wie sie am sinnvollsten vorzunehmen sei, läßt sich nach einem Blick auf die geschichtliche Situation beantworten.

Im Verlauf des 14. Jahrhunderts herrschte in Mitteleuropa die mit dem Kirchenbau fest verbundene Steinplastik vor. Das Hüttenwesen, aus dem sie hervorging, erlangte seine höchste Blüte und weiteste Verbreitung. Eine Sonderaufgabe aus dem Bereich der Steinplastik, das Grabmal, erfuhr gegen Ende des Jahrhunderts in Salzburg wegen der nahe gelegenen Fundstätten des geschätzten Rotmarmors besondere Pflege. Salzburger Grabsteine wurden von weither begehrt. Die Bedeutung dieser Produktion dauerte das ganze Spätmittelalter an⁴⁾.

Gegen 1400 tritt mit der Steingußplastik eine Skulpturengattung auf, die noch weniger als das Grabmal oder die Hüttenplastik standortgebunden war. Die Steingußbildwerke sind aus gegossenem, zementartigem Stein⁵⁾ gefertigt, nicht sehr groß⁶⁾ und leicht transportabel. Es sind in der Hauptsache sogenannte „schöne Madonnen“⁷⁾ und „Vesperbilder“⁸⁾, die in einem Altar, einer Nische oder an einem Pfeiler in der Kirche angebracht gewesen sein dürften⁹⁾, um der klö-

4) Ph. M. Halm, 1926 (Sammlung mehrerer Aufsätze). — K. F. Leonhardt, Untersuchungen, 1912. — K. F. Leonhardt, Die Salzburger Grabmalplastik, 1912, S. 77. — K. F. Leonhardt, 1913. — Th. Müller, 1939, S. 235. — Der Rotmarmor wurde auch in rohen Blöcken verschickt und auswärts bearbeitet. — Eine Gruppe schwäbischer Werke wurde von Ph. M. Halm und Gg. Lill, 1924, Nr. 210, und I. Baum, 1921, Nr. 123, bekanntgemacht: Grabmal Herzog Ulrichs von Teck und seiner Frau in der Stadtkirche zu Mindelheim, Grabstein des Abtes Wilhelm I. von Ursberg im Bayer. Nationalmuseum in München. — Schwierig ist die Trennung von Salzburger und donauländischen Arbeiten. In Straubing und Passau zeichnen sich eigene Werkstätten ab (vgl. Halm-Studien).

5) L. A. Springer, 1936. — E. Wiegand wies dazu in einer Rezension nach, daß die Materialanalysen, auf denen Springer seine Arbeit aufgebaut hat, einer naturwissenschaftlichen Überprüfung nicht standhalten. So müßte erneut eine Untersuchung von Materialproben erfolgen, um festzustellen, ob die Einzelwerke aus gegossenem oder natürlich gewachsenem Stein gemacht sind und ob die Werke durch Skulptur oder durch Guß entstanden sind.

6) Maßtabellen bei L. A. Springer, 1936, S. 159. — Für die „schönen Madonnen“ ergeben sich daraus Maße zwischen 65 cm und 135 cm H., für Vesperbilder zwischen 60 cm und 100 cm H.

7) Der Ausdruck wurde von W. Pinder geprägt. Vgl. Pinder, 1923, S. 147.

8) Grundlegend: W. Pinder, 1920, S. 145 (neu abgedruckt in Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1938, S. 29). — W. Passarge. — Zusammenfassend: W. Pinder, Handbuch I, S. 96. — Gg. Dehio, 1930, 2. Bd., S. 119. — Neuerdings: F. C. Schneider. — E. Reiners-Ernst. — D. Frey, 1949, S. 56. — Vgl. ferner Anm. 11.

9) In ursprünglicher Aufstellung hat sich im Salzburger Bereich keines dieser Bildwerke erhalten. Die Möglichkeit, den Standort zu wechseln, scheint besonders charakteristisch. Anhaltspunkte für die fixierte Stellung auf einem Altar sind nur dort gegeben, wo dem Bildwerk durch die Aura des Wundertätigen der Ruf eines Gnadenbildes zugewachsen ist. Einen frühen Hinweis dafür haben wir in Altenmarkt/Pongau. 1393 wird den Almosenspenden für den Neubau der Kirche „s. marie coram imagine sua“ ein Ablass verliehen. Die heute noch in der Kirche vorhandene „schöne Madonna“ wird als das genannte Marienbild angesehen (ÜKT XXVIII, S. 33, D. Groszmann, 1960, S. 103 — Ausstellungskatalog Europ. Kunst um 1400, S. 357, Taf. 55).

sterlichen oder der persönlichen Andacht zu dienen¹⁰⁾). Mit diesen Werken hat Salzburg zum zweiten Male eine weite Wirkung erzielt¹¹⁾.

Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts verlagerte sich die Aktualität der künstlerischen Aussage allmählich auf die geschnitzte Altarplastik. Der Typus der „schönen Madonnen“ wurde auf das in den Zusammenhang des Flügelaltars eingefügte¹²⁾ Holzbildwerk übertragen. Vom zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts an herrschte in Salzburg die Holzplastik vor, die Steingußplastik verschwand bald völlig.

So läßt die gebotene Beschränkung zweckmäßig erscheinen, der Holzplastik besondere Aufmerksamkeit zu widmen, weil sie die führende Rolle übernahm.

Wenn daneben gelegentlich Werke der Kleinplastik und der Grabmalkunst berücksichtigt werden, so geschieht dies, um das chronologische Ordnungsgerüst zu bereichern und um Stilkomponenten, die sich an der durch den Verfall stark dezimierten Holzplastik nicht mehr nachweisen lassen, sichtlich zu machen.

II.

Die Grenzen der Kunstlandschaft Salzburg im 15. Jahrhundert

Eine Kunstlandschaft ist das Ergebnis eines historischen Werdegangs. Die Vielzahl historischer Voraussetzungen und wesensbestimmender Faktoren erschwert es, die zu einem bestimmten Zeitpunkt

¹⁰⁾ Für diese und weitere Bildwerke ist der Begriff „Andachtsbild“ im Gebrauch. Nach der Definition von Gg. Dehio sind Andachtsbilder „gewisse plastische Darstellungen, die zu den liturgischen Voraussetzungen des Altardienstes nicht passen“ (Gesch. d. dt. Kunst, Berlin 1930, Bd. 2). — Im Gegensatz dazu weist L. A. Springer, 1936, S. 170, die liturgische Verehrung von Andachtsbildern in Salzburg-Nonnberg (Hochamt vor dem Andachtsbild) und Admont im 15. Jahrhundert nach. — Die Begriffsbestimmung wurde von W. Pinder (Handbuch, S. 92, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1925, S. 35, Die dichterische Wurzel der Pietà, vgl. Anm. 8) und E. Panofsky (Imago Pietatis, S. 261) durch den Hinweis auf den lyrischen Gefühlsgehalt des Andachtsbildes erweitert. Vgl. Reallexikon z. dt. Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 681.

¹¹⁾ W. Körte, S. 21 f., weist auf die Salzburger Herkunft einiger Vesperbilder in Italien hin bzw. zeigt die motivische Übereinstimmung Salzburger und deutsch-italienischer Werke auf. Einen engen Zusammenhang der Genesis beider Bildtypen (des Vesperbildes und der schönen Madonna) mit der Salzburger Kunst heben L. A. Springer, 1936, und D. Groszmann, 1960, hervor. Andere Autoren wie A. Feulner, 1943, S. 19, und K. H. Clasen, o. J., nehmen die Schöpfung bzw. stilistische Neufassung der beiden Typen durch einen wandernden Steinmetzen an, der dann an einzelnen Orten Schulen hinterlassen hätte. Die Bedeutung des Südostens für die Entstehung der Bildtypen wurde von W. Pinder, 1923, S. 147, hervorgehoben. — Neuerdings hat A. Kutal, S. 179 f. (deutsche Zusammenfassung) die Verwurzelung der Stilbildung in der Parler'schen Bildhauerhütte von St. Veit in Prag hervorgehoben. Th. Müller, 1963, S. 288, weist auf die Sonderstellung der Budapester schönen Madonna (um 1400) hin. Ihr Stil setzt sich in der Blockhaftigkeit der Irrsdorfer Türflügelreliefs fort.

¹²⁾ Im Salzburgischen etwa am Weildorfer Altar (vgl. Katalog Nr. 1).

gültigen Grenzen zu präzisieren. Da die Werke spätmittelalterlicher Plastik und Malerei nicht in gleichmäßiger Streuung innerhalb einer Kunstlandschaft entstanden, sondern aus den Hütten und Werkstätten der größeren Städte hervorgegangen sind¹³), haben die Städte für die Kunstlandschaften entscheidende Bedeutung ausgeübt. Ein Überblick über die Kräfte, die das Leben in Salzburg um die Mitte des 15. Jahrhunderts prägten und den Einflußbereich der Stadt bestimmten, möge helfen, die Grenzen der Salzburger Kunstlandschaft dieser Zeit zu eruieren¹⁴).

Salzburg war im 15. Jahrhundert der geistliche und weltliche Mittelpunkt für Gebiete, auf die der Einfluß seiner Macht in verschiedenem Maße ausstrahlte. Der weltliche und geistliche Herr der Stadt und der umliegenden Lande und Träger aller Machtbefugnisse war der Erzbischof. Daneben gab es das seit dem 12. Jahrhundert regulierte Domkapitel¹⁵) mit einem infulierten Dompropst. Dieser war Archidiakon des Erzstiftes¹⁶). Stadtpfarrer war ein Mitglied des Domkapitels. Dadurch ergab sich ein enger Kontakt zwischen der Kurie und der Bevölkerung der Stadt und des Erzstiftes.

Zwei weitere geistliche Körperschaften in der Stadt, das Benediktinerstift St. Peter und das Benediktinerinnenkloster am Nonnberg entsprachen in ihrer geistlichen Verfassung und sozialen Funktion weitgehend dem Domkapitel. Alle Rechtsgeschäfte wurden vom Abt bzw. der Äbtissin und dem zugehörigen Kapitel abgeschlossen und besiegelt¹⁷).

Als weiteren geistlichen Souverän beherbergte Salzburg den Bischof von Chiemsee, der hier seine ständige Residenz hatte¹⁸). Er war Suffragan des Erzbistums und zugleich dessen Generalvikar und Weihbischof. Sein geistliches Herrschaftsgebiet umfaßte den Südteil des Chiemsees mit der Herreninsel und dem Einzugsbereich der in den See mündenden Tiroler Ache samt den Hauptorten Kitzbühel und St. Johann.

Diese geistlichen Institutionen beeinflussten weitgehend das Leben in Salzburg. Das Verhältnis zum Bürgertum war durch zahlreiche, einander abgerungene und vom Erzbischof bestätigte Privilegien abgesichert und blieb im Gegensatz zu anderen Bischofsstädten im Gleichgewicht.

Die Bürger, mit den zwei Ständen der „Reichen“ (Kaufleute) und der „Gemeinen“ (Handwerker), bildeten den Rat der Stadt, der

¹³) Vgl. Hans Huth, 1923.

¹⁴) Vgl. für die historischen Fakten: Kleinmayrn, Widmann, F. V. Zillner, L. Hübner.

¹⁵) Die mit der klösterlichen Verfassung des Kapitels verbundene Besitzlosigkeit seiner Mitglieder ist die Ursache dafür, daß in Salzburg die in anderen Bischofsstädten so zahlreichen Altarstiftungen und Grabdenkmäler der Domherren fehlen.

¹⁶) K. Hübner, 1905, S. 41, und in: Deutsche Geschichtsblätter 10, S. 187; 11, S. 251.

¹⁷) Vgl. ÖKT VII und XII, Urkundenteil.

¹⁸) R. Bauerreiß in Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. II, Freiburg 1931, Sp. 858; 1959 (2. Aufl.), Sp. 1051.

dem Erzbischof verantwortlich war. Dabei stellten die Goldschmiede als reichste und angesehenste Zunft der Handwerker häufig den Bürgermeister¹⁹⁾.

Den Verkehr bestimmten die wichtigen Handelswege, die sich in Salzburg kreuzten. Der Handel mit Gütern aus dem Orient führte über Venedig und Salzburg in den bairischen Raum. Der Vertrieb des lebenswichtigen Salzes nahm seinen Ausgang von der Umgebung Salzburgs, von Hallein und Reichenhall, und führte hauptsächlich salzachabwärts über Laufen nach Passau.

Salzburg war im 15. Jahrhundert nicht nur Mittelpunkt eines lebhaften Handels, sondern auch Hauptstadt eines Länderkomplexes, der sich in drei konzentrischen Zonen rings um die Stadt breitete²⁰⁾.

Die innerste dieser Zonen war das Territorium des Erzstiftes. Dieses Gebiet unterstand in allen Lebensbereichen den Erzbischöfen von Salzburg. Es umfaßte das heutige Land Salzburg, dazu Berchtesgaden, das Land zwischen Trostberg, Tittmoning und Laufen und das östliche Tirol bis zum Ziller. Als Streubesitz kamen noch Mühlendorf am Inn, Enklaven in der Steiermark, in Kärnten und in Krain hinzu. Das Kernland dieses Besitzes dürfte auch der wesentliche Bestandteil der Salzburger Kunstlandschaft gewesen sein.

Größere Städte mit eigenen Künstlerwerkstätten gab es im Gebiet des Erzstiftes nicht. Kleinere Orte wie Laufen und Hallein sind zwar als Heimat von Malern bzw. Schnitzern urkundlich erwähnt²¹⁾, die Werke, die sich hier finden, weisen jedoch salzburgischen Charakter auf, so daß man daraus zumindest auf eine starke Orientierung an der Kunst der Hauptstadt schließen kann. Die Geistlichkeit, die als Besteller von Kunstwerken damals vornehmlich in Frage kam, war durch ihre Vorgesetzten in ständigem Kontakt mit Salzburg. Über Beziehungen zu auswärtigen Kunstwerkstätten dürfte sie kaum verfügt haben. Lediglich bei der höheren Geistlichkeit in der Hauptstadt selbst können wir mit derartigen Kontakten rechnen, und hier kennen wir auch eine Reihe von Werken, die uns darüber Aufschluß geben²²⁾.

¹⁹⁾ F. V. Zillner, II. Buch, S. 160—349.

²⁰⁾ Vgl. Salzburg-Atlas, Karte 49 und 50; Lexikon für Theologie und Kirche IX, Sp. 140, 1. Aufl.

²¹⁾ Vgl. KdB I, 3, S. 2757, A. Feulner, 1929, S. 193, F. Martin in Altes Kunsthandwerk I, 1927, S. 51, 133.

²²⁾ Plastik: Der Heiliggeistaltar aus dem alten Dom, heute im Kloster Nonnberg, Erasmus Grasser zugeschrieben (M. Hasse, 1939, S. 47), die Arbeiten Michael Pachters und seiner Werkstatt: ehem. Hochaltar der Pfarrkirche (Th. Hoppe, O. Demus, 1954, S. 82, 87), Marienfigur im Ursulinenkloster (O. Demus, 1957, S. 1) und ein verschollener, 1496 im Rechnungsbuch von St. Peter genannter Altar (D. Frey, 1953, S. 62). — Malerei: Konrad Laib, ein Schwabe, ist möglicherweise schon als Geselle zugezogen, erwirbt 1448 das Bürgerrecht (L. v. Baldass, 1946, S. 64). Der Versuch, den urkundlich gesicherten Herkunftsort „eyslingen in der oting lant“ im Stiftsland von Altötting zu suchen, vermag nicht zu überzeugen. — 1484 wird R. Frueauf der Ältere aus Passau als Gutachter berufen (L. v. Baldass, 1906, S. 68). Missale mit Miniaturen des Regensburger Malers Berthold Furtmayer für die Erzbischöfe Bernhard von Rohr und Johannes

Der Streubesitz des Erzstiftes in Bayern, Steiermark und Kärnten lag zu weit vom Zentrum ab, als daß diese Gebiete von dort ständig Anregungen erhalten hätten. Es wurden jedoch auch hier Werke nachgewiesen, die aus Salzburg gekommen sein müssen²³).

Das Erzbistum, der zweite Machtbereich Salzburgs, hatte bei seiner großen Ausdehnung eine Reihe eigener kultureller Zentren. Das Gebiet umfaßte im Osten die gesamte Steiermark, Kärnten nördlich der Drau, Marburg, Pettau und im Süden Teile von Görz und Osttirol. Diese in viele schwer erreichbare Gebirgstäler gegliederte Landschaft ist von Salzburg aus nur zeitweilig bestimmend beeinflußt worden²⁴). Das westliche Gebiet des Erzbistums, das Land östlich vom Inn, stand jedoch durch drei Archidiakonate Gars, Baumburg, Chiemsee²⁵) und durch das Bistum Chiemsee (s. o.) in stärkerem Kontakt mit Salzburg. Der Salzhandel, der durch dieses Gebiet führte, die politische Zugehörigkeit zum Herzogtum Baiern und nicht zuletzt der Inn führten auch zu lebhaftem Verkehr mit Landshut, München und Tirol. Es dürften sich demnach in dieser Landschaft auf künstlerischem Gebiet die Einflußbereiche dieser Zentren überschneiden haben.

Der am weitesten reichende Einflußbereich des erzbischöflichen Stuhles von Salzburg war der Metropolitanverband der bairischen Kirche. Die Bistümer Brixen, Freising, Regensburg, Passau²⁶) und die auf dem Territorium des Erzbistums gelegenen Bistümer Chiemsee, Gurk, Seckau, Lavant und das angrenzende Stadtbistum Wiener Neustadt unterstanden dem Erzbischof von Salzburg. Dieser Verband war jedoch so locker, daß er für die Verbreitung Salzburger Kunst nur geringfügig wirksam war.

Von großer Bedeutung für die Kunst Salzburgs wie für deren Wirkungsbereich waren jedoch Orte, auf die sich das Interesse der Salzburger Geistlichkeit und Bürger konzentrierte.

Der päpstliche Hof war der bestimmende politische Orientierungspunkt der Salzburger Erzbischöfe, solange sich dies mit den Absichten des benachbarten Kaisers vertrug. Als im 14. Jahrhundert Avignon päpstliche Residenz war, studierte dort einer der glänzendsten Vertreter der damaligen Salzburger Kurie. Pilgrim von Puchheim wurde päpstlicher Hofkaplan und kehrte als Erzbischof von Salzburg in die Heimat zurück²⁷). Sein großes Thronsigel²⁸), das in Salzburg einen neuen Typus einführte, weist hin auf die höfische Kunst Avignons. Diese hatte durch die Begegnung italieni-

von Gran vor 1481 (München, Bayer. Staatsbibliothek, cml 15711, vgl. A. Boeckler, S. 61). — Architektur: Die Erbauer des Chores der Pfarrkirche. Hans Steinmetz und Stephan Krumenauer wurden aus Landshut bzw. aus Passau berufen.

²³) Th. Müller, 1938, S. 235. — K. Garzarolli, Taf. 1, 3, 4, 5, 7, 71 ff., 102 ff.

²⁴) K. Garzarolli, S. 13 ff.

²⁵) Vgl. Anm. 16.

²⁶) Das Bistum Passau umfaßte bis ins 18. Jahrhundert ganz Ober- und Niederösterreich. Wien wurde 1470 als Stadtbistum ausgeklammert (Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. VII, 1. Aufl., Sp. 1001).

²⁷) Wagner-Klein, S. 55.

²⁸) P. Kletler, Abb. 27, 91.

scher mit französischen Künstlern ein neues Gepräge erhalten. Hier bildeten sich Grundlagen zu einem neuen höfischen Stil, der sich bald über ganz Europa ausbreitete²⁹⁾.

Während der Konzile zu Konstanz (1414—1418) und Basel (1431—1449) wandte sich das Interesse der Salzburger Kurie dem Oberrheingebiet zu. Das wachsende Ansehen des jetzt in Rom residierenden Papstes führte in der Folgezeit auch zu stärkeren Kontakten mit Italien. Drei geschichtliche Faktoren sind hier besonders wirksam: Die persönlichen Verbindungen des Enea Silvio Piccolomini, des späteren Papstes Pius II., der sich jahrelang als Sekretär des Konzils zu Basel, dann des Bischofs von Freising und schließlich des Kaisers nördlich der Alpen und vor allem im Erzbistum Salzburg aufgehalten hat³⁰⁾, das Heilige Jahr 1450³¹⁾ und der Krönungszug Friedrichs III. im Jahre 1452³²⁾.

Zu dem von Pius II. bevorzugten Personenkreis gehörten die humanistisch ausgerichteten Bischöfe von Chiemsee Sylvester Pflieger³³⁾ und Bernhard von Kraiburg³⁴⁾ sowie der Dompropst und spätere Erzbischof von Salzburg Burchard von Weißpriach, der 1462 in das Kardinalskollegium aufgenommen wurde³⁵⁾. Letzterer war öfters und auch für längere Zeit in Italien; wir können deshalb bei ihm die Bekanntschaft mit dem Gedankengut der Renaissance voraussetzen, wenn er auch nicht, wie Bernhard von Kraiburg, in literarischer Form davon Zeugnis gegeben hat.

Das Heilige Jahr 1450 verursachte eine lebhaftere Wanderbewegung zu den Apostelgräbern, an der viele Pilger aus dem Deutschen Reich teilnahmen. Auch in der Folgezeit hielt dieser Strom nach dem Süden an³⁶⁾.

Im Krönungzuge Friedrichs III. zogen 1452 viele Geistliche und Adelige aus dem Salzburger Bereich nach Rom und sahen den Glanz, den die italienischen Städte und Fürsten zum Empfang des durchreisenden Herrschers entfalteten.

Die Folgen dieser Begegnungen mit der Welt der Renaissance sind jedoch in der Salzburger Kunst kaum zu fassen³⁷⁾.

²⁹⁾ M. Dvořák, 1901, S. 35. — M. Dvořák, 1929, S. 87, 122 und 131.

³⁰⁾ Zu Pius II. vgl. Lexikon für Theologie und Kirche VIII, 1936, Sp. 300. — L. v. Pastor, Bd. I, S. 347—354, Bd. II, S. 3—289. Beide mit älterer Literatur.

³¹⁾ L. v. Pastor, Bd. I, S. 442 mit Literatur.

³²⁾ L. v. Pastor, Bd. I, S. 494 mit Literatur. — In zwei Manuskripten der Bayer. Staatsbibliothek in München (Cgm. 276, 369) sind die Teilnehmer einzeln aufgeführt; v. Pastor war diese Quelle nicht bekannt.

³³⁾ R. Wolkan, Briefe an S. Pflieger von 1443 XII 21 und 1449. — Eneas Sylvius Piccolomini verdankte die Stelle in der königlichen Kanzlei der Vermittlung von S. Pflieger (R. Wolkan, 2. Abt., S. 204).

³⁴⁾ Neue Deutsche Biographie, Bd. II, S. 116.

³⁵⁾ Wagner-Klein, S. 77.

³⁶⁾ Das Bruderschaftsbuch der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima in Rom (Liber Confraternitatis) überliefert die Namen zahlreicher Pilger aus dem Bereich des Salzburger Erzbistums etwa von 1470 an.

³⁷⁾ Lediglich auf literarischem Gebiet, etwa dem der tituli, lassen sich Einflüsse zeigen. — Die Stifterinschriften des humanistisch orientierten Kardinals Propst Burchard von Weißpriach zeigen in der Übernahme antiken Versmaßes

Die weltlichen Beziehungen der Salzburger Erzbischöfe zum kaiserlichen Hof in Wien und Wiener Neustadt und zum bairischen Herzogshaus dürften für die Kunst in Bayern und Salzburg in einzelnen Fällen Bedeutung gehabt haben³⁸⁾.

Salzburg und Passau waren in der Hauptsache durch den Salzhandel und durch das kirchlich-hierarchische Verhältnis miteinander verbunden. Im 15. und 16. Jahrhundert besaßen mehrere Künstler das Bürgerrecht beider Städte und belieferten Auftraggeber von hier und dort³⁹⁾. Salzburg gab seiner Bedeutung gemäß viele Anregungen, aber auch Passau hat auf Salzburg zurückgewirkt.

(das allerdings nicht völlig konsequent angewandt wurde), einzelner antiker Wendungen („palatia caeli“ aus Ovid), und durch den die Person glorifizierenden Inhalt deutlich Zusammenhänge mit dem Gedankengut der italienischen Renaissance. Ihr Wortlaut unterscheidet sich erheblich von dem der nur wenig älteren, noch gänzlich mittelalterlichen Inschriften des Silberaltärcchens von Mariapfarr (OKT XXII, S. 117). Inwieweit von Weißpriach auf alte Salzburger Traditionen zurückgegriffen wurde bzw. solche bis zu ihm fortgelebt haben, vermag ich nicht zu beurteilen. In diesem Zusammenhange erscheint ein Vergleich mit einer Salzburger Inschrift aus dem 12. Jahrhundert interessant. Sie steht auf dem Sockel eines Rotmarmorlöwen (vom alten Dom?), heute im Hofe des Hauses Sigmund-Haffner-Gasse Nr. 16 (OKT XIII, S. 301, Fig. 472). — „Hac celatura, Bertrami provida cura est expressa satis, Deus hunc con i u n g e b e a t i s“. Die Inschrift vom Liebfrauenaltar im Kloster Nonnberg lautet: „O pater omnipotens, burchardum i u n g e b e a t i s Salzbergensis prepositum de Weispriach ortum“. Hier zeigt sich nicht nur ähnlicher Gesamtaufbau, sondern auch auffallend gleichlautende Formulierung. — Ich möchte in Erwägung ziehen, ob man das Werk des 12. Jahrhunderts nicht evtl. im 15. Jahrhundert — vorausgesetzt, daß man es kannte — für antik und deshalb seine Inschrift als vorbildlich ansah. — Weitere Stifterinschriften des Weißpriach sind bei Katalog Nr. 48—58 und dem anschließenden Exkurs wiedergegeben.

³⁸⁾ Für Wien: K. Oettinger, 1949.

³⁹⁾ Die Bürgerschaft beider Städte ist archivalisch belegt für die Maler Ruprecht Fuetrer, Rueland Frueauf d. Ä., den Schnitzer Hans Paldauf und den Baumeister Stephan Krumenauer (Braunau und Salzburg). — W. M. Schmid. 1924, S. 88. — R. Frueauf d. Ä. war 1470/80 Bürger von Salzburg und von 1480—1507 Bürger von Passau. Altartafeln, die aus Salzburg in das Kunsthistorische Museum in Wien gelangt sind, tragen Signatur und Datum 1490/91, müssen also in der Passauer Zeit Frueaufs entstanden sein. Ebenfalls 1491 entstand das heute völlig verblaßte Fresko Frueaufs am Scheiblingsturm in Passau. Auch der wahrscheinlich in Frueaufs Werkstatt entstandene Altar in Großmain bei Salzburg gehört der Passauer Zeit an — datiert 1499 — und zeigt auf einem der Bilder als Hintergrund die Veste Oberhaus in Passau. — L. v. Baldass. 1946. S. 68. — O. Demus, 1954 96/44, S. 229. — Von Fuetrer und Paldauf läßt sich nichts Erhaltenes identifizieren.

III.

Literatur zur Salzburger Plastik in der Mitte des
15. Jahrhunderts

Denkmäler- und Quellenpublikationen

Über die Holzplastik der „dunklen Zeit“ in Salzburg gibt es bisher keine monographische Studie, sondern nur Arbeiten, die diesen Themenkreis berühren, ohne ihn zum Hauptanliegen zu machen.

1907 wurde bei B. Riehl in München eine Dissertation mit dem Titel eingereicht: „Die Holzplastik der Spätgotik zwischen Inn und Salzach. Eine entwicklungsgeschichtliche Studie.“ Ihr Verfasser, Eugen Lüthgen, versuchte, die zahlreichen spätgotischen Holzfiguren, die bei der Inventarisierung der Kunstdenkmäler bekannt geworden waren, stilgeschichtlich zu ordnen. Dabei erkannte und würdigte er bereits die Bedeutung Salzburgs, hatte jedoch keine richtige Vorstellung von den tatsächlichen Grenzen des Salzburger Einflussesbereiches. Seine aus einer naturalistischen Ästhetik resultierende Beurteilung der Werke und Stilphasen wurde der mittelalterlichen Plastik nicht gerecht; deshalb und durch die inzwischen erweiterte Denkmälerkenntnis ist die Arbeit überholt.

1910 hat derselbe Verfasser versucht, die Plastik der Spätgotik in Salzburg am Beispiel der Bildwerke im Museum Carolino Augusteum in Salzburg zu behandeln⁴⁰). Deren relativ kleine Anzahl bot für das Vorhaben eine zu schmale Basis. Auch diese Arbeit kann dem neueren Stand der Forschung nicht genügen.

Den entscheidenden Wandel in der Beurteilung der deutschen gotischen Plastik führte 1911 W. Pinder herbei⁴¹). Seine Einsicht erst sicherte den Zugang zu einem angemessenen Verständnis ihrer einzelnen Stilphasen.

Das Buch von R. Stiassny „Michael Pachrs St. Wolfgang Hochaltar“ — 1919 posthum erschienen⁴²) — ist bis heute nach Methode und Ergebnissen als wichtigste Studie zur südostdeutschen Bildnerei des 15. Jahrhunderts anzusehen. Das Kapitel „Bayrisch-tirolisches Kunstleben im späten Mittelalter“ ist im Hinblick auf unsere Themenstellung interessant. Stiassny weist darin enge historisch bedingte Verbindungen nach, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts zwischen einzelnen Teilen des Erzbistums Salzburg bestanden und die Anlaß zu Wahl und Wanderung einzelner Künstler gaben.

Wilhelm Pinder hat später in seinem „Handbuch“ — 1924 bis 1929 — nicht nur das Gerüst für eine Stilgeschichte der spätmittelalterlichen Plastik Deutschlands geschaffen, sondern auch als erster eindringlich auf die Bedeutung der südostdeutschen und Salzburger Werke aus den mittleren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hingewiesen.

⁴⁰) LK 50, S. 357.

⁴¹) W. Pinder, 1911.

⁴²) R. Stiassny, 1919.

In seiner Dissertation „Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts“ versuchte Bruno Fürst die Stilgeschichte der „dunklen Zeit“ für ganz Österreich zu erarbeiten⁴³). Er gelangte dabei, vor allem für die Abfolge der Verwandlungsphasen des weichen Stils, zu neuen Einsichten. Der topographische Rahmen seiner Arbeit war jedoch so weit gefaßt, daß bei der damals noch unzureichenden Denkmälerpublikation eine geschlossener Darstellung nicht zustande kam. Fürst legte den Hauptakzent seiner Arbeit auf die Behandlung der Langhausplastik von St. Stephan in Wien.

Die mittelalterliche Plastik Tirols bis 1450 wurde umfassend von Th. Müller erarbeitet und in einem Tafelwerk 1935 veröffentlicht⁴⁴). Dabei zeigte sich, daß die Plastik im ehemaligen Salzburger Anteil am Lande Tirol (dem Gebiet östlich vom Ziller) sich in ihrem Charakter von den Inntaler Werken unterscheidet. Die von E. Hempel der Pustertaler Kunst zugeschriebenen Nonnberger Reliefs wurden fest in Salzburg lokalisiert⁴⁵).

Rolf Hartmann untersuchte 1941 in einer Dissertation die „Passauer Plastik im ausgehenden Mittelalter“. Dabei schrieb er einige salzburgische Werke (Mauterndorf) wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft der Passauer Kunst zu. Er berührte damit die Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der beiden Städte. Hartmanns Hauptanliegen galt der Klärung der lokalen Voraussetzungen für den Stil des Meisters von Kefermarkt.

Zu Einzelfragen aus unserem Bereich hat sich Fr. Kieslinger geäußert. Otto Fischer gab bei der Behandlung der gotischen Tafelmalerei einige wertvolle Hinweise auf die zu den Altarflügeln gehörende Plastik⁴⁶). Robert Stiassny korrigierte gelegentlich die Aussagen von Fischer⁴⁷).

Für die vorliegende Arbeit bedeutete die für das Land Salzburg vollständig vorhandene Reihe der „Österreichischen Kunsttopographie“ eine große Erleichterung zum Erfassen der einzelnen Bildwerke⁴⁸). Während der langen Editionszeit des Inventars (1911 bis 1940) trat ein Wandel in der Beurteilung ein. Dies erforderte vor allem bei der Benutzung der älteren Bände erhöhte Aufmerksamkeit und das Eingehen auf jeden Hinweis. Für das ehemalige Hochstift Chiemsee und den ehemaligen Salzburger Anteil am Lande Tirol bietet das sorgfältige heimatgeschichtliche Werk „Der Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg“ von Matthias Mayer einen wertvollen Ersatz für die fehlenden Kunstinventare.

Für die heute niederbayerischen Gebiete rings um Passau erleichterten die Kunstdenkmäler Bayerns die Arbeit⁴⁹).

Für Oberösterreich liegen nur wenig Bände der Kunsttopo-

⁴³) Diss. Univ. München, Leipzig, 1931.

⁴⁴) Th. Müller, 1935.

⁴⁵) E. Hempel, S. 13. — Th. Müller, 1935, S. 82 und 146, Anm. 14.

⁴⁶) O. Fischer, 1908. — O. Fischer, 1931, S. 26.

⁴⁷) R. Stiassny, 1911, S. 315.

⁴⁸) Vgl. Literaturverzeichnis: OKT.

⁴⁹) KdB.

graphie vor⁵⁰⁾). Dieser Mangel wird durch das Dehio-Handbuch⁵¹⁾ für unsere Zwecke weitgehend ausgeglichen.

Am wenigsten ergaben die Vorarbeiten für Oberbayern. Das um die Jahrhundertwende erschienene Inventar⁵²⁾ ist überholungsbedürftig, und das von mehreren Bearbeitern besorgte Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Dehio-Gall⁵³⁾ wiederholt in vielen Fällen veraltete Angaben aus jenem Werk.

Die Quellen zur Geschichte der Maler, Schnitzer und Goldschmiede in Salzburg wurden von O. Fischer⁵⁴⁾ und Fr. Martin⁵⁵⁾ ediert. Zu den Einzelwerken sind sie zum größten Teil in der „Österreichischen Kunsttopographie“ wiedergegeben.

Die Quellen zur Passauer Kunst- und Handwerksgeschichte des Mittelalters hat W. M. Schmid⁵⁶⁾ publiziert. Ergänzungen auf dem Gebiet der Quellenforschung sind noch von einer systematischen Bearbeitung der Archivalien der Städte und Klöster im Inn- und Salzachgebiet zu erwarten.

IV.

Die Salzburger Holzplastik im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts

1. Das 14. Jahrhundert

Ein aufmerksamer Betrachter der Salzburger Kunststätten wird einige Mühe haben, sich an Plastik aus dem 14. Jahrhundert zu erinnern. Es sind nur wenige Werke erhalten. Nirgends finden sie sich zu größeren Zyklen vereinigt, wie wir dies in anderen gleich bedeutenden Städten wie Prag, Wien, Regensburg oder Nürnberg antreffen. Der geringe Bestand an Bildwerken des 14. Jahrhunderts ist in Salzburg nicht nur durch die Zerstörung von Kunstwerken in früheren Jahrhunderten (Abbruch des alten Domes, Beseitigung der erzbischöflichen Grabmonumente), sondern auch durch die Sonderstellung der damaligen Salzburger Kunst bedingt.

Es fällt auf, daß in dieser Stadt im 14. Jahrhundert keine Kirche errichtet wurde, deren Bestimmung Anlaß zur Ausführung bauplastischer Zyklen gegeben hat. Selbst als im 15. Jahrhundert der Chor der Pfarrkirche erneuert wurde, wählte man — wie übrigens auch in Passau am Domchor — eine streng architektonische, von Bauplastik freie Gestaltung.

⁵⁰⁾ OKT.

⁵¹⁾ Dehio-Handbuch, 1958.

⁵²⁾ Vgl. Anm. 49.

⁵³⁾ Dehio-Gall, 1952.

⁵⁴⁾ O. Fischer, 1908, S. 205.

⁵⁵⁾ Fr. Martin, in Altes Kunsthandwerk I, 1927, S. 51, 133, S. 147, 207.

⁵⁶⁾ W. M. Schmid, 1913, S. 54. — W. M. Schmid, 1924, S. 88. — W. M. Schmid, 1928, S. 233. — W. M. Schmid, 1938/39, S. 18.

Die steinerne Marienfigur in der Veitskapelle an St. Peter ist ein — wenn auch in Hinsicht auf Material und Technik vereinzelt dastehendes — bedeutsames Werk aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts⁵⁷⁾.

Die meisten erhaltenen Bildwerke aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts sind Holzfiguren, die nicht aus der Tradition der Bauhütten hervorgegangen sein dürften. Werke wie die Kruzifixe in Nonnberg⁵⁸⁾ und Friesach⁵⁹⁾, die Madonnen aus Admont⁶⁰⁾, Laufen⁶¹⁾ und St. Leonhard im Lavanttal⁶²⁾ lassen sich einer Gruppe von Kunstwerken zuordnen, für die Hildegard Bachmann die Bezeichnung „donaulpenländisch“ vorgeschlagen hat und deren Wirkung auf die böhmische Plastik von ihr untersucht worden ist. Hier werden Gemeinsamkeiten sichtbar, die Differenzierungen in lokale Gruppen erschweren, wenn nicht überhaupt unmöglich machen. Der Rang der oben aufgeführten Werke, die sich fast alle mit Salzburg in Verbindung bringen lassen, weist allerdings darauf hin, daß dieser Stadt eine führende Rolle zukam.

Zwei Salzburger Holzskulpturen der Jahrhundertmitte sind die aus Berchtesgaden stammenden Heiligen Petrus und Paulus in Sankt Veit bei Neumarkt⁶³⁾.

In der Holzplastik aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts sind die großlandschaftlichen Beziehungen, die für den Jahrhundertanfang festgestellt worden sind, noch immer wirksam.

Im Bayerischen Nationalmuseum in München⁶⁴⁾ und in der Sammlung Schwartz in Mönchen-Gladbach⁶⁵⁾ befinden sich zwei etwa einen halben Meter hohe, zierliche Marienfiguren aus Holz, die durch ihr Sockelmotiv auffallen. Sie stehen auf dem Rücken eines gedrungenen Löwen⁶⁶⁾.

⁵⁷⁾ OKT XII, Fig. 156, S. 103.

⁵⁸⁾ OKT VII, S. 128, Figur 166. Vgl. auch die folgende Anm.

⁵⁹⁾ Friesach gehörte zum Erzstift Salzburg. Abb. des Friesacher und Nonnberger Kreuzes siehe H. Bachmann, 1943, Taf. 66 und 67.

⁶⁰⁾ Kloster Admont unterhielt enge Beziehungen zu Salzburg. K. Garzarolli, Taf. 17 und 18.

⁶¹⁾ Th. Müller, 1959, Nachträge zu Kat. XIII/1, S. 18, Nr. 4; dort weitere Literatur.

⁶²⁾ Fr. Kieslinger, 1929, S. 19 (2 Taf.).

⁶³⁾ KdB, Obb. 3, 2272, Taf. 252.

⁶⁴⁾ Halm-Lill, 1924, Nr. 150.

⁶⁵⁾ Fr. Kieslinger, 1926, Abb. 21 „Salzburg, ca. 1380“. — Fr. Kieslinger, 1932, S. 180, Abb. Taf. 10, Nr. 60, Katalog S. 200 „aus Salzburg um 1340. Von der gleichen Werkstatt eine sitzende Maria im Salzburger Museum“. — Ausstellungskatalog Bewahrte Schönheit, Nr. 29, Abb. 20 „um 1420“.

⁶⁶⁾ Die beiden Figuren unterscheiden sich durch die Laufstellung des Löwen von einer etwa gleichzeitigen Gruppe von Marienfiguren in Schlesien, bei denen der Löwe — wie ein Portallöwe — liegend gegeben ist. Daneben findet sich im schlesisch-ostdeutschen Bereich eine Reihe von Sitzmadonnen, deren Füße auf mehreren Löwen ruhen. Bei der Entstehung dieser Bildtypen sind zwei genetische Wurzeln zu verfolgen. Bei der Sitzmadonna mit mehreren Löwen unter den Füßen handelt es sich um die plastische Verselbständigung des Marientypus aus dem Bilderzyklus des „Salomonischen Thrones“ (nach 1 Könige 10/18—14). —

Die Löwenmadonna der Sammlung Schwartz stammt aus Wals bei Salzburg⁶⁷). Es ist anzunehmen, daß auch die eng verwandte Figur im Bayerischen Nationalmuseum, deren Herkunft nicht bekannt ist, der Salzburger Kunst zugehört. Diese Vermutung wird gestützt durch eine ebenfalls verwandte, etwa gleichgroße Sitzmadonna aus Lindenholz am Städtischen Museum Salzburg⁶⁸).

Die drei Figuren haben folgende charakteristische Merkmale gemeinsam: Übertriebene Schwingung des Leibes, vor allem im schlanken Oberkörper und im Übergang von der Schulter zum Hals. Ein blasiges, kindlich unfertiges Gesicht mit archaisch-staunendem, naive Ausdruck, dazu Stupsnase, Mandelaugen mit stark überhöhten Brauenbogen, schmale, anliegende Kringelperücke, ein von Schulter zu Schulter gezogenes, parallelfaltiges Tuch, eine sehr schmale und flache Beinpartie mit parallelen Röhrenfaltenzügen, die am Boden leicht schräg einknicken. Die Falentrauben an den Armen bzw. am Knie sind stark linear mit verschnörkelt gerollten Stoffkanten gestaltet. Die zeitliche Einordnung stößt auf Schwierigkeiten, weil wir in Salzburg kein datiertes Vergleichsbeispiel besitzen. So gehen auch die in der Literatur vorgeschlagenen Datierungen um ein ganzes Jahrhundert auseinander. Wir müssen uns bemühen, auf negativem Wege, d. h. durch Vergleich mit früheren und späteren, stilistisch abweichenden Werken, eine Einordnung zu erreichen.

Die früheste für die Salzburger Sitzmadonna vorgeschlagene Datierung „1320—1330“⁶⁹) halte ich bei einem Vergleich mit den allgemein in das 1. Drittel des 14. Jahrhunderts datierten salzburgischen

Zum ikonographischen Typus: P. Metz, S. 5. — F. Piper, S. 97. — C. Michna, S. 2. — Zu plastischen Beispielen: H. Wiese. — K. H. Clasen, 1938 (Grundlage der heute anerkannten Datierung und Chronologie). — H. Bachmann, 1953, S. 518 (frühe Beispiele, Beziehungen zu Böhmen). — Die stehende Madonna auf dem Löwen wird von einigen Autoren als Reduktion des Salomonischen Thrones angesehen. Dagegen ist unter Bezug auf die Marmormadonna im Magdeburger Dom (frühes 13. Jahrhundert, Abb. bei H. Kunze, Taf. 3) auf eine andere Genesis zu verweisen. Maria steht hier mit beiden Füßen auf einer Gruppe von Löwen und Drachen. Es liegt das Psalmwort „super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“ (Ps. 90/13) zugrunde. Zwar fehlt vorläufig der Nachweis einer bildlichen Kontinuität zwischen der Magdeburger Figur und den Beispielen aus der Zeit um 1370/80, doch darf deshalb die alte Bildtradition als mögliche genetische Ursache nicht außer acht gelassen werden. Für die von Halm und Lill genannte Stelle des Konrad von Würzburg „Du bist des Löwen Mutter, der seine toten Jungen mit seiner lauten Stimme lebendig macht“ fehlt jede anschauliche Entsprechung. Das gleiche gilt für die von Bech (Ausstellungskatalog Bewahrte Schönheit) herangezogene ähnliche Aussage des Wiener Dominikaners Franz von Reetz. — Die Frage nach der Priorität der Salzburger bzw. der preußisch-schlesischen Gruppe läßt sich wegen des Fehlens genauerer zeitlicher Anhaltspunkte m. E. nicht entscheiden.

⁶⁷) Ausstellungskatalog: Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Ergänzungen und Berichtigungen „Nr. 29. Laut Mitteilung von Th. Müller nicht aus Berchtesgaden, sondern aus Wals bei Salzburg“.

⁶⁸) J. Leisching, o. J., Nr. 105, Taf. 39 und 40. — Fr. Kieslinger, 1932, S. 200.

⁶⁹) R. Ernst, in Ausstellungskatalog Gotik in Österreich, Wien 1926, S. 63.

⁷⁰) Auch H. Bachmann entschied sich für die Zeit kurz nach 1325. Vgl. H. Bachmann, 1943, S. 31.

Werken, wie der Admonter Madonna und den beiden Kreuzen in Nonnberg und Friesach, für unzutreffend. Die Auffassung des Körpers als eines festen, schweren, klar gegliederten Organismus scheidet die Plastik des ersten Jahrhundertdrittels deutlich von den drei Marienfiguren, deren plastischer Kern aus einer weichen, knochenlosen, biegsamen Masse zu bestehen scheint. Die Jahrhundertmitte mit ihrer in der Plastik überall zu beobachtenden Tendenz zur Entkörperlichung, Verhärtung und Erstarrung kommt für die drei Marienfiguren wohl auch nicht in Frage, obgleich vor allem in der Sitzmadonna und in der „körperlosen“ Beinpartie der Löwenmadonnen entsprechende Züge zu beobachten sind. So dürfte auch der Datierungsvorschlag von Leising „Mitte des 14. Jahrhunderts“ nicht ganz zutreffen.

Dem Vorschlag von Hans Tietze, die Salzburger Sitzmadonna „um 1400“, dem von Halm und Lill, die Münchener Löwenmadonna „gegen 1400“ und endlich dem von Beeh und Schnitzler, die Madonna der Sammlung Schwartz „um 1420“ zu datieren, kann ich mich bei einem Vergleich mit den zahlreich erhaltenen Werken des weichen Stils ebensowenig anschließen.

Es fehlt zu sehr an gemeinsamen Stilmerkmalen. Selbst wenn der Vergleich nicht mit den „fortschrittlichen“ steinernen schönen Madonnen in Altenmarkt⁷¹⁾ und Bad Aussee⁷²⁾, für die eine Datierung um 1400 allgemein angenommen wird, sondern mit den etwas konservativen Reliefs der vor 1408 entstandenen Irrsdorfer Türe durchgeführt wird, kann man kaum genügend Gemeinsamkeiten feststellen, um eine zeitliche Einordnung unserer Gruppe um 1400 aufrechterhalten zu können. Die Irrsdorfer Reliefs sind zwar, wie W. Pinder bereits betont hat (s. u.), fest in der Tradition des 14. Jahrhunderts verwurzelt, zeigen aber einen viel reicher entwickelten Kanon an Faltenformen des weichen Stiles als unsere Figuren. Es fehlt ihnen — wie übrigens auch den schönen Madonnen — die fast gestaltlose, verbogene Körperlichkeit und die archaische Naivität, die für den Kreis der Salzburger Löwenmadonna charakteristisch ist.

So bleibt für die zeitliche Einordnung unserer drei Figuren nur das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts übrig, wobei die Sitzmadonna als das wohl früheste Werk anzusehen ist, während die beiden Löwenmadonnen dem Jahrzehnt zwischen 1370 und 1380 angehören dürften⁷³⁾.

Mit der zeitlichen Einordnung der Salzburger Löwenmadonnen um 1370/80 ist einerseits für dieses Jahrzehnt eine Vorstellung von der entsprechenden lokalen Stilstufe gewonnen, andererseits das Bild der Salzburger Plastik um 1400 von einigen bisher an dieser Stelle störenden Bestandteilen befreit.

Hier muß noch eine weitere, von Fr. Martin⁷⁴⁾ „um 1400“ da-

⁷¹⁾ Vgl. D. Groszmann, 1960, Abb. 96 und 97; Ausstellungskatalog Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, Abb. 55, S. 357.

⁷²⁾ D. Groszmann, 1960, Abb. 92.

⁷³⁾ Vgl. Anm. 66 (Clasen).

⁷⁴⁾ ÖKT XXVIII, S. 200, Abb. S. 273; das Kind ist original.

tierte Figur besprochen werden. Es ist die Madonna in der Pfarrkirche zu Wagrain, ein kleineres, vollrund gearbeitetes Holzbildwerk, das in seiner neuzeitlichen Fassung schwer beurteilt werden konnte. Die Figur gehört einer nicht sicher lokalisierbaren, jedoch im donau-alpenländischen Raum beheimateten Gruppe von Bildwerken aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts an, als deren Hauptwerk wohl die Muttergottes aus Erlach bei Pitten⁷⁵⁾ im Wiener Diözesanmuseum angesehen werden darf.

2. Die Situation um 1400

Die Situation der Salzburger Steinplastik um 1400 wurde im I. Kapitel (S. 14) besprochen.

Ein datiertes Hauptwerk der Rotmarmorgrabplastik dient hier als Anhaltspunkt für die Einordnung der Holzplastik.

Nach einer nicht mehr überprüfaren urkundlichen Überlieferung⁷⁶⁾ stammt das Stiftergrabmal im Kloster Seon⁷⁷⁾ von einem Bildhauer Hans Haider. Die zeitgenössische Inschrift legt die Entstehung auf 1395 bis 1400 fest. Eine sichere Lokalisierung ist nicht möglich. Das Verbreitungsgebiet der Arbeiten dieser Werkstätte im ehemals zum Erzbistum Salzburg gehörenden Gebiet rings um den Chiemsee läßt einen Zusammenhang mit Salzburg wahrscheinlich werden. Es müssen böhmische Arbeiten — zumindest in ikonographischer Hinsicht — vorausgesetzt werden. Das Aribo-Grabmal in Seon ist von den Königstumben von Peter Parler im Prager Dom abhängig⁷⁸⁾. Stilistisch ist es jedoch von seinem Vorbild ziemlich weit abgerückt. Bezeichnend und der drängenden Körperlichkeit der Parlerwerke entgegengesetzt ist die „versenkte“ Liegefigur. Blickt man die Tumbaplatte von der Seite an, so verschwindet die Gestalt im Block, ist in den Tumbendeckel hineinprojiziert, versenkt, und ruht in ihm wie in einer flachen Wanne. Sie fügt sich nicht nur der Fläche ein, sondern ordnet sich auch der rechteckigen Rahmung durch zahlreiche Parallelen und wenige Diagonalen unter. Dadurch entsteht eine strenge Achsenbezogenheit. Die Abweichung in kleinen Details erhält dem Werk seine innere Spannung.

Ähnliche Merkmale treffen wir an einer aus Lindenholz geschnittenen Dreifaltigkeitsgruppe in Wagrain⁷⁹⁾ (Abb. 1). Nach den mit dem

⁷⁵⁾ K. Garzarolli, Taf. 19. — Ausstellungskatalog Gotik in Niederösterreich, Krems 1959, Abb. 24, S. 69. Hier wird darauf hingewiesen, daß die Kirche in Erlach dem oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg zugehörte. Damit rückt die Figur in die Diskussion um die Salzburger Plastik ein.

⁷⁶⁾ J. Sighart, S. 498.

⁷⁷⁾ Ph. M. Halm, Studien, Bd. 1, S. 1.

⁷⁸⁾ Th. Müller, 1950, S. 35.

⁷⁹⁾ H. 85 cm, Br. 85 cm, T. 25 cm. Rückwärts flach, ausgehöhlt. Die Fassung ist bis auf geringe Spuren verloren. Die Gruppe ist bisher nicht veröffentlicht, da sie erst nach der Inventarisierung im Schalldeckel der Kanzel in der Pfarrkirche zu Wagrain gefunden wurde (1940). Eine Restaurierung unter Aufsicht

Aribo-Grabmal übereinstimmenden stilistischen Kriterien haben wir es mit einer Arbeit aus der Zeit um 1400 zu tun. Die Fülle der parallelen Entsprechungen, die blockhaft flache Gestaltung, die Abweichungen in den Details, die repräsentative Starre in der Haltung, verbinden unser Werk mit dem Aribo-Grab. Ein Vergleich mit den Löwenmadonnen zeigt, daß in der Zwischenzeit eine Verfestigung der körperlichen Erscheinung, größere Bewußtheit und Bestimmtheit im physiognomisch-seelischen Ausdruck und eine Weiterbildung in der Faltensprache eingetreten ist. Drei Grundformen herrschen vor: Die Schüsselfalte, das Röhrenfaltenbündel und eine schlauchförmige Hängefalte.

Waren die Schüsselfalten bei den Löwenmadonnen wulstartig, eng anliegend, mit einem sehr flachen Durchhang, der oben leicht eingedrückt erschien, so sind sie jetzt raumhaltige, tiefe Mulden mit spitzwinkeligem Durchhang und gratig dünner Kehre. Die Röhrenfaltentrauben, die bei den älteren Figuren flach, oft völlig breitgedrückt waren und parallele Begrenzungen aufwiesen, sind jetzt raumhaltig geworden, entfalten sich häufig spitz-kegelförmig und rollen unten auseinander. An einzelnen Stellen bildet sich, indem sich ein Stoffstück umschlagend am Boden auflegt, ein für die Zeit um 1400 sehr charakteristischer, S-förmiger Gewandsaum. Die röhrenförmigen Hängefalten, meist der Beinpartie vorbehalten, laufen über einen kleinen Knick bzw. flachen Umschlag in spitzem Winkel auf dem Boden auf. Auch sie treten in der Zeit um 1400 weit stärker in den Raum vor als bei den Löwenmadonnen.

Bei allen hier herausgestellten neuen Zügen, die in der Dreifaltigkeitsgruppe von Wagrain auftreten, ist jedoch die starke Bindung an Traditionen, die bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückreichen, nicht zu übersehen, so etwa die stark formelhafte und streng symmetrische Physiognomie. Darin sind der Wagrain der Dreifaltigkeit zwei Apostelfiguren (ehemals in der Sammlung Oertel⁸⁰⁾) verwandt. Sie stammen aus der Gegend von Traunstein und mögen etwa gleichzeitig entstanden sein.

3. Die weitere Entwicklung des weichen Stils

An den Holzbildwerken werden im folgenden die Entwicklungsphasen des weichen Stils beobachtet. Dies wird dadurch erschwert, daß nur wenige Bildwerke mit bestimmten Daten verbunden sind, und daß diese Hinweise wiederum lediglich einen Anhaltspunkt, nicht aber einen sicheren Zeitpunkt für die Entstehung des Werkes bieten. So diente die Datierung des skulptierten Marmorportals der Irrsdorfer Kirche mehrfach als Anhaltspunkt⁸¹⁾, vor allem

des Bundesdenkmalamtes in Salzburg sicherte 1948 den materiellen Bestand. Mitteilung des Bundesdenkmalamtes Salzburg.

⁸⁰⁾ Th. Demmler, Die Sammlung Dr. Oertel — München, Auktionskatalog R. Lepke, Berlin 1913, Nr. 10/11, Taf. 17.

⁸¹⁾ OKT X, Taf. 2, S. 60. — E. Wiese, 1927, S. 359. Wiese stellt fest, daß in dem Tympanonrelief in Irrsdorf der Typus der Breslauer schönen Madonna,

für die daran angebrachten, geschnitzten Türflügel. Wilhelm Pinder⁸²⁾ charakterisiert treffend die Eigenart und geschichtliche Stellung dieses Bildwerks. „Der Bau wurde 1408 geweiht, die Türflügel, obwohl zu groß⁸³⁾, sind gleichwohl gleichzeitig, sie zeigten das Wappen des Gründers, Pfarrers Berthold von Straßwalchen († 1410). Hans Tietze hat den Beweis überzeugend geführt. Daß wir hier eine Datierung haben, ist sehr wichtig. Aus der Tatsache, daß das späte 14. Jahrhundert der Epoche um 1400 die gekürzte Proportion überliefert hat, zieht man gerne den Schluß, daß schlanke Proportionen dem ersten Jahrzehnt fern seien... Es ist die Heimsuchung. Beide Frauen in sehr deutlicher Betonung der Schwangerschaft. Auf den schräg weit vorgewölbten Leibern (Grundform des 14. Jahrhunderts) erscheint die Leibesfrucht sichtbar in Gloriolen. Die Toga als Schale, an der Hüftengegend umgeblättert, die länglichen Körper winden sich mit jener Räumlichkeit und Grazie, die das Braunschweiger Skizzenbuch liebte, die Dorothea von Steyr und eine weibliche Heilige des Salzburger städtischen Museums besitzen. Bezeichnend für Salzburg, daß sogar das Halbr relief auf den Reichtum des Räumlichen in der Figur nicht verzichtet: es projiziert ihn. Lange Faltengänge, unten symmetrisch auseinandergetrieben. So etwas kommt auch bei den Schönen Madonnen vor. Eine schöne und stille Stimmung.“ Den Irrsdorfer Flügeln an Rang gleich ist die Bischofsfigur aus Schwendt im Germanischen Museum in Nürnberg. Theodor Müller hat 1929 die stilistische Nähe überzeugend dargelegt⁸⁴⁾.

Ein Heiliger aus Lindenholz — seit ihm das vorige Jahrhundert Hände und Attribut ergänzt hat, als Heiliger Andreas bezeichnet⁸⁵⁾ — im Städtischen Museum zu Salzburg schließt sich hier eng an. In der vollrunden Figur vermag sich die Räumlichkeit noch stärker zu entfalten als im Relief. Auch er „windet sich“. Wir empfinden, daß er darin in der Tradition der Löwenmadonnen steht. Sein Antlitz ist in den Grundformen noch der strengen Symmetrie der vergangenen Jahrzehnte verpflichtet, doch ist der Ausdruck zu stärkerer innerer Bewegtheit gesteigert. Die Achsen sind nicht mehr streng durchgezogen, sondern von innen heraus in Schwingung versetzt. Ebenso ist das Faltenwerk reicher und räumlicher geworden. Der Einfluß,

der auch um 1406 in einer steirischen Miniatur vorkommt, übernommen wurde. — E. Wiegand, 1938, S. 77. — K. Oettinger, 1939, S. 20, Tafel 10 und 11.

⁸²⁾ W. Pinder, Handbuch I, S. 185.

⁸³⁾ Die Frage, ob die Türflügel wirklich für Irrsdorf geschaffen wurden, muß wegen der Unstimmigkeit der Maße immer wieder gestellt werden. Zwar stimmt das Stifterwappen mit dem auf dem nebenan aufgestellten Grabstein des Pfarrers Berchtold überein, aber daraus geht noch nicht mit Sicherheit hervor, daß die großartigen Türen wirklich für die Filialkirche bestimmt waren. Berchtold war Pfarrer in Straßwalchen, Irrsdorf seine Filialkirche. Straßwalchen wiederum war inkorporiert dem Stift Mondsee. Es müßte noch untersucht werden, ob die Türen nicht für Straßwalchen (1408 eine Rekonziliation, vgl. ÖKT X, 168) oder für Stift Mondsee bestimmt gewesen sind, und erst später (mit dem Grabstein?) an die Filiale Irrsdorf gekommen sind.

⁸⁴⁾ Th. Müller, 1929, S. 71 ff.

⁸⁵⁾ J. Leisching, Nr. 58, Taf. 31. — ÖKT XVI, S. 213, Nr. 4, Abb. 272.

der von den schönen Madonnen ausging, hat hier die Grundformen des beginnenden Jahrhunderts gewandelt. So beherrscht eine tief raumhaltige, fast kreisrunde Schüsselfalte wie bei der schönen Madonna aus dem Franziskanerkloster⁸⁶⁾ die Mitte der Andreasfigur⁸⁷⁾.

Auch in der Salzburger Steinplastik des zweiten Jahrzehnts läßt sich eine Entwicklung zu größerer Breite und Fülle, zur Vermehrung der Oberflächenbewegung beobachten. Bei einem Vergleich zwischen den schönen Madonnen in Altenmarkt im Pongau⁸⁸⁾ (vor 1393) und in St. Peter zu Salzburg⁸⁹⁾ wird dies besonders deutlich. Ist dort die Gestalt schmal, Bewegung und Faltenwurf dem zierlichen Habitus untergeordnet, so zeigt die schöne Madonna in St. Peter breiten Gesamtumriß und starke Betonung der Figurenmitte. Die seitlichen Falentrauben sind vergrößert, das Standmotiv ist breiter geworden, und eine kreisförmige, beherrschende Schüsselfalte unterstreicht die Breitendimension. Einen zeitlichen Anhaltspunkt gewinnen wir durch die noch breiter wirkende schöne Madonna aus Unteraurach im Innsbrucker Museum⁹⁰⁾. L. A. Springer bringt ihre Entstehung mit der Weihe der Pfarrkirche zu Aurach im Jahre 1427 in Verbindung⁹¹⁾. Das Reliefbild des 1416 verstorbenen Abtes Leonhard von St. Peter⁹²⁾ zeigt einen ähnlichen Aufbau wie die Reliefs der Irrsdorfer Türe. Die räumlichen Werte sind wie dort in der Projektion wiedergegeben, der Umriß hat ähnliche Proportionen. Eine starke Wandlung zeigt das Grabrelief des 1420 verstorbenen Abtes Ulrich von St. Peter an. Hier beherrschen die drei in Stockwerken gehäuften Röhrenfalten der Beinpartie in wellig bewegter Kräuselung die ganze Breite des Bildfeldes. Die Verjüngung der Figur nach oben wird durch seitliches Anfügen von Falentrauben, die von den Ärmeln herabfallen, soweit als möglich ausgeglichen. Die Anzahl der Stofffältelungen hat sich etwa verdoppelt.

Diese Tendenzen halten sich in Salzburg noch einige Zeit und werden weiter gesteigert. Der weiche Stil wird üppig. Das Volumen der Figur und der Falten wächst. Drei Holzbildwerke aus dem Salzburger Bereich zeigen diese Steigerung zur Üppigkeit. Es sind eine weibliche sitzende Heilige, ehemals in Berliner Privatbesitz⁹³⁾, eine Marienfigur in den Staatlichen Museen zu Berlin⁹⁴⁾ und die im letz-

⁸⁶⁾ ÖKT IX, S. 108, Fig. 142.

⁸⁷⁾ Stilistisch verwandt ist eine stehende Muttergottes, ehemals in Münchener Privatbesitz. — Wolter-Burger, Abb. 83.

⁸⁸⁾ D. Groszmann, 1960, Abb. 96 und 97.

⁸⁹⁾ ÖKT XII, S. 17, Fig. 34.

⁹⁰⁾ Th. Müller, 1935, Taf. 74 und 76.

⁹¹⁾ L. A. Springer, 1936, vgl. Anm. 90, S. 127. Springer weist die stilistische Abhängigkeit von der schönen Madonna in St. Peter nach. Er datiert deshalb diese „um 1425“, die Figur aus Aurach „um 1426/27“.

⁹²⁾ Walz, K. v. Frey, Die Grabmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg, Sbg. 1867/71.

⁹³⁾ Ausstellungskatalog, 1904, Nr. 11, Taf. 6. — Versteigerungskatalog. 1917, Bd. 3, Nr. 312, Taf. 40.

⁹⁴⁾ Th. Demmler, 1930, S. 82. — H. Maedebach, 1958, S. 36, Nr. 20.

ten Krieg leider verbrannte Sitzmadonna aus Hallein, ehemals im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt⁹⁵⁾.

Ein Vergleich mit dem Grabstein des Abtes Ulrich von St. Peter zeigt, daß sie nach 1420 anzusetzen sind. Die dort angebaute Entwicklung ist in den Holzbildwerken deutlich weitergeführt.

Die sitzende weibliche Heilige aus Berliner Privatbesitz steht dem heiligen Andreas aus dem Salzburger Museum stilistisch am nächsten. Die Proportionen sind in der Breite wie auch im Anschwellen der Figur nach unten zu ähnlich. Bei der Sitzfigur ist diese Verbreiterung allerdings stärker ausgeprägt. Die Madonna im Berliner Museum ist im ganzen breiter gebaut, das Schwellende des Körpers ist stärker hervorgehoben, der vorgewölbte Leib erinnert an die Irrsdorfer Türreliefs. Wie beim genannten heiligen Andreas wird die Figurenmitte von einer kreisenden, die Breite der Gestalt füllenden Schüsselfalte eingenommen, nur ist sie hier beherrschender, üppiger, die Röhrenfalten sind gebläht. Bei der Hallein-Darmstädter Madonna sind zwei Merkmale wesentlich: die Reduktion der Faltenzahl und die Aufgabe des strengen Faltschemas. Die Reduktion der Faltenzahl wird am Halstuch und dem Sitzlaken deutlich, das Abweichen von klaren Einzelformen an den aus der Figurenmitte verrutschten Schüsselfalten, die von einem weiteren Tuchstück überlappt werden. Die Verbindung zu den Hauptwerken des weichen Stils bleibt in wesentlichen Zügen erhalten: Zartheit trotz Fülle, Beweglichkeit und höfische Eleganz. So steht die Hallein-Darmstädter Madonna an einem der möglichen Endpunkte des weichen Stils, sie leitet durch Reduktion und Aufgeben des strengen Faltschemas seine Überwindung ein⁹⁶⁾.

Die Holzplastik der Folgezeit um 1430 zeigt, wie wir sehen werden, andere, verhärtende Tendenzen bei gleichem Zug zu Breite und Schwere. In späteren Werken, etwa der Madonna von St. Johann (Kat. Nr. 27), treffen wir zwar auf eine Wiederkehr einzelner Stiltendenzen der Halleiner Madonna in Darmstadt, die Madonna in St. Johann ist jedoch von der Halleiner weiter entfernt als diese vom heiligen Andreas im Salzburger Museum. Die Stilstufe der Halleiner Madonna in Darmstadt kann der Zeit zwischen 1420 und 1430 zugewiesen werden.

⁹⁵⁾ E. Grill, 1912, S. 475.

⁹⁶⁾ Bei der Marienfigur aus dem Pinzgau (Vermächtnis des Kunsthändlers Colli) im Innsbrucker Museum ist schlanke Proportion mit stark raumhaltigen Faltenformen vereint. Alles an der Figur erscheint vergrößert, übertrieben: das Kind, dessen vorgetriebener Bauch, der glotzende Ausdruck der Gesichter, der kropfige Hals der Maria und nicht zuletzt die Faltenformen. Sie gehören der Spätzeit des weichen Stils an. Der Knick in der Schüsselfalte, der Dreistrahl, sparsam umgeschlagene Falentrauben, die Abgrenzung der Gliedmaßen des Kindes durch harte Einschnürungen bezeugen späte Entstehung. Es handelt sich um ein provinzielles Werk, das etwa zwischen 1420 und 1430 entstanden ist. — Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum in Innsbruck, Bd. 20/25, 1940/45, S. 273 ohne Abb. — Weitere Auskünfte erhielt ich von der Direktion des Museums Ferdinandeum.

4. Vom weichen zum verhärteten Stil (etwa 1420—1435)

Das Werk des Meisters von Seeon

Georg Hager schrieb 1893 zwei Marienfiguren einem unbekanntem Meister zu⁹⁷⁾. Eine der beiden steht in Weildorf bei Laufen, die andere ist aus dem Kloster Seeon in das Bayerische Nationalmuseum zu München gelangt (Kat. Nr. 1 und 2). Seither hat man diesem Schnitzer eine Reihe weiterer Figuren zugewiesen. Ph. M. Halm und Gg. Lill führten im Katalog des Bayerischen Nationalmuseums 1924 erstmals verwandte Werke aus dem Bereich der Salzburger und bairischen Kunst an⁹⁸⁾. Th. Müller gab dann in seinem Buch über die mittelalterliche Plastik Tirols 1935 eine Übersicht über eigenhändige Werke und Werkstattrepliken und schlug die Bezeichnung „Meister von Seeon“ vor⁹⁹⁾. Die Herkunft seiner Werke aus dem westlichen Bereich des Erzbistums Salzburg, besonders die Zugehörigkeit der Kirche in Weildorf an das Stift St. Peter, weisen auf die Hauptstadt als Sitz der Werkstatt hin.

Das früheste Werk des Meisters dürfte das Christkind im Kloster Altenhohenau sein¹⁰⁰⁾. Zartgliedriger Körperbau, weiche Oberflächenmodellierung und der stark nach oben verbreiterte Kopfrücken es in die Nähe der schönen Madonnen.

Das Kind einer sitzenden Muttergottes aus Taufkirchen bei Kraiburg/Inn¹⁰¹⁾ ist ihm nahe verwandt. Trotz der zwillingshaften Ähnlichkeit ist es etwas praller, die Oberfläche ist fester, die Hautfalten an den Ärmchen und Beinchen sind durch kleine Einschnürungen angedeutet. Die Muttergottes selbst entspricht im Typus weitgehend der Figur aus dem Kloster Seeon. Steilere Proportionen, die Faltenformen sowie die bereits einsetzende Verhärtung weisen in die erste Hälfte des dritten Jahrzehnts. Das „weichere“ Christkind in Altenhohenau ist um 1420 zu datieren.

Im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet sich ein weiteres verwandtes, jedoch sekundäres Werk, eine thronende Muttergottes aus Niedergottsau an der Alz¹⁰²⁾. In dieser Figur begegnet uns erstmals genau der Bildtypus, den später die Muttergottes aus dem Kloster Seeon aufweist. Maria hält in der Rechten einen Apfel, das Kind hat in seiner Linken ein geöffnetes Buch, auf dessen Inhalt es mit der Rechten hinweist.

Ein bedeutendes Werk aus der Zeit zwischen 1420 und dem

⁹⁷⁾ Gg. Hager, 1893, S. 85.

⁹⁸⁾ Ph. M. Halm - Gg. Lill, Nr. 158.

⁹⁹⁾ Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13.

¹⁰⁰⁾ Th. Müller, 1950, S. 36, Nr. 58, Abb. 58.

¹⁰¹⁾ Th. Demmler, Versteigerungskatalog, 1913, Nr. 23. Taf. 8, S. 15. — H. Wilm, 1923, Taf. 61. — Ausstellungskatalog, 1958, Farbtafel S. 64, Nr. 79 (Sammlung A. Carl in Zürich). — Die Herkunftsbezeichnung aus Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13.

¹⁰²⁾ Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13. — Neuerwerbungen des Germanischen Museums in Nürnberg, 1921—1924, Nbg. 1925, Taf. 52.

Ende des Jahrzehnts ist die Marienfigur der Sammlung Miller auf der Burg Karneid in Südtirol¹⁰³).

1429 wurde in Weildorf, Kreis Laufen, eine Kirche aus dem Besitz des Stiftes St. Peter in Salzburg mit einem Hochaltar „in honorem beatae mariae virginis“ geweiht. Der Altar und die Schreinfigur, eine stehende Muttergottes des Meisters von Seon (Kat. Nr. 1), sind erhalten geblieben. Wir können dem überlieferten Datum entnehmen, daß der Altar in der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts entstanden ist. In der Marienfigur tritt uns in sehr ausgeprägter Form eine Verwandlung des weichen Stils, eine deutliche Abkehr von dem überkommenen Ideal entgegen. Der erste Eindruck von diesem Werk läßt sich mit den Worten: Statisches Gleichgewicht, zur Ruhe gebannter Bewegungsdrang umschreiben. Das Auge erfaßt nicht, wie an früheren Werken, Linienzüge, sondern schwere und gegeneinander ausgewogene Massenkompimente. Zwei Bündel schwerer, paralleler Röhrenfalten säumen links und rechts die Figur. Die beiden Wolkenbänke darunter setzen diese Funktion fort. Über der schweren Wölbung des Mondes stehen einander zwei spitzwinkelige Faltendreiecke gegenüber, die zwischen die parallelen Gewichte der Röhrenfalten eingezwängt sind. Das eine stößt nach unten, das andere nach oben. Es entstehen zwei Keile. Spitzwinkeliges Umbrechen hat die „unterbrechliche Linie“¹⁰⁴) des weichen Stils abgelöst. Das Kind ist fest und hart, es gleicht darin dem Apfel, den es in Händen hält. Harte, eingeritzte Linien gliedern den kleinen nackten Körper (Abb. 2 und 3).

Die stilistische Veränderung gegenüber früheren Werken des Meisters von Seon läßt sich am umfassendsten mit dem Wort Verhärtung umschreiben. Sie umfaßt den Gesamthabitus der Figur, den Körper, die Masse des Gewandes und die Linienführung der Falten. Wenn W. Pinder sagt: „Verhärtung der Linie heißt eine neue Form von Graphisierung bringen“; „Verhärtung der Masse heißt Tektonisierung“¹⁰⁵), so trifft dies auf unsere Figuren durchaus zu.

In den etwas später, um 1430, entstandenen Werken des Meisters von Seon, der thronenden Marienfigur (Kat. Nr. 2) und dem stehenden heiligen Erasmus (Kat. Nr. 3), beide aus dem Kloster Seon¹⁰⁶), ist die Verhärtung noch einen Grad weitergeführt. Besonders deutlich wird dies in der Gestalt des Christkinds. Es ist schwerer, kräftiger, fester, praller und noch deutlicher durch eingeritzte Linien gegliedert als das der Weildorfer Muttergottes. Die Gestalt der Mutter ist durch seitlich angefügte Faltenrauben in der Beinpartie verbreitert und damit schwerer gemacht (Abb. 4).

Bei der Figur des Heiligen Erasmus ist das alte Faltschema

¹⁰³) Th. Müller, 1935, Abb. 138.

¹⁰⁴) Gestaltungsprinzip des „weichen Stils“. Vgl. W. Pinder, Bürgerzeit, 1952, S. 165.

¹⁰⁵) W. Pinder, Handbuch II, S. 248.

¹⁰⁶) Die Datierung der Figuren aus dem Kloster Seon „um 1430“ gründet sich auf die archivalische Nachricht von der nach einem Umbau im Jahre 1433 vorgenommenen Neuweihe der Klosterkirche. Vgl. Halm-Lill, Nr. 158. — Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13.

und die Faltenzahl reduziert. Dies ist ebenfalls durch die Verhärtung bedingt. Wieder bewährt sich eine Erkenntnis von W. Pinder: „Verhärtung der Masse macht die Linie weniger dringlich¹⁰⁷⁾.“ Möglichkeiten und Wege der weiteren stilistischen Entwicklung lassen sich von hier aus absehen. „Jedes dieser Stilmittel, Verhärtung der Masse = Tektonisierung, Verhärtung der Linie = Graphisierung, jedes hat eine innere Tendenz zur Eigendauer.“ (W. Pinder.)

Die einzelnen „Tendenzen zur Eigendauer“ werden hier an Werken der Salzburger Holzplastik verfolgt. Auf die Übereinstimmung bzw. das Abweichen der lokalen von den allgemeinen Stiltendenzen wird dabei besonders geachtet.

Eine weitere Verhärtung des Körpers, der Gewandmasse und der Linie würde bei konsequenter Anwendung zum Zustand der „Todesstarre“ führen, deren künstlerische Bewältigung sich die Salzburger Kunst selbst in der Grabplastik versagte. Der stark räumlich empfundene Körper, die Natürlichkeit, mit der er wiedergegeben wird, unterscheiden Salzburger Grabreliefs der dunklen Zeit von solchen aus Straubing oder Passau. In den Grabsteinen des Paulus von Polhaim (gest. 1445), des Ulrich von Ortenburg (gest. 1455) in der Herrenkapelle des Passauer Domes und schließlich in dem des Caspar Zeller (datiert 1464) in der Karmeliterkirche zu Straubing tritt dieser Grad äußerster Verhärtung und Erstarrung auf¹⁰⁸⁾.

Zum ersten Male begegnen uns spezifisch lokale Stiltendenzen. Die Salzburger Plastik scheut sich vor der extremen Konsequenz, sie vermeidet eine zu weitgehende Beeinträchtigung der natürlichen Werte um des Ausdrucks willen.

In dem Bereich der Holzplastik läßt sich der weitere Weg der stilistischen Entwicklung in Salzburg an dem spätesten der uns bekannten Werke des Meisters von Seon, einer stehenden Marienfigur im Museum zu Innsbruck (Kat. Nr. 4), verfolgen. Sie schließt sich im Typus so eng an die Muttergottes in Weildorf an, daß sie Th. Müller als deren reduzierte Wiederholung angesprochen hat¹⁰⁹⁾. Die Figur wirkt schwer und fest, ihre Einzelformen sind ruhiger und größer als bei der Muttergottes in Weildorf. Der Körper und seine Bewegung werden für die Gesamterscheinung wichtiger, die Zahl der Fältelungen geht zurück. Auch der Bildtypus ist reduziert: aus der anspruchsvollen Thematik des apokalyptischen Weibes bei der Weildorfer Figur ist hier eine einfache stehende Muttergottes geworden. Reduktion der Faltenformen und Zunahme des Körpervolumens sind Charakteristika der weiteren Entwicklung. Die „Linie“ der zahlreichen Gewandfalten wird weitgehend „entbehrlich“ (W. Pinder, s. o.).

An der hier besprochenen späten Figur des Meisters von Seon

¹⁰⁷⁾ W. Pinder, Handbuch II, S. 248.

¹⁰⁸⁾ Ph. M. Halm, Studien, Bd. 1, Abb. 68, 82 und 92.

¹⁰⁹⁾ Th. Müller, 1950, S. 36, Nr. 59. — Verwandt ist auch die Figur einer Heiligen Katharina in Salzburger Privatbesitz (Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13; OKT XV, S. 17, Fig. 26).

zeichnen sich in der Lockerheit der Oberfläche bereits Möglichkeiten zukünftiger stilistischer Entwicklung ab. Eine Brücke zu den Werken der beginnenden Vierzigerjahre ist geschlagen.

V.

Die Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts

1. Der „verhärtete Stil“ (zwischen 1430 und 1440)

Ein heiliger Bischof in St. Margarethen im Lungau gehört der im Heiligen Erasmus in Pittenhart erreichten Stilstufe an (Kat. Nr. 5). Der Körper ist mächtiger und schwerer, die Physiognomie kantiger, das Gewand noch weniger bewegt. Das zunehmende Volumen des Körpers verursacht, daß die Oberfläche bedeckende Gewand weniger Raum zum Ausbilden von Falten zur Verfügung hat. Der Körper füllt die Stoffmenge aus.

In den drei Figuren des heiligen Rupertus und seiner Gefährten aus dem alten Salzburger Dom (Kat. Nr. 6—8) erreicht die körperliche Mächtigkeit und zugleich die physiognomische Prägnanz ihren Höhepunkt. Die Figuren sind steif. Den Vorwand dazu bildet die repräsentative liturgische Handlung, der feierliche Segen, den der Heilige Rupert erteilt. Der Faltenverlauf folgt nicht mehr den Formeln des weichen Stils. Geradlinig fallende, gereifte Falten und ein paar kleine Umschläge beherrschen die Form des Gewandes. Lediglich in der Zone unter dem vorgedrückten Knie — diese Stelle wird zu einer neuen Formel, die längere Zeit vorherrscht — hat sich etwas Bewegtheit erhalten. Sie äußert sich im Nebeneinander von kleinteiligen, brüchig eckigen Formen. Die Faltenstege sind gratig und hart (Abb. 5).

Ein weiteres charakteristisches Werk des verhärteten Stils ist die aus Itter (Salzburger Anteil Tirols) stammende Madonna im Ährenkleid (Kat. Nr. 8a).

Konnte an den Werken des verhärteten Stils die relative chronologische Abfolge festgestellt werden, so erlaubt ein weiteres Werk, die Monstranz aus St. Leonhard bei Tamsweg¹¹⁰), Rückschlüsse auf die zeitliche Fixierung der Entwicklungsphase. Eine Inschrift auf dem Nodus überliefert das Jahr 1439 als Entstehungszeit. Von den sechs Statuetten an der Monstranz sind zwei, Maria und der Heilige Jakobus, noch stark vom weichen Stil geprägt. Es scheint durchaus möglich, daß diese beiden altertümlich wirkenden Figürchen nach älteren Modellen gegossen wurden, die in der Goldschmiedewerkstätte vorrätig waren. Die vier anderen Figuren — ein Verkündigungengel, ein heiliger Laurentius, Christus als Schmerzensmann und die Hauptfigur, der heilige Leonhard — stimmen stilistisch mit dem angegebenen Datum überein.

¹¹⁰) OKT XXII, S. 232, Abb. 280 und 281. — Ausstellungskatalog Eucharistia, 1960, S. 113.

Der heilige Leonhard steht als feste, hochgebaute, etwas steife Gestalt auf dem Sockel. Er wirkt schlanker als die oben besprochenen Holzfiguren. Das Gewand fällt in breiten, glatten Bahnen und flachen, wulstartigen Falten beinahe ohne Unterbrechung vom Hals bis zu den Füßen, während das linke vorgestellte Bein einige lang durchziehende, ebenfalls annähernd senkrechte Faltenzüge verursacht. Der Körper wird trotz weitgehender Verhüllung deutlich empfunden. Er bildet einen festen, nahe an der Oberfläche liegenden Kern. Die wenigen, in der Fußpartie der Figur erscheinenden Falten treten nicht nach außen vor, sondern sind in den Kern eingedrückt. An dieser Stelle wird ein Ansatz zu weiterer Entwicklung spürbar; das Eindringen der Falten ist dafür ein erstes Zeichen. Der Figurenkern verliert allmählich an Mächtigkeit und räumlicher Ausdehnung, er wird passiv.

Die Merkmale des verhärteten Stils sind an einer zweiten Figur der Monstranz, dem Schmerzensmann, aus der Behandlung des unbekleideten Körpers deutlich abzulesen. Er ist sehr kompakt und gedrunken, die Oberfläche ist in anatomisch bedingte Erhebungen und Vertiefungen zerlegt, weiche Übergänge werden vermieden. Dabei treten die harten, schweren Knochen und die festen, kräftigen Muskeln deutlich hervor.

Zum Vergleich bietet sich der Crucifixus in der Georgskapelle in Mariapfarr im Lungau an¹¹¹). Die Fältelung des Lententuches und der davon herabhängenden Faltentraube ist feiner und weicher als bei unserem Schmerzensmann. Zwar klingt im Körper eine spürbare Tektonisierung an, dagegen ist die Oberfläche weicher. Sie ist unaufdringlicher modelliert als bei dem Werk aus den vierziger Jahren. Das Kreuz in Mariapfarr ist älter, es dürfte noch dem ersten Jahrhundertdrittel angehören.

2. Der „bewegte Stil“ (zwischen 1440 und 1450)

Das erste feste Datum der Folgezeit trägt das vergoldete Silberaltärchen in Mariapfarr im Lungau¹¹²). Die Phase der Verhärtung ist in seinen Statuetten und Reliefs überwunden. Kündigte sich in den schlanken Proportionen und den eingedrückten Faltenmulden des heiligen Leonhard an der Tamsweger Monstranz eine Reduzierung der räumlichen Wirkung des Körpers an, so ist dies Beginnen hier entscheidend und weitergeführt. Mit der Verminderung des körperlichen Volumens des Figurenkerns erhält das Gewand wieder eigenen Spielraum. Neue, dem weichen wie dem verhärteten Stil unbekannt und in ihrem Charakter stark wechselnde Faltenformen treten auf. An allen Figuren des Altärchens finden wir „geschüttelte“ Stoffbahnen. Glatt herunterfallende oder schüsselförmig gebogene

¹¹¹) Fr. X. Fuhrmann, 1957, S. 14 (o. Abb.). — ÖKT XXII, S. 109, Skulptur Nr. 2, „18. Jahrhundert“, Abb. 121.

¹¹²) ÖKT XXII, S. 117, Abb. 140—145. — Th. Müller, 1950, S. 38. — M. Hasse, 1947, S. 47. — J. Braun, 1940, S. 280.

Faltenzüge geraten ganz unvermittelt in eine heftige, in der Fläche hin und her schwingende Bewegung. Wilhelm Pinder hat dieses für die Stilphase so charakteristische Phänomen nach den Bewegungen eines vom Sturm hin und her geworfenen Schiffes als „Schlingering“ bezeichnet¹¹³). Bezeichnend ist, daß der Wendepunkt der Bewegung sanft und gerundet ist, daß es trotz heftiger Bewegung nicht zu eckigen Brechungen kommt. Auf dem „nachgiebigen“ Untergrund eines zurückgewichenen, gleichsam geschrumpften Körpers bildet die Gewandmasse zwischen den Faltenstegen tiefe, breitflächige Mulden aus. Es fällt das Nebeneinander langer, mäßig bewegter Linienzüge und kleinteiliger, unübersichtlicher Faltenwolken auf. Die verhärtende Tendenz blieb zunächst noch in der steifen Haltung der Figuren erhalten.

Es dürfte nützlich sein, sich an dieser Stelle der Prognose der Stilentwicklung zu erinnern, die aus der sich anbahnenden Verhärtung in den Werken der Zeit um 1430 abgeleitet wurde. Schon W. Pinder hat diese der Verhärtung entgegengesetzte Entwicklungsrichtung gekannt. Er nennt die erste, verhärtende Tendenz der Zeit um 1430 die „manieristische“, die zweite, von der hier die Rede ist, die „barocke oder stetige Abwandlung des weichen Stils“, wobei er den Schwerpunkt der einen in der Entwicklung der Stein- bzw. Hüttenplastik, den der anderen in der Holzplastik zu sehen versucht.

Aus der Untersuchung der lokalen Salzburger Verhältnisse ergeben sich dazu folgende Beobachtungen:

1. Die „manieristische“ Abwandlung des weichen Stils — hier die verhärtende genannt — vollzieht sich sowohl in der Grabplastik als auch (besonders deutlich) in der Holzplastik.
2. Die „barocke“ oder (wie Pinder sie außerdem bezeichnete) „stetige“ Abwandlung des weichen Stils setzt gleichzeitig mit der verhärtenden in Werken der Holzplastik ein (Madonna aus Hallein, ehemals im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt) und wird dann von der verhärtenden Richtung verdrängt.
3. Die neuen Faltenformen der vierziger Jahre kommen nicht durch Verwandlung von Formen des weichen Stils zustande, sondern treten zuerst an Werken auf, die die Phase der Verhärtung bis zu einer der dabei möglichen Konsequenzen, dem weitgehenden Verzicht auf Faltenbildung, mitgemacht haben (z. B. der heilige Leonhard an der Tamsweyer Monstranz). Es setzt eine neue Möglichkeit der Gewandbehandlung ein, deren Hauptmerkmal eine locker schwingende, fast regellose Bewegtheit der Oberfläche ist. Dabei gewinnt das Gewand bald eine eigene Raumschicht, in der es hin- und herschwingen kann. Eine neue, besonders kennzeichnende Form dieser Stilphase ist die Ohrmuschelfalte.

¹¹³) W. Pinder, Handbuch II, S. 251 und 290.

Holzbildwerke des bewegten Stils

Die Muttergottes aus Berndorf im Städtischen Museum zu Salzburg (Kat. Nr. 9) zeigt in ihrer steifen Körperhaltung und dem starren, geradeaus blickenden Gesicht, daß sie den drei Figuren des heiligen Rupertus und seiner Gefährten aus dem alten Dom (Kat. Nr. 6—8) stilistisch noch nahesteht. Die schlanke Proportionierung mit der überlangen unteren Körperpartie, dem verhältnismäßig kleinen Kopf und den zu kurzen Armen rückt die Figur zugleich in die Nähe des heiligen Leonhard an der Tamsweger Monstranz. Im Faltenwerk herrscht die „Schlingerung“ vor, daneben gibt es lange, gerade fallende Linienzüge. Sie bedingen den geschlossenen Umriss der Figur. Das Gewand fängt an, sich vom Figurenkern abzusetzen. Es erhält eigene Räumlichkeit, die sich von der des etwas reduzierten Körpers abhebt. Unter dem rechten Arm bildet sich eine Ohrmuschelfalte. Die in der Figur noch spürbare Verhärtung zeigt sich an einigen wenigen Stellen des Gewandes in Gestalt von eckigen Brechungen. Die Madonna aus Berndorf dürfte um 1440 entstanden sein.

Die hier beobachteten Tendenzen werden in einer stehenden Muttergottes aus Maria Bühel bei Oberndorf, heute in der Pfarrkirche zu Badgastein (Kat. Nr. 10), weitergeführt. Beherrschend tritt das Gewand mit dem bewegten Hin und Her, Auf und Ab seiner Oberfläche, mit tiefen Faltenmulden und steilwandigen, stellenweise umknickenden Faltenstegen in Erscheinung. Der Figurenkern ist noch stärker reduziert als bei der Muttergottes aus Berndorf. Charakteristisch dafür ist das „verkleinerte“, geradezu winzige, nackte Kindlein. Raum beginnt zwischen Figurenkern und Gewandshale einzudringen. Wichtiger ist noch, daß der Raum die Gewandmasse durchsetzt und deren wogende Bewegung ermöglicht. Die Figur aus Maria Bühel dürfte um die Mitte des fünften Jahrzehnts entstanden sein (Abb. 6).

Eine weitere, stilistisch verwandte Figur, eine stehende Muttergottes, befindet sich in der Pfarrkirche zu Scheffau in Tirol (Kat. Nr. 11). Der Eigenwert des Körpers ist hier stärker betont. Neben das Faltengebrodel tritt beherrschend die „lange Linie“ der Gewandsäume. Das Kind ist ähnlich beweglich und winzig wie das der Badgasteiner Figur.

An der stehenden Muttergottes in der Pfarrkirche zu Berndorf erscheint das körperliche Volumen gesteigert, das Gewand stärker verräumlicht. In den Falten zeigt sich eckige Zerklüftung.

Diese beiden letzten Figuren schließen sich einerseits stilistisch an die Figur aus Badgastein an, andererseits weisen sie Merkmale auf — wie die Vorherrschaft der „langen Linien“ und die voluminöse Körperlichkeit —, die sie in einen gewissen Gegensatz zu diesen Werken bringen. Ich möchte annehmen, daß sie stilistisch die Brücke zu einer Gruppe von Werken bilden, die wegen einer Reihe von Merkmalen (vor allem wegen des raumhaltig gelockten Haares, das sich in Einzelsträhnen auflöst), erst in die siebziger Jahre zu datieren sind. Dazu gehören eine sitzende Madonna in

Fügen im Zillertal¹¹⁴) und der schöne Marienkrönungsalter aus der Festungskapelle im Städtischen Museum zu Salzburg¹¹⁵). Wahrscheinlich sind auch die Figuren in Scheffau in Tirol und in Berndorf nicht vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden.

Seinen Höhepunkt erreichte der bewegte Stil in der Muttergottes vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Salzburg-Mülln (Kat. Nr. 13). Die Kirche wurde 1453 geweiht. Die Figur, die zum ursprünglichen Hochaltar gehörte, dürfte daher um 1450 oder wenig später entstanden sein. Eine stark bewegte, raumhaltige Gewandmasse ist dem schlanken Körper vorgelagert. Die Faltenstege haben breite, gerundete Rücken. Brechungen fehlen fast völlig. Durch häufige Änderung des Faltenverlaufs entstehen kleinteilige, sehr unübersichtliche Faltenwolken. Bedeutsam ist das neuerliche Auftreten des Röhrenfaltenbündels. Es ist hier nicht seitlich an die Figur angefügt, wie dies zum Kanon des weichen Stils gehörte, sondern ihr vorgelegt und beherrscht neben einer zerschüttelten Schüsselfaltenfolge die Mitte. Der ununterbrochene Verlauf der Gewandsäume — charakteristisch für den „weichen Stil“ — kommt auch hier wieder vor, unterscheidet sich jedoch wesentlich in der Form der Begrenzungslinien. Waren sie dort gerundet, konsequent und regelhaft, so sind sie hier schwankend, unregelmäßig und überraschend gebildet (Abb. 7 und 8).

Die Stilentwicklung rührt an ähnliche Möglichkeiten, wie sie in den zwanziger Jahren vorhanden waren und in der Folgezeit aufgegeben wurden. Einige Salzburger Holzbildwerke lassen dies besonders deutlich werden.

3. Die Wiederkehr von Elementen des weichen Stils in der Zeit um 1450

Die Salzburger Holzplastik um 1450 zeigt in gewissen anschaulichen Momenten Verwandtschaft mit dem weichen Stil. Einzelne Formen aus jener Zeit kehren wieder. Sie werden, wie an der Muttergottes aus Salzburg-Mülln festgestellt wurde, auf charakteristische Weise verändert. Ob die Linie einer organischen Entwicklung im Koordinatensystem der stilistischen Möglichkeiten wieder an die gleiche Abszisse rührt? Es entsteht demnach um 1450 aus der Wiederkehr ähnlicher Möglichkeiten etwas unverwechselbar Neues, das eng mit der Tradition verknüpft erscheint. Schwere, Fülle und Breite der Figur nehmen zu, die Bewegtheit und das Lineament der Gewänder beruhigen sich allmählich.

Nicht nur stilistische Möglichkeiten, sondern auch Bildtypen aus der Zeit des weichen Stils leben um 1450 wieder auf. Es entstehen Repliken der Niedergottsauer und der Seoner Madonna (vgl. S. 23 und Kat. Nr. 2); zwei sind erhalten. Die aus der Gegend von Mühldorf stammende Replik, ehemals in der Sammlung G.

¹¹⁴) Th. Müller, 1935, S. 151, Anm. 75 und 135.

¹¹⁵) OKT XVI, S. 224, Abb. 292. — J. Leisching, Nr. 102, Abb. Taf. 36.

Schuster in München¹¹⁶), lehnt sich im Motivischen am engsten an das Vorbild an. Verhärtung und Reduktion haben jedoch zur Umwandlung der Faltenformen in der Beinpartie geführt. Die Formen sind großflächiger, dabei regelloser, eckiger und spitzwinklicher geworden. Die Draperie der Tücher an Kopf und Hals folgt formal der des Vorbilds, ist jedoch großformiger. Die starke Abhängigkeit vom älteren Werk, die selbst in der Wiederholung der Seidenquasten am Sitzkissen deutlich wird, und das derbe Gesicht der Figur verraten eine sekundäre, wohl provinzielle Hand. Für die Datierung bieten die muscheligen Fältchen des Manteltuches, wo dieses auf das Sitzkissen fällt, einen Anhaltspunkt. Es sind Formen des bewegten Stils und ähneln denen an der Muttergottes in Salzburg-Mülln. Ich möchte die Madonna der Sammlung Schuster deshalb um 1450 datieren.

Freier folgt die Muttergottes aus der Salinenkapelle zu Hallein (Kat. Nr. 14) ihrem Vorbild. Der Schnitzer behält nur die Charakteristika des Bildtypus bei und gestaltet die Gewanddraperie neu. Der Figurenkern hat noch jene zarte passive Konsistenz wie bei der Müllner Muttergottes. Das Verfestigte des Vorbildes ist aufgegeben. Das Gewand zeigt locker schwingende Formen, die Faltenrücken erscheinen gebläht und voluminös, dazwischen breiten sich flache Mulden. Es fehlt die für den bewegten Stil bezeichnende Kleinteiligkeit (Abb. 11).

Stilistisch verwandt sind die Reliefs der Türflügel an der Salzburger Kapuzinerkirche (Kat. Nr. 15–26). Sie sind inschriftlich 1450 datiert¹¹⁷). Im Vergleich mit der etwa gleichzeitig entstandenen Muttergottes in Salzburg-Mülln wirken sie seltsam rückschrittlich und altertümlich. Mag dazu auch der repräsentative Charakter des Darstellungsinhaltes (Maria als Königin mit dem Kind, Johannes der Täufer und weissagende Propheten) beitragen, so ist doch der Stil dieser Reliefs aus der Situation kurz vor 1450 nicht zu verstehen. Er wirkt wie eine unmittelbare Fortsetzung der Reduktionsphase des späten weichen Stils (vgl. die Madonna aus Hallein, ehemals in Darmstadt). Im Flachrelief wird starke Körperhaftigkeit gegeben. Die Proportionen sind breit, die Gestalten schwer, der Schädeltypus klobig, der Gesichtsausdruck ruhig, bestimmt und zuständlich. Die starke Verbreiterung der Büste durch seitlich angefügte Gewandfalten fällt auf. Der Formenkanon der Falten scheint aus dem des weichen Stils abgewandelt zu sein. Neben Röhrenfaltenbündeln finden sich langgezogene Ohrmuschelfalten mit lebhaft bewegter Innenfläche, parallelförmige, breit gerundete Schüsselfalten und sackartig „zerschüttelte“ Abwandlungen. Am stärksten wirkt der weiche Stil in der Haarbehandlung nach, bei der die streng symmetrische Gestaltung wiederkehrt, die in der Plastik des 14. Jahrhunderts bestimmend war und sich in Salzburg bis in das frühe 15. Jahrhundert erhalten hat (Abb. 9 und 10).

¹¹⁶) Versteigerungskatalog, 1938, Nr. 16, Taf. 17, Lindenholz, H. 84 cm, aus der Gegend von Mühldorf stammend.

¹¹⁷) Vgl. S. 60.

Auch die Form der Schriftbänder, die die Propheten in den Händen halten, kann Aufschluß über die stilistische Entwicklung geben. Dazu ist ein kurzer Seitenblick auf die Entwicklung dieses Requisites nötig. Im ersten Viertel des 15. Jhs. ist das Schriftband ein S-förmiges, flächiges Gebilde mit sehr stark eingerollten, spitz zulaufenden Enden (Altmühldorfer Altar, Rauchenberger Epitaph¹¹⁸). Gegen 1430 treten erste räumliche Elemente hinzu. Vor der Einrollung am Ende des Bandes liegt noch ein scheibenförmiger oder kleinteilig gerollter Umschlag (Weildorfer Altar¹¹⁹). Der verhärtete Stil um 1440 vereinfacht die Bewegungen des Bandes und verursacht zum ersten Male brüchige Knicke (Halleiner Altar¹²⁰). Der bewegte Stil bringt neben der ständigen, unregelmäßigen Änderung der Bewegungsrichtung einen sehr starken Impuls zu räumlicher Entfaltung mit sich (heiliger Hermes von Conrad Laib¹²¹). Die Folgezeit kehrt zu einer stärkeren Bindung an die Fläche zurück, das Band büßt weitgehend seine eigenwillige raumdurchwirkende Kraft ein, wird passiv, schwer und lappig (heiliger Primus von Conrad Laib¹²²). Dieser Stilstufe entsprechen die Schriftbänder unserer Propheten. Der Grad der Passivität ist hier jedoch nicht so weit fortgeschritten wie beim heiligen Primus des Conrad Laib. Die Wiederkehr von Elementen der zwanziger Jahre ist deutlich; die in der Zwischenzeit verschwundenen eng eingerollten, spitztütenförmigen Enden kommen auf den Prophetenreliefs wieder vor.

Die sehr schöne, kürzlich entdeckte Sitzmadonna in der Pfarrkirche zu St. Johann in Tirol (Kat. Nr. 27) zeigt eine merkliche Verwandlung des bewegten Stils. Die in aufruschender Fülle und Pracht sich entfaltende Vielzahl kleinteiliger Gewandformen, die zunächst ins Auge fällt, zeigt zwar die Verwandtschaft mit der Muttergottes in Salzburg-Mülln an, doch weisen andere Merkmale auf Neues. Der Körper, den die Faltenwolke einhüllt, ist schwer, fest und bestimmend geworden, weicht darin vom Ideal des bewegten Stils ab. Er verhält sich zum Gewande ähnlich, wie dies in der üppigen Spätphase des weichen Stils, etwa an der Madonna aus Hallein in Darmstadt (vgl. S. 22) zu beobachten war. Der natürlich wirkenden, blühenden Fülle des Körpers entspricht ein raumhaltiges, lebhaft bewegtes Gewand. Die Wiederkehr ähnlicher stilistischer Möglichkeiten läßt Verwandtes, dabei jedoch unverwechselbar Neues entstehen, weil die in der Zwischenzeit entstandenen Formen ebenfalls in dem Werk vorhanden sind. Die beobachteten Kriterien sprechen für die Entstehung des Werkes in der ersten Hälfte des sechsten Jahrzehnts (Abb. 12).

¹¹⁸) A. Stange, 1960, Bd. 10, Abb. 13 und 25.

¹¹⁹) M. Hartig, 1928, Abb. 43. (Hier Abb. 2.)

¹²⁰) O. Benesch, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. IV, 1930, Abb. 197.

¹²¹) L. v. Baldass, 1946, Taf. 27.

¹²²) L. v. Baldass, 1946, Taf. 28.

4. Der Stil der „langen Linie“ (etwa 1455—1465)

Von der Beruhigung des bewegten Stils bis zum Eindringen des eckigen Faltenbruchs

Die an der Muttergottes in St. Johann beobachtete Zunahme des Volumens bleibt auch in der Folgezeit bestimmend. Die neuen Werke sind viel körperlicher empfunden als die der vierziger Jahre, deren bestimmendes Element das Vorherrschen der stark raumhaltigen Gewandmassen gewesen war. Dabei beruhigt sich die Bewegtheit der Gewandmasse. Es entsteht der Stil der langen Linie. Er ist ein Stil des Ausgleichs. Es ist schwer — trotz der zahlreich überlieferten Daten — eine genaue Stilchronologie aufzustellen. Kleinste Veränderungen an dem ausgewogenen anschaulichen Charakter können ein „Noch-nicht“ oder ein „Nicht-mehr“ bedeuten. Die Kriterien entwickeln sich nicht gleich schnell und in gleichem Sinn. Eine ziemlich große Anzahl von Werken, die alle innerhalb eines Jahrzehnts entstanden sind, ist erhalten. Wir werden uns damit begnügen, den allgemeinen Entwicklungsablauf aufzuzeigen und die einzelne Figur darin ungefähr einzuordnen.

Schlanke Proportionen, ein zierlicher, schmächtiger Körper und der unbestimmte, etwas schüchtern wirkende Gesichtsausdruck weisen bei der Marienfigur in der Pfarrkirche zu Kitzbühel in Tirol (Kat. Nr. 28) noch auf stilistische und zeitliche Nähe zu Werken des bewegten Stils, etwa der Badgasteiner oder Müllner Muttergottes, hin. Im Gewand herrschen jedoch bereits lange, durchgehende Faltenzüge vor. Daneben gibt es auch kleinteilige, gerundete und eckig gebrochene Formen. Die Figur ist etwas später als die der Muttergottes in Salzburg-Mülln, etwa in die zweite Hälfte des sechsten Jahrzehnts, einzuordnen (Abb. 13).

Meisterlich im Ausgleich von Körper und Gewand ist die aus Salzburg stammende, stehende Marienfigur in der Sammlung Salzer in Stattersdorf bei St. Pölten (Kat. Nr. 29) behandelt. Der Körper wächst in ausladendem „Kontrapost“ in natürlicher Gegenbewegung von Stand- und Schultermotiv auf. Dabei ist der Oberkörper klein, zart und schmal. Um den Körper ist ein in mäßiger „Schlingerung“ bewegtes Manteltuch geschlungen. Das Gewand ist stark raumhaltig. Auch zwischen Figur und Gewand dringt an einigen Stellen Raum ein. Der physiognomische Ausdruck ist heiter, überlegen-besinnlich und repräsentativ (Abb. 14).

Nahe verwandt ist ein stehender heiliger Nikolaus in der Kirche von Dienten am Hochkönig (Kat. Nr. 30). Beide Werke sind miteinander und mit den Schreifiguren des Mauterndorfer Altares (s. u.) stilistisch so nahe verwandt, daß ich sie mir etwa gleichzeitig in derselben Werkstätte entstanden denken möchte (Abb. 15).

Der Hochaltar in der Kapelle des Schlosses zu Mauterndorf im Lungau (Kat. Nr. 31—35) wurde von Dompropst Burchardt von Weißpriach zwischen 1459 und 1462 gestiftet und muß auch während dieses Zeitraumes fertig geworden sein¹²³). Im Schrein des

Flügelaltares stehen drei Figuren: Maria mit dem Kind, die heilige Katharina und die heilige Barbara. Im Gesprenge befand sich ursprünglich die Figur eines heiligen Kaisers Heinrich, heute im Städtischen Museum zu Salzburg. Der Körper ist bei diesen Figuren ebenso behandelt wie bei der Muttergottes in Stattersdorf. Eine großformige, dennoch unruhig wirkende Bewegtheit dominiert in der raumhaltigen Gewandmasse der Muttergottesfigur und der heiligen Katharina. An der Barbara jedoch herrscht ganz die „lange Linie“. Das repräsentative, selbstbewußte Element in der seelischen Haltung hat zugenommen. Besonders deutlich wird dies an der Stelle, wo Maria in den Mantelsaum greift und ihn hochhebt, damit er sich in zwei gefälligen großen Umschlägen schöner darbiere. Bei dem wohl von einem Gesellen ausgeführten heiligen Heinrich wird die Pose marionettenhaft steif, die Repräsentation bekommt etwas Gezwungenes (Abb. 16).

Die Figuren vom ehemaligen Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Leonhard in Tamsweg (Kat. Nr. 36—47), um 1461, heben sich stilistisch von denen des Altares in Mauterndorf vor allem durch eine Steigerung des körperlichen Volumens ab. Anzeichen blockhafter Verhärtung werden deutlich. Das Inkarnat wird prall und fest, die Körpergliederung des nackten Kindes durch „graphische“, eingeschnitzte Linien betont. Dieses künstlerische Mittel war bereits bei der verhärtenden Phase im Anschluß an den weichen Stil (um 1430) zu beobachten. Das Tamsweger Werk weist eckige und langlinige Formen der Gewandfalten auf; die eckigen sind aus den gerundeten, zerschüttelten Schüsselfalten, aus dem „Geschlinger“ der vorausgehenden Stilphase abgeleitet. Überall, wo dort kontinuierliche Veränderung in der Bewegungsrichtung des Faltenverlaufes erfolgte, tritt hier an derselben Stelle ein Bruch auf. Es entstehen Nester von knitterigen, spitz- und stumpfwinkeligen Brüchen. Die Faltenmulden dazwischen sind seicht und flach. Diese Züge lassen sich sowohl an der Hauptfigur des Altares, der überlebensgroßen Muttergottes, als auch an den anderen vollplastischen und Relief-Figuren beobachten. Bei der Muttergottesfigur und dem heiligen Leonhard sind vereinzelt noch Erinnerungen an die Formen der Zeit um 1450 zu finden, eine Ohrmuschelfalte dort, hier eine Röhrenfalte. Im Gesamtcharakter überwiegen bei allen Figuren lange, durchgehende Faltenzüge (Abb. 17 und 23).

In den Reliefs der Flügelinnenseiten sowie in den Nebenfiguren des Schreines und Gesprenge verraten ungeschickte Übertreibungen die Hand von Gehilfen. Bezeichnend sind die unbeholfenen, puppenartigen Physiognomien mit charakteristischen, spitzen und geradrückigen Nasen. Profilansichten, zu denen die Reliefs reichliche Möglichkeit bieten, zeigen enge Verwandtschaft mit dem heiligen Kaiser Heinrich aus dem Gesprenge des Mauterndorfer Altars. Es entspricht spätmittelalterlichem Werkstattgebrauch, daß der Meister selbst nur die Hauptfiguren — manchmal auch diese nur zum Teil — ausführt und weniger wichtige Teile, wie die Flügelreliefs und

¹²³⁾ Vgl. S. 62 ff.

die Nebenfiguren, von Gesellen schnitzen bzw. malen läßt¹²⁴⁾ (Abb. 22).

Beim Tamsweger Altar fällt auf, daß die Gewänder der fast unnatürlich überlängten Gestalten auf dem rechten Flügel feinteilig und parallel gefaltet sind, während auf dem linken Flügel die Figurenproportionen auf ein normales Maß reduziert sind und die Gewänder mehr eckige, flächig gebreitete Formen aufweisen. Der Unterschied könnte in der zeitlichen Abfolge der Arbeit begründet sein.

Die Reliefs der Flügelinnenseiten und der Predella vom Liebfrauenaltar in Nonnberg (Kat. Nr. 48—58), um 1465, schließen sich stilistisch unmittelbar an die des Tamsweger Altares an. Sie sind ebenfalls Gesellenwerk. Die physiognomische Übereinstimmung der beiden tücherhaltenden Engel vom Nonnberger Marienkrönungs-Relief mit den beiden Engeln, die wohl im Tamsweger Schrein eine ähnliche Funktion zu erfüllen hatten (vgl. Rekonstruktionszeichnung, S. 69), läßt an dieselbe Werkstatt denken, um so mehr, als auch die anderen Gestalten der Reliefs große Ähnlichkeit aufweisen. Die an den Tamsweger Reliefs beobachtete Entwicklung ist hier konsequent weitergegangen. Die eckige Brechung hat zugenommen, sie breitet sich nicht mehr allein flächig aus, sondern wird in die einsetzende räumliche Eigenbewegung des Gewandes einbezogen (Abb. 19, 20 und 21).

Die Reliefs an der Predella des Nonnberger Altars stimmen stilistisch mit denen der Flügel überein, unterscheiden sich jedoch durch höhere Qualität. Sie nehmen eine Mittelstellung zwischen den Flügelreliefs und der Schreinfigur ein. Der Weg zu individueller Gestaltung der Köpfe ist hier stärker als in den Flügelreliefs angebahnt. Aus unserer Beobachtung ergibt sich, daß die Reliefs des Liebfrauenaltars in Nonnberg stilistisch weiter entwickelt erscheinen als die des Tamsweger Altares. Diese Beobachtung läßt sich in gleicher Weise an den bemalten Flügelaußenseiten anstellen.

Vergleicht man die Marienfigur des Tamsweger Altares mit der aus dem Liebfrauenaltar zu Nonnberg, so möchten fast Zweifel an der Identität ihres Schöpfers aufkommen. Dort Verhärtung, Verblockung, Zuspitzung des Physiognomischen — hier gelöste Haltung, Gegenspiel von Körper und Gewand, gelassene, ruhige Züge. Man muß noch weitere Figuren vom Tamsweger Altar, etwa den heiligen Leonhard oder das Jakobusfragment, heranziehen. Besonders an letzterem läßt sich eine ähnlich beruhigte und gelockerte Verteilung der Falten wie bei der Nonnberger Muttergottes und die Übereinstimmung von Einzelformen feststellen. Beherrschend fallen die langen, wenig bewegten Linienzüge der Gewandsäume ins Auge. Das Gewand selbst ist stark raumhaltig. Voluminöse, runde Faltenrücken sind eckig gebrochen, wirken jedoch nicht hart (Abb. 16).

Die Leonhardsfigur steht durch Festigkeit und Fülle der Gestalt bei ähnlichen Faltenformen der Tamsweger Muttergottes näher.

Die zeitliche Abfolge der Figuren der beiden Altäre läßt sich

¹²⁴⁾ H. Huth, S. 28. — Vgl. dazu auch Kapitel VI dieser Arbeit.

aus den beobachteten stilistischen Merkmalen allein schwer herleiten. Fast alle Figuren zeigen die „lange Linie“ an den Gewandsäumen. Bei einigen treten daneben blockhafte Verhärtung und spitzwinkelige, harte Faltenzüge auf, bei anderen überwiegen lockere, mäßig gebrochene und raumhaltige Formen. Körper und Gewand sind deutlich voneinander abgehoben.

Ein Hilfsmittel zur Lösung dieses Problems bietet die stilistische und zeitliche Abfolge der Reliefs und Gemälde der zugehörigen Altarflügel. Besonders deutlich zeigt sich in der Malerei¹²⁵⁾, daß die Verhärtung und Verfestigung der Figur um 1460 eine stilistische Möglichkeit von kurzer Dauer gewesen ist, die bald von einer anderen abgelöst wurde, bei der raumhaltige Gewandformen vorherrschen. Dabei ist die Raumhaltigkeit dasjenige Moment, das bei den jüngeren Werken zunimmt. Wir dürfen demnach wohl jene Schreinfiguren des Tamsweger Altars, auf die dieses Kriterium zutrifft, als die stilistisch jüngeren und die Nonnberger Muttergottes als das jüngste Glied der Reihe ansehen. Zugleich ist in dieser Figur ein Grad der Vollendung erreicht, der es erlaubt, sie unter die großen Leistungen spätmittelalterlicher Plastik einzureihen.

Die Figuren des Salvator Mundi (Kat. Nr. 56) sowie des heiligen Wolfgang und Sebastian (Kat. Nr. 57–58), die wohl ursprünglich im Gesprenge des Liebfrauenaltars in Nonnberg standen, sind als Werkstattarbeit anzusehen (Abb. 24).

In den weiteren Umkreis der Werkstatttätigkeit gehören eine Verkündigungsgruppe, ein Kruzifix und ein Vesperbild in der Filialkirche zu Irrsdorf bzw. in Privatbesitz (Kat. Nr. 59–62). Sie wiederholen in etwas ungeschickter, formelhafter Weise Stilelemente, wie sie an den Tamsweger Flügelreliefs anzutreffen sind.

Fein sind dagegen vier Reliefs mit den Halbfiguren von heiligen Frauen (Kat. Nr. 63–66), die an dem als Sakramentshäuschen bzw. Heiliges Grab bezeichneten Holzschrein in der Bürgerspitalskirche zu Salzburg angebracht sind. Sie sind den Predellen-Reliefs des Liebfrauenaltars in Nonnberg sehr nahe verwandt, wohl aus der gleichen Werkstatt. Alle Werke, die mit den Altären zusammenhängen, die Burchard von Weißpriach gestiftet hat, lassen den Stil der langen Linie als hauptsächliches Kriterium auch dort erkennen, wo Ansätze zu andersgerichteten Möglichkeiten (Verhärtung, Brechung) zu beobachten sind. Sie bilden eine eigene Gruppe, in der enge Zusammenhänge auf eine bestimmte gemeinsame Werkstatt schließen lassen.

5. Die Wende von 1467, der Stil der eckigen Formverschränkung

Wenn wir uns zurückblickend an jene Figuren erinnern, an denen ein eckiges Umbrechen von Faltenzügen aufgetreten war, so finden wir dieses Phänomen gepaart mit blockhafter Verhärtung von

¹²⁵⁾ Vgl. S. 41 ff.

Figur und Gewand. Dies war beim verhärtenden Stil um 1430—1440 und wieder bei den Bildwerken des ehemaligen Tamsweger Hochaltars, 1462—1465, der Fall. Hier zeigt sich jedoch an einzelnen Figuren (z. B. am heiligen Benedikt, Kat. Nr. 39) bereits spurhaft der Impuls zu einer neuen Möglichkeit. Die eckig gebrochenen Formen werden in eine sich anbahnende Eigenbewegung des Gewandes einbezogen. Es entsteht „eckige Formverschränkung“. Diese an einzelnen Tamsweger Figuren aufscheinende Möglichkeit ist bei der Muttergottes vom ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche zu Laufen/Salzach (Kat. Nr. 67), die durch ein Datum auf den ebenfalls erhaltenen Altarflügeln für die Zeit um 1467 festgelegt ist, zum beherrschenden Gestaltungsprinzip geworden. Es entstehen Hohlräume in der Figur, zwischen den Knien, zwischen Mantelsaum und rechtem Knie bis hinauf zum Arm. Die eckig begrenzten Faltentäler dringen tief in den plastischen Kern ein. Die „lange Linie“ der Gewandsäume wird fast zur Geraden. Auch in der Fläche erweist sich die eckige Formverschränkung als wirksam; Gewandsäume und Glieder werden nach miteinander verschränkten Achsen ausgerichtet. Besonders deutlich wird dies in der fast gezwungenen Haltung des Kindes (Abb. 25).

Mit dem Erscheinen des Stils der eckigen Formverschränkung erreicht die stilistische Entwicklung in Salzburg einen Wendepunkt. Der allmähliche Verwandlungsprozeß des weichen Stils, sein Wiederaufleben um 1450 und der daraus resultierende Stil der langen Linie werden durch den Beginn einer neuen Entwicklung endgültig abgelöst.

VI.

Meister und Werkstätten

„Von erst ist unser gewonhait und alts herkomen als Daß ain yeder der Maister will werden soll sich zu den Maistern fuegen und begern Maister zu werden. Dem sullen maisterstück zemachen fürgezaigt werden. Ain Schnitzer soll machen ain Maria Pild mit ainem kind mit seiner aigen handt das vier spann lang sey (auch) in des Zechmaisters haus. Das soll alles alsdan von den maistern für ain ersamen Rate hie besicht und beschauht werden Ob ain Rate auch gefallen daran habe. Und so das beschechen soll der selb kain offen werchstat halten Er sitz dan zu heuslichen Eren und hab getan was sich zu vermelden Handtwerchs ordnung geburt. Item wan ain Maister ainen Jünger verdingen und aufnehmen will das soll er thuen in beywesen des Zechmaisters und zwaier maister. Es soll auch kainer mer annehmen dan zwey knaben. Item es soll kain Maister dem anndern chainen gesellen haimlich noch offentlich abwerben. Es sey dan sach das derselb in der Zunft und Ordnung sey.“

So lauten die auf die Schnitzer bezüglichen Stellen der Salzburger Handwerksordnung der Zunft der Maler, Schnitzer, Glaser und Schilter. Die Ordnung dürfte, wie eingangs des Quellentextes

hervorgehoben wird, auf älteren Gewohnheiten beruhen. Uns ist sie erst in der Fassung der Stadtordnung von 1494 überliefert¹²⁶⁾.

Über die Bedingungen, unter denen ein Schnitzer zu arbeiten hatte, entnehmen wir daraus folgendes:

1. Der Meister muß einen eigenen Haushalt führen, um selbständig arbeiten zu können. Dies setzt ein Alter von etwa zwanzig Jahren voraus.
2. Er darf nur mit Meistern aus der Zunft, d. h. mit solchen aus Salzburg, zusammenarbeiten.
3. Die Anzahl der Lehrlinge ist auf zwei beschränkt, die der Gesellen dagegen nicht.
4. Bei der Zulassung des Meisters ist nicht nur das Urteil der in der Zunft vereinigten Meister, sondern auch das des Rates der Stadt ausschlaggebend. Dies setzt eine gewisse Beteiligung der Öffentlichkeit an handwerklichen bzw. künstlerischen Leistungen voraus.

Die schriftlich überlieferten Zunftgewohnheiten sind zwar als Grundlage unseres Wissens um die spätmittelalterlichen Werkstattverhältnisse in Salzburg wertvoll, ein Bild über den Anteil der verschiedenen Mitarbeiter an den Flügelaltären gewinnen wir jedoch in erster Linie aus Beobachtungen an den Werken selbst. Auch dabei bleiben allerdings Fragen offen. Wir wissen z. B. nicht, ob die farbige Fassung und Vergoldung der Bildwerke vom Schnitzer selbst oder von einem in seiner Werksätte beziehungsweise selbständig tätigen Maler oder Staffierer ausgeführt wurde.

Genauer über die Arbeitsteilung ergeben Beobachtungen an vollständig oder in mehreren Fragmenten erhaltenen Flügelaltären. Hier geht die Arbeitslast über das Maß dessen hinaus, was ein einzelner bei der meist kurz bemessenen Lieferfrist zu leisten vermag. Die Mitarbeit von Gesellen sowie Vertretern anderer Berufe, vor allem von Malern, Staffierern¹²⁷⁾ und Schreibern, muß hier angenommen werden, läßt sich auch häufig nachweisen. Es scheint üblich gewesen zu sein — und dafür gibt es auch andernorts reichlich Belege¹²⁸⁾ —, daß der Meister, dem der Auftrag zufiel, nur die Hauptstücke, bei einem Schreinaltar etwa die Hauptfiguren, eigenhändig ausführte und die Arbeit an anderen Teilen Gehilfen überließ.

Die Frage, ob bei einem größeren Altarwerk der Maler oder der Schnitzer den Auftrag erhielt¹²⁹⁾, läßt sich nicht generell beantworten, sondern kann wieder nur aus Beobachtungen am Werk selbst abgeleitet werden, falls nicht Urkunden darüber Aufschluß geben. Man wird annehmen dürfen, daß dort, wo der geschnitzte Anteil sowohl qualitativ als auch quantitativ überwiegt, wo etwa

¹²⁶⁾ O. Fischer, 1908, S. 207.

¹²⁷⁾ Staffiertechnik: Aufstuckierte und aufgeklebte Ornamente finden sich an den Figuren, Katalog Nr. 4, 31 und 33. In der Tafelmalerei kommen stuckierte Nimben in Salzburg um 1440 an den Flügelaußenseiten des Halleiner Altares vor (L. v. Baldass, 1946, Abb. 24). Aufgeklebte Ornamente finden sich auf zwei Tafeln in St. Leonhard bei Tamsweg (OKT XXII, Abb. 294—297).

¹²⁸⁾ H. Huth, S. 67; 100 Anm. 126; Anm. 138 f.

¹²⁹⁾ Vgl. dazu das Kapitel „Arbeitsteilung“ bei H. Huth.

auch die Flügelinnenseiten als Reliefs ausgeführt sind, ein Schnitzer den Auftrag erhielt. Bei den Altären in Tamsweg (Kat. Nr. 36—47) und in Nonnberg (Kat. Nr. 48—58) ist dies der Fall, beim Altar in Mauterndorf, der bemalte Flügelinnenseiten aufweist, läßt sich die Frage nicht entscheiden.

Burchard von Weißpriach dürfte den an seiner ersten Altarstiftung für Mauterndorf tätigen Schnitzer mit der Ausführung der weiteren von ihm gestifteten Altarwerke beauftragt haben. Wir finden die persönlichen Merkmale dieses Schnitzers und die seiner Werkstatt sowohl am Tamsweger als auch am Nonnberger Altar wieder, an Werken, bei denen der geschnitzte Teil überwiegt.

Diese Überlegung läßt uns eine von Robert Stiassny¹³⁰⁾ gefundene Quittung eines Salzburger Künstlers unter neuen Voraussetzungen betrachten. Die Urkunde¹³¹⁾ lautet:

„Ich, Gabriel Häring, bekenn öffentlich für mich un(d) mein(e) Hausfraw und all mein Erb(e)n öffentlich mit dem Brief, wo er für kümbt, datz ich vo(n) soliche(r) Dienst und Arbeit weg(e)n, so ich meine(n) genedig(e)n Her(e)n Her(n) Burchhart(e)n Cardinal Erczbischove ze Salczpurg lobleiche(r) Gedechtmysz getan hab an aine(r) Taffel un(d) and(er) Arbeit un(d) Dienst, wie die gena(n)t sind, nicht auß genome(n) hincz auf hüttig(e)n Tag, durch meine(n) genedig(e)n Her(e)n Her(n) Bernhart, Gewelte(r) und Bestette(r), ain gancz volkom(en)es Genüg(e)n gescheh(e)n ist. Un(d) dar umb sag ich mein(en) egen(a)n(t)e)n genedig(e)n Her(e)n, den Erwelt(e)n un(d) Bestett(e)n, un(d) das Gotzhaus ze Salczpurg gancz quidt, ledig un(d) losz, alsz das wed(er) ich noch yema(n)t vo(n) meineg wegen für bas, um(b) all Sach, wie sich die v(er)lauffen hat, nym(m)e(r) nichtz ze/voder(e)n noch ze aisch(e)n schull(e)n noch well(e)n hab(e)n trewlich un(d) an Geverd. Un(d) des zw ware(n) U(r)chundt, gib ich obgena(n)t(er) Gabriel Haring den Brief un(d) die Quit(e)n under meine(n) aig(e)n aufgedrucht(e)n Insigel, alles das stett un(d) vest zw hallt(e)n pey meine(r) hantgelobt(e)n Trew(e)n, das in der Quit(e)n geschrib(e)n stett. Ist gescheh(e)n an dem heilig(e)n auffer abbent, da ma(n) zalt nach Kristi Geburt dausset un(d) vierhundert(er) un(d) in dem sexun(d)sechzigist(e)n Jar.“

Wichtig an der Urkunde ist die Formel „*aine Taffel*¹³²⁾ *und ander Dienst und Arbeit, wie die genant sind*“. Daraus geht hervor, daß Gabriel Häring für Erzbischof Burchard von Weißpriach nicht nur einen Altar gefertigt hat, der beim Tode des Stifters noch unvollendet war, sondern daß er für Arbeiten an mehreren Altären

¹³⁰⁾ R. Stiassny, 1911, S. 315.

¹³¹⁾ Der Quittbrief liegt im H. H. und Staatsarchiv in Wien unter dem Datum 1466. Ich veröffentliche ihn hier erstmals in vollem Wortlaut. Die Transkription erfolgte nach einer mir vorliegenden Photokopie. Die Kürzungen sind aufgelöst und in Klammern beigefügt.

¹³²⁾ Die Bezeichnung „*tafel*“ bedeutet im 15. Jahrhundert immer soviel wie Flügelaltar, auch wenn es sich um einen geschnitzten Schrein handelt. Vgl. Hans Huth, S. 98, Anm. 120.

bezahlt wird. Wir wissen von vier Altären, die Burchard von Weißpriach zwischen 1459 und 1466 gestiftet hat. Dies ist bei den nicht unbeträchtlichen Kosten eines solchen Werkes schon eine erstaunliche Anzahl und es steht nicht zu erwarten, daß es noch mehr gewesen sind. Da an den drei erhaltenen Altären die Schnitzarbeit sowohl qualitativ als auch quantitativ überwiegt und außerdem engste stilistische Verwandtschaft aufweist, möchte ich annehmen, daß es Gabriel Häring war, in dessen Werkstatt die Altäre geschaffen wurden, und dessen Hand die Schreinfiguren schnitzte. Es ist dagegen wenig wahrscheinlich, daß Gabriel Häring auch die Flügelaußenseiten gemalt hat, wie dies Stiassny zumindest für die Nonnberger Flügel als erwiesen annahm¹³³). Die Malerei an den Altären ist von mehreren verschiedenen Malern.

Es ist dies der einzige Fall, daß im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts in Salzburg ein urkundlich genannter Schnitzer mit einem bzw. mehreren Werken durch urkundliche Nachrichten in Verbindung gebracht werden kann. Der von Fr. Kieslinger des öfteren genannte Hans Paldauf¹³⁴) läßt sich lediglich als Autor verschollener Grabdenkmäler nachweisen. Mit den Weißpriach-Altären hat er nichts zu tun.

Der Untergang der meisten ursprünglich vorhandenen Werke erschwert es natürlich, das persönliche Werk eines Schnitzers über einen längeren Zeitabschnitt zu verfolgen. Wenn wir anhand des vorliegenden Materials zwar Werke enger stilistischer Verwandtschaft und ausgeprägter individueller Ähnlichkeit zusammenfassen können (sie sich auch in einzelnen Fällen als Werk eines Schnitzers oder einer Werkstatt erweisen), so ist es doch nicht möglich, sie als geschlossene Werkgruppe anzusprechen. Die Frage nach früheren oder späteren Werken, nach Zwischenstufen, die in andere Stilphasen fallen, muß wegen der Lücken im Bestand des Erhaltenen offen bleiben. Wir müssen uns damit begnügen, die Entwicklung innerhalb einer Werkstatt zu verfolgen. Der Versuch dazu wurde beim Meister von Seon und bei jener Werkstatt unternommen, aus der die Altäre in Mauterndorf, Tamsweg und Nonnberg hervorgegangen sind und als deren Haupt Gabriel Häring nachgewiesen werden konnte.

¹³³) R. Stiassny spricht 1919, S. 17, von der Möglichkeit, daß sich die Urkunde auf den ganzen Nonnberger Altar bezieht, erkennt jedoch nicht die Zugehörigkeit der Figuren zu den Tafelbildern und Reliefs. Diese Auffassung referiert Franz Kieslinger, 1926. In dem von Kieslinger bearbeiteten Katalog der Ausstellung „Salzburgs bildende Kunst“, Salzburg 1938, Nr. 111, S. 18, wird zwar auf die Zusammengehörigkeit von Flügelreliefs bzw. Flügelbildern und der Muttergottes sowie dem heiligen Sebastian (unsere Katalog-Nr. 48 und 58) verwiesen, dagegen bleibt die Urkunde mit dem Namen Gabriel Härings unberücksichtigt.

¹³⁴) Fr. Kieslinger, 1926, S. 128. — Zu Hans Paldauf vgl. W. M. Schmid, 1924, S. 92. — Im Bruderschaftsbuch der St.-Leonhards-Kirche zu Tamsweg sind einige Architekten, Steinmetze, Maler, Goldschmiede und Seidensticker genannt (Fr. Kieslinger, 1927). Die Namen von Häring und Paldauf sind nicht darunter.

VII.

Das stilistische Verhältnis von Plastik und Malerei in der Altarkunst

Die Komposition der Flügelbilder des Weildorfer Altars (um 1430, Kat. Nr. 1, Abb. 2)¹³⁵⁾ ist „rahmengerecht“. Architektur und Möbel stoßen hart in den flachen, kastenartigen Bildraum. Schwere, blockhafte Gestalten füllen die Fläche. Die festen Köpfe mit linearer Binnengliederung sind typenhaft. Die vielfach parallel geführten Gewandfalten sind nicht so zahlreich, ruhiger und gerundeter als bei der zugehörigen geschnitzten Marienfigur. Verhärtung gegenüber der Altmühldorfer Kreuzigung (um 1410) ist wahrnehmbar¹³⁶⁾. Der analoge Vorgang in der Entwicklung der Plastik erscheint konsequenter¹³⁷⁾.

Aus der Zeit von 1430 bis 1460 sind weder intakte noch rekonstruierbare Salzburger Schreinaltäre erhalten. Das Verhältnis der Entwicklung von Plastik und Malerei kann nur allgemein verglichen werden.

Der Stil der Flügelbilder des Weildorfer Altars fand seine Fortsetzung in den Bildern zweier eng verwandter Salzburger Meister, die mit Notnamen als Meister von Laufen¹³⁸⁾ und Meister von Hallein¹³⁹⁾ bezeichnet werden. Die Wandlungsfähigkeit beider war gering. Die Verhärtung wurde beibehalten, z. T. noch gesteigert. Zwei Spätwerke, das Klappaltärchen mit dem apokalyptischen Weib in Nürnberg¹⁴⁰⁾ und eine vielfigurige Kreuzigung¹⁴¹⁾ sind 1453 bzw. 1464 datiert.

Neue Impulse, die anscheinend auf jene Meister geringe Wirkung ausübten, brachte der schwäbische Maler Conrad Laib nach Salzburg. Er hat wohl als Geselle zunächst bei einem jener konservativen Meister gearbeitet¹⁴²⁾. Seine Anbetung der Könige in Cleveland (um 1440)¹⁴³⁾ ist eine Replik derselben Szene vom Weildorfer Altar.

Die Figuren sind betonter gruppiert, freier in der Bewegung und weniger blockhaft. Die Gewandfalten sind — besonders deutlich beim knienden König — lebhafter bewegt, brechen an einigen Stellen winkelig um und bilden Querstege.

Die Gestalt des hl. Hermes mit dem raumhaltig gerollten Schriftband¹⁴⁴⁾ auf dem Orgelflügel im Salzburger Museum Carolino

¹³⁵⁾ Stange X, Abb. 15.

¹³⁶⁾ Ausstellungskatalog Europäische Kunst um 1400, Nr. 38. — Stange X, Abb. 13.

¹³⁷⁾ Vgl. S. 23.

¹³⁸⁾ Thieme-Becker Bd. XXXVII, S. 193 mit älterer Literatur.

¹³⁹⁾ Thieme-Becker, Bd. XXXVII, S. 135 mit älterer Literatur.

¹⁴⁰⁾ Stange X, Abb. 34.

¹⁴¹⁾ Ehem. in Salzburger Privatbesitz. ÖKT XVI, Fig. 23.

¹⁴²⁾ L. v. Baldass, 1946, S. 66, Nr. 25 (nach Suida in Jb. d. Preuss. Kunstsammlungen 52, 1931). — Vgl. auch Anm. 209.

¹⁴³⁾ L. v. Baldass, 1946, Abb. 26.

¹⁴⁴⁾ Vgl. S. 32.

Augusteum¹⁴⁵) ist bezeichnend für den bewegten Stil der Malerei in den vierziger Jahren. Neu, von niederländischen Werken in der Art des Meisters von Flémalle beeinflusst¹⁴⁶), ist das Bemühen um die Natur, um den Eigencharakter des Stofflichen, um die Individualisierung des Kopftypus.

In dem später (um 1450) als Gegenstück gemalten hl. Primus¹⁴⁷) finden sich bereits Elemente des Stils der langen Linie: Schwere und Fülle der Gestalt, passive, langlinig fallende Gewandfalten. Auch Trauben unregelmäßig gerollter Röhrenfalten, wie sie bei der gleichzeitigen Plastik vorhanden sind (Maria in Mülln, Kat. Nr. 13), kommen hier vor. Ähnliche Formen zeigt die 1449 datierte Kreuzigung von Laib im Kunsthistorischen Museum in Wien¹⁴⁸). Den Stilwandel Conrad Laibs zwischen dem Wiener (1449) und dem Grazer (1457) Kreuzigungsbild¹⁴⁹) faßt Baldass mit Worten zusammen, die auch für das gleichzeitige Geschehen in der Plastik gelten¹⁵⁰): „Nun, 1457, ist die Form zwar nicht minder plastisch und präzise, aber sie scheint wie mit dem Modellierholz modelliert, und ein deutliches Streben nach Monumentalisierung der Figur ist bemerkbar.“

Das letzte bekannte Werk von Conrad Laib, ein Klappaltärchen aus der Gruftkapelle der Herren von Weißpriach in Pettau (Ptuj)¹⁵¹), dürfte eine Stiftung des Salzburger Dompropstes Burchard von Weißpriach und daher kaum vor 1459 entstanden sein¹⁵²).

Flügelbilder eines Leonhardsaltares in St. Leonhard bei Tamsweg¹⁵³) sind durch aufgemalte Wappen als Stiftung des Erzbischofs Sigmund von Volkenstorf (1452—61) und des Dompropstes Burchard von Weißpriach (1452—61) bezeichnet. Die genaue Charakterisierung der verschiedenen Gegenstände und Stoffe und die Wiedergabe von Figuren in einer tiefräumigen Landschaft weist auf eine zweite, über die Vermittlung durch Laib hinausgehende Berührung mit südniederländischer Malerei hin¹⁵⁴). Wie dieser Vorgang auf einen konservativeren, stärker in der Tradition des Meisters von Laufen stehenden Maler gewirkt hat, zeigen die Flügelinnenseiten des Mauterndorfer Altars (1459—61, Kat. Nr. 13—35)¹⁵⁵). Das Bemühen um Genauigkeit der Oberflächengestaltung führt zu fast metallischer Verhärtung. Die Gewandfalten brechen spitzwinkelig

¹⁴⁵) L. v. Baldass, 1946, Abb. 27 und 29.

¹⁴⁶) L. v. Baldass, 1946, S. 11.

¹⁴⁷) L. v. Baldass, 1946, Abb. 28 und 30, S. 15 und 66.

¹⁴⁸) L. v. Baldass, 1946, Abb. 35, 37—42.

¹⁴⁹) L. v. Baldass, 1946, Abb. 36, 45—49.

¹⁵⁰) L. v. Baldass, 1946, S. 16.

¹⁵¹) L. v. Baldass, 1946, Abb. 50—53, S. 17 f.

¹⁵²) Vgl. S. 65.

¹⁵³) OKT XXII, Abb. 294—297. — Der vor 1461 entstandene Altar ist nicht identisch mit dem etwas späteren, ehemaligen Hochaltar dieser Kirche (Kat. Nr. 36—47).

¹⁵⁴) L. v. Baldass, 1946, S. 21, spricht von einer „nivellierenden Welle niederländischen Einflusses“.

¹⁵⁵) OKT XXII, Abb. 36. — Stange X, Abb. 55.

um. Bei der zugehörigen Plastik (Abb. 16) verlaufen sie noch gerundet und muldig.

In der Malerei des Tamsweger Altares (nach 1461, Kat. Nr. 36—47)¹⁵⁶⁾ wurde der Stil der Flügel des Leonhardaltares weitergeführt. Eckige Faltenbrüche und stärkere Raumhaltigkeit finden sich bei den Bildern wie bei den zugehörigen Schreinfiguren und Reliefs.

In der Flügelmalerei des Nonnberger Altares (um 1465, Kat. Nr. 48—58)¹⁵⁷⁾ spielt der Raum eine noch größere Rolle als bisher. Der Bildraum ist tiefer, die Gewänder sind stark raumhaltig. Tiefe, eckige Faltenhohlräume sind in sie eingedrungen. Die Malerei ist in der Verschränkung der eckigen Formen weiter fortgeschritten als die zugehörigen Schreinfiguren und Reliefs.

Geradezu drastisch wirken die Verrenkungen der Figuren auf den Flügelbildern des Laufener Altares¹⁵⁸⁾ von 1467. Hier ist nicht mehr die Oberfläche von Gewandfiguren eckig und tief eingekerbt, wie bei der zugehörigen thronenden Maria (Kat. Nr. 67, Abb. 25), sondern die Gestalten sind mit fast grotesk bewegten Gliedern im Raum verschränkt angeordnet. Derartig frei um ihre Achse gedrehte Figuren gibt es in der gleichzeitigen Salzburger Plastik nicht.

VIII.

Die Stilentwicklung in benachbarten Landschaften und ihr Verhältnis zu Salzburg

1. Passau und die Donaulande

Um die Passauer Plastik des Spätmittelalters zu erfassen, müssen wir uns neben den in der Stadt selbst erhaltenen Werken vor allem denen im flußab gelegenen Donaulande zuwenden. Die geistliche Abhängigkeit dieses Gebietes von der Bischofsstadt Passau, die das ganze Mittelalter und weiter bis an das Ende des alten Imperiums dauerte, und der Mangel an anderen gleich bedeutenden Städten in diesem Bereich brachte es mit sich, daß Altäre und Bildwerke in erster Linie aus Passauer Werkstätten bezogen wurden¹⁵⁹⁾. Sie haben sich in den Landkirchen in größerer Anzahl erhalten als in der von Bränden oft heimgesuchten Bischofsstadt. Wenn wir für Werke aus diesem Bereich die Bezeichnung „donauländische Kunst“ anwenden, so muß dabei Passau als eigentliches Zentrum angesehen werden.

¹⁵⁶⁾ ÖKT XXII, Abb. 289—293. — Stange X, Abb. 57.

¹⁵⁷⁾ ÖKT VII, Fig. 66 und 67. — Stange X, Abb. 60.

¹⁵⁸⁾ KdB I, Taf. 277. — Stange X, Abb. 168 und 169.

¹⁵⁹⁾ Urkundliche Nachweise sind für die Passauer Kriechbaumwerkstätte erbracht. Fritz Dworschak, S. 194. Stilistisch in der Passauer Kunst verankert sind die Altäre zu Kefermarkt und Maria Laach am Jauerling (NO.). Vgl. zuletzt M. Hasse, 1947, S. 89. Vgl. auch die Werke von Passauer Malern in donauländischen Klöstern: L. v. Baldass, 1946.

Zu Salzburg bestanden nicht nur auf dem Gebiete des Handels und der Kirchenpolitik lebhaft Beziehungen. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts besaßen einige Künstler das Bürgerrecht beider Kommunen¹⁶⁰). Welche Gründe dafür vorliegen, wissen wir nicht. Doch dürfen wir annehmen, daß sich dabei eine gegenseitige Beeinflussung der Kunst beider Städte vollzogen hat. Die Abgrenzung der beiderseitigen Anteile ist wohl kaum möglich¹⁶¹). Hier soll lediglich versucht werden, die Passauer Stilentwicklung im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts an einigen kennzeichnenden Beispielen aufzuzeigen und deren spezifische Merkmale von denen der Salzburger Plastik abzuheben¹⁶²).

Die geschnitzte, stehende Muttergottes in Inzersdorf, B.H. Kirchberg¹⁶³), ist sichtlich unter dem Einfluß von Werken des Meisters von Seon entstanden¹⁶⁴). Ein Vergleich zwischen ihr und der ähnlichen Madonna in Weildorf (Kat. Nr. 1) ist besonders geeignet, das Passauisch-Donauländische vom Salzburger abzuheben. Die Verhärtung hat bei der Inzersdorfer Figur nicht das gesamte Werk, sondern nur den Figurenkern, die plastische Substanz, erfaßt. Die Oberfläche, die Formen des Gewandes, Inkarnat und Gesichtsausdruck sind davon weitgehend unberührt geblieben, sie sind locker und gelöst. Dies ist ein wesentliches donauländisches Stilelement.

Eine etwa gleichzeitige um 1430 zu datierende Holzfigur, die stehende Muttergottes im Priesterseminar zu Linz, zeigt eine von der Salzburger Kunst anscheinend nicht beeinflusste Komponente donauländischer Schnitzkunst. Die Verhärtung hat hier ebenfalls — jedoch in geringerem Grade — nur den Figurenkern erfaßt. Die Faltenformen sind durch Reduktion des alten Schemas zu großförmigen, wenig bewegten, dem weichen Stil noch nahen Gebilden verändert.

Den Übergang vom verhärteten zum bewegten Stil repräsentiert die nicht sehr qualitätsvolle, sitzende Marienfigur in der Hauskapelle Linz, Wurmstraße 20¹⁶⁵). Ihr haftet die Problematik dieses schroffen Stilwechsels an, der in Salzburg an der Maria aus Berndorf (Kat. Nr. 9) zu beobachten war.

Eines der köstlichsten Werke donauländischer Schnitzkunst ist

¹⁶⁰) Vgl. Anm. 39.

¹⁶¹) Die Schwierigkeiten werden besonders deutlich bei dem Fragenkreis der Donauschulplastik und in der Geschichte der Malerei bei den Meistern um die beiden R. Frueauf. Wenn R. Hartmann, 1941, S. 50, den Mauterndorfer Altar (Katalog Nr. 31—35) bzw. einzelne Figuren daraus für die Passauer Kunst in Anspruch nehmen möchte, so entspricht dies, wie weiter oben gezeigt wurde, nicht den historischen und stilistischen Gegebenheiten.

¹⁶²) Zur Plastik der Passauer Dombauhütte vgl.: Anton Ress, Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut, in Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern, 81, 1955, S. 7 ff., hier S. 38, Anm. 53 und S. 44 f.

¹⁶³) K. Oettinger, 1939, Taf. 12 und 13.

¹⁶⁴) Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13. — L. A. Springer, 1939, S. 88. — Th. Müller, 1940, S. 1.

¹⁶⁵) Christliche Kunstblätter 1925, Abb. 85.

die Sitzmadonna in Pesenbach, B.H. Urfahr¹⁶⁶). Ihr bewegter Stil übertrifft an Liebreiz und graziöser Anmut sogar den weichen Stil. Die Gewandfalten hüllen den zierlichen und feinen Körper in gelöste, lockere, gerundete und raumhaltige Formen. Ein hohes Maß an Beweglichkeit und an Stimmungsgehalt kennzeichnet dieses Werk. Die Phase des bewegten Stils kommt dem Eigencharakter der donauländischen Kunst besonders entgegen. Die Faltenformen sind dem weichen Stil noch recht nahe, ihre befreite Beweglichkeit zeigt aber deutlich, daß die Figur der Zeit um 1440 bis 1450 angehört.

Etwas später als die Figur in Pesenbach dürfte die geschnitzte, sitzende Muttergottes in St. Wolfgang bei Griesbach/Niederbayern¹⁶⁷) entstanden sein. Sie entspricht stilistisch etwa der Muttergottes in Salzburg-Mülln (Kat. Nr. 13), weist wie jene eine aufrauschende Fülle kleinteiliger Falten und einen zartgliedrigen Körper auf, doch ist hier der Kontrast zwischen Kern und Schale gemildert, die Einheit stärker gewahrt. Die Figur ist um 1450 zu datieren.

Der Stilphase, die durch die Wiederkehr von Elementen des weichen Stils bestimmt wird, gehören zwei leider verbrannte Assistenzfiguren einer Kreuzigung an, die aus Wels in das Hessische Landesmuseum in Darmstadt und von da in rheinischen Privatbesitz gelangt waren¹⁶⁸). Hier ist, wie ein vergleichender Blick auf die Reliefs der Salzburger Kapuzinertür (Kat. Nr. 15—26) lehrt, Salzburger Einfluß vorauszusetzen. Gegen eine Herkunft aus Salzburg selbst sprechen die flachräumig über den mächtigen Figurenkern hinspielenden Faltenkaskaden. Der beobachtete salzburgische Einfluß ist am ehesten in Passau vorauszusetzen, zudem eine ähnlich monumentale Haltung in Passau in der steinernen Mondsichelmadonna an der nördlichen Außenwand der ehemaligen Stiftskirche St. Nikola begegnet¹⁶⁹). Auch sie dürfte nach den stilistischen Merkmalen der Zeit um 1450 angehören. Die etwas harten und gratigen Faltenrücken finden sich auch in anderen gleichzeitigen Werken der Passauer Steinplastik, so im Grabstein des Paulus von Polhaim (gest. 1445) und in dem des Ulrich von Ortenburg (gest. 1455) in den Kapellen im ehemaligen Kreuzgang des Passauer Domes¹⁷⁰).

Die Madonna von St. Severin in Passau — wohl der Höhepunkt der Plastik der „dunklen Zeit“ in dieser Stadt — wurde von W. Pinder als Reaktion, als Protest gegen den weichen Stil ausführlich gewürdigt¹⁷¹). Wir meinen, daß es sich weniger um einen Protest

¹⁶³) Gugenbauer, 1934, Abb. 25. — Fr. Kieslinger, 1926, Taf. 23. Die Figur ist nicht, wie bei Kieslinger angegeben, aus Terrakotta, sondern aus Holz. Vgl. dazu Dehio-Handbuch, Oberösterreich, 1958, S. 232.

¹⁶⁷) KdB IV, Niederbayern, Bd. 21, S. 336, Fig. 112. Kind und Zepter sind barock ergänzt.

¹⁶⁸) A. Feigel, S. 48. — W. Pinder, Handbuch II, S. 269, Abb. 268 und 269. — Gugenbauer, 1929 und 1932. — Gg. Troescher, S. 172, Taf. 76, Abb. 314. — Th. Müller, 1950, S. 38. — K. Holter, S. 52, Abb. 3 und 4.

¹⁶⁹) KdB IV, Niederbayern, Bd. 3, S. 278, Fig. 223.

¹⁷⁰) Vgl. Anm. 111.

¹⁷¹) W. Pinder, Handbuch II, S. 255, Taf. 14. — Weitere Literatur bei J. Harksen, S. 17. — W. Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts,

gegen den weichen Stil, als vielmehr gegen sein Wiederaufleben in den Werken der Zeit um 1450 handelt. Wilhelm Pinder hat den entscheidenden stilistischen Vorgang bei unserer Figur „Formzertrümmerung“ genannt. Diese Tendenz läßt sich sehr deutlich an dem großen Siegel des Passauer Bischofs Ulrich von Nußdorf (1451—1479) ablesen¹⁷²⁾.

Bezeichnend für das Festhalten des Donaulandes an der bewegten Oberfläche ist die geschnitzte Mondsichelmadonna aus Lorch/Enns¹⁷³⁾, heute in der Kapelle von Schloß Orth im Traunsee. Hier werden Möglichkeiten, die in den vierziger Jahren in Salzburg an der Badgasteiner Muttergottes (Kat. Nr. 10) sichtbar geworden waren, bis an die Schwelle des Stils der langen Linie weitergeführt. Ähnliches haben wir von der Muttergottes in Scheffau/Tirol (Kat. Nr. 11) angenommen. Für die Chronologie dieser stilistischen Unterströmung, die der herrschenden Richtung parallel verläuft, fehlen leider feste Anhaltspunkte. Im oben genannten Werk scheint in der bereits einsetzenden Brechung, die sich zwischen flächig gebreiteten Formen durchsetzt, die Zeit um 1460 erreicht.

Von hier bis in die beginnenden achtziger Jahre klafft im Denkmälerbestand der Passauer bzw. donauländischen Plastik eine Lücke. Sie mag einer tatsächlichen Atempause in der Produktivität, im künstlerischen Rang, entsprechen — wie wir sie ja auch für Salzburg feststellen konnten.

2. Das oberösterreichische Innviertel

In den kleineren Städten dieser Landschaft mögen Werkstätten bestanden haben. Lediglich einige etwas provinzielle Holzfiguren, in denen sich Salzburger Einfluß abzeichnet, weisen darauf hin¹⁷⁴⁾.

Braunau am Inn besaß dank seiner Bauhütte eine lebhaftere künstlerische Tätigkeit. Sie stand im Spannungsfeld zwischen Salzburg und Passau. Die steinerne Kanzel in der Stadtpfarrkirche zu Braunau ist um 1440/50 zu datieren¹⁷⁵⁾. Die Reliefs der Brüstung zeigen jene gratige, etwas verhärtete Variante des bewegten Stils (der hier seinen Namen kaum mehr verdient), die wir in Passau an den Domherren-Grabmälern und an der Madonna von St. Nikola beobachtet haben. Die Köpfe an den Rippenkonsolen im Langhaus

München 1924, Taf. 36. — Th. Müller, 1950, Abb. 71. — Ausstellungskatalog *Unsere Liebe Frau*, S. 65, Nr. 84 mit Materialangaben. Die Fassung ist erneuert.

¹⁷²⁾ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt I, Vilshofen U. Fasc. 19, v. Jahre 1477. Stiftsarchiv St. Florian U. v. 1462 II 15. Nicht publiziert.

¹⁷³⁾ Oberleitner, Nr. 3, S. 30, Abb. S. 29.

¹⁷⁴⁾ Eine heilige Kunigunde in Auerbach um 1460 (ÖKT XXX, S. 50, Dehio-Handbuch, Oberösterreich, 3. Aufl., S. 31) und eine sehr verwandte, im 18. Jahrhundert zur Madonna adaptierte weibliche Heilige (das Kind aus Stuck) in Pfaffstätt (ÖKT XXX, Abb. 530 links, Dehio-Handbuch, Oberösterreich, 3. Aufl., S. 235).

¹⁷⁵⁾ Beginn des Kirchenbaues 1439, Altarweihen 1450 und 1453, Weihe der Kirche 1463. (ÖKT XXX, Abb. 223—226, S. 59.)

der Braunauer Pfarrkirche gehören bereits der Zeit um 1460 an. Leiter der Braunauer Hütte war bis 1461 der aus der Passauer Tradition hervorgegangene, salzburgische Baumeister Stephan Krumenauer¹⁷⁶).

Die bedeutendere Holzplastik im Innviertel dürfte aus Salzburger und Passauer Werkstätten stammen.

Die geschnitzte, stehende Madonna in Schöndorf bei Vöcklabruck¹⁷⁷) gehört in die Zeit um 1440 und ist den Figuren von der Tamsweger Monstranz stilistisch verwandt. Eine Restaurierung, deren Ausmaß heute leider nicht mehr festgestellt werden kann, dürfte 1939 das Werk ziemlich verändert haben. Es ist nicht schwäbisch, wie Woisetschläger wohl auf Grund des heutigen Zustandes annehmen möchte, sondern steht den Salzburger Arbeiten der Zeit sehr nahe.

Ebenfalls salzburgisch, jedoch bereits im 18. Jahrhundert eingreifend verändert, ist die geschnitzte, stehende Muttergottes in Neukirchen/Enknach¹⁷⁸). Dieses sehr schöne Werk aus der Zeit um 1460, dem Stil der langen Linie zugehörig, wurde durch Anfügen eines neuen Oberkörpers und eines neuen Kindes entstellt, obwohl sich der Schnitzer, der diese Restaurierung im 18. Jahrhundert vornahm, bemühte, den Kopftypus Mariens dem der Zeit um 1460 anzupassen.

Schwer zu beurteilen und zu datieren ist die mehrfach veränderte Muttergottes in Taufkirchen/Pram¹⁷⁹). Das stilistisch nächst verwandte, jedoch jüngere Werk ist die 1482 datierte Mittelfigur des Altars in Maria Laach am Jauerling/Niederösterreich¹⁸⁰). Der Stil der langen Linie hat sich in einigen Werken des Donaulandes erst spät und bereits in Verbindung mit eckig gebrochenen Formen durchgesetzt. Für den Altar in Maria Laach wird Passauer Herkunft angenommen¹⁸¹). Die Figur in Taufkirchen mag in die Zeit um 1470 gehören.

3. Steiermark, Kärnten und Tirol

K. Garzarolli von Thurnlaxh verweist in seinem Buch „Mittelalterliche Plastik in Steiermark“ darauf¹⁸²), daß zumindest für das 13., 14. und für den Beginn des 15. Jahrhunderts die steirische Plastik sehr stark von Salzburg beeinflusst, ja eigentlich beherrscht worden sei. Für das 15. Jahrhundert lassen sich eigene Werkstätten in der Steiermark nachweisen. Lediglich im Bereich der Grabplastik ist der Salzburger Export weiterhin bestimmend geblieben¹⁸³). Auch bei anderen Steinbildwerken ist ein Zusammenhang mit Salzburg her-

¹⁷⁶) O. Kletzl, S. 77 (dort ältere Literatur).

¹⁷⁷) Dehio-Handbuch, Oberösterreich, 3. Aufl., S. 312. Schöndorf gehört nicht mehr zum Innviertel; die Figur muß jedoch hier behandelt werden.

¹⁷⁸) ÖKT XXX, S. 279, Abb. 507.

¹⁷⁹) ÖKT XXI, S. 236, Abb. 276—278.

¹⁸⁰) ÖKT I, S. 247 ff., Taf. 16, Abb. 168—175.

¹⁸¹) M. Hasse, 1947, S. 89.

¹⁸²) Rezension von Th. Müller, 1943/44, S. 59.

¹⁸³) Th. Müller, 1938, S. 235.

vorgehoben worden¹⁸⁴). An dem Material an Holzplastik, das Garzarolli abbildet, fällt es schwer, in der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts Salzburger Einflüsse festzustellen. Die Aufteilung an einzelne Meister, wie sie Garzarolli vornimmt, erschwert leider einen umfassenderen Überblick. Versucht man den steirischen Charakter herauszustellen, so dürfte er in der Ausdruckswilligkeit und Ausdruckskraft des Körpers, der Gebärde und Physiognomie zu erkennen sein. Dieses Merkmal, das wir für die Zeit von 1400 bis 1460 antreffen¹⁸⁵), unterscheidet die steirische Plastik stark von der Salzburger.

In Kärnten sind aus dem untersuchten Zeitraum nur wenige Holzbildwerke bekannt. Sie lassen kaum Schlüsse auf bestimmte nahegelegene Kunstzentren zu und gliedern sich in ihrem stilistischen Charakter dem der Nachbarlandschaften Steiermark und Tirol an¹⁸⁶). In St. Andrä und Straßburg befinden sich Salzburger Rotmarmorgrabsteine¹⁸⁷). Erst in späterer Zeit lassen sich Salzburger Einflüsse in der Holzplastik feststellen¹⁸⁸).

Das Verhältnis der Tiroler zur Salzburger Plastik des Mittelalters ist bereits von Th. Müller ausführlich gewürdigt worden¹⁸⁹). Werke aus Orten, die im Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg liegen, wurden in der vorliegenden Arbeit unter die Salzburger Werke eingereiht.

4. Die Innstädte und der Chiemgau

Mühldorf gehörte bis in die Neuzeit zum Erzstift Salzburg. In der Kunst aus seiner Umgebung ist Abhängigkeit von Salzburg allgemein zu verspüren. Die Altmühldorfer Kreuzigung (um 1410) wird der Salzburger Malerei zugezählt¹⁹⁰).

¹⁸⁴) K. Garzarolli, 1941, S. 46, nimmt an, der Meister von Maria Neustift (Ptujška Gora), Südsteiermark, käme aus der „Salzburger Dombauhütte“. Leider gibt Garzarolli keine Begründung. M. W. fehlt für die Tätigkeit einer Dombauhütte zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Salzburg bisher der Beleg. — E. Cevc charakterisiert die Stellung der Plastik von Maria Neustift treffender: „Par l'influence de Prague nous comprenons aussi mieux... l'ensemble des sculptures à Ptujška gora du début du 15^e siècle, cependant, à Ptujška gora, on aperçoit aussi déjà l'influence du style styrien, mais sans liaison directe avec le Maître de Grosslobming“.

¹⁸⁵) K. Garzarolli, Abb. 32a, 33b, 34 und 79. — Steirisch ist auch eine Sitzmadonna in der Sammlung Schwartz in Mönchen-Gladbach (Ausstellungskatalog „Bewahrte Schönheit“, S. 19, Taf. 22, 23. — Ausstellungskatalog „Europäische Kunst um 1400“, S. 360, Nr. 414). Die Figur stammt nach Auskunft des Vorbesitzers aus der Steiermark.

¹⁸⁶) K. Ginhart, S. 174; 688; 815 und 875.

¹⁸⁷) K. Ginhart, S. 741 und 997.

¹⁸⁸) Th. Müller, 1959, Nr. 74, S. 90. — Das Verhältnis der Salzburger zur steirischen und Kärntner Plastik kann hier nur skizziert werden. Ausreichende Denkmälerpublikationen liegen noch nicht vor; ein Mangel, der sich im Rahmen dieser Arbeit nicht beheben ließ. So bleibt das Bild sehr lückenhaft.

¹⁸⁹) Th. Müller, 1935, S. 56 ff.

¹⁹⁰) Vgl. Anm. 136.

Bei einer hl. Jungfrau aus Taufkirchen-Lafering (um 1430) wiesen Halm und Lill¹⁹¹⁾ auf Beziehungen zur Seeoner Maria (Kat. Nr. 2) hin. Ebenfalls von Salzburg abhängige, selbständigere Werke derselben Zeit sind die Marienfiguren in Pürten¹⁹²⁾ und Ranoldsberg¹⁹³⁾ sowie eine weibliche Heilige in St. Veit¹⁹⁴⁾. Die erstere, mit breiten, schon etwas gestörten Schüsselfalten zwischen steif herabhängenden rahmenden Röhrenfalten ist der Weildorfer Maria (Kat. Nr. 1, Abb. 3) verwandt. Der schmalere Umriß und die weniger aufwendigen seitlichen Faltentrauben lassen an ein gemeinsames Vorbild denken. Die Maria aus Ranoldsberg und die weibliche Heilige aus St. Veit sind voller, weniger verhärtet und bewegter in der Gewandbehandlung. Die Einrollungen der Röhrenfalten sind unregelmäßig. Beide Figuren gehören mit der Innsbrucker Marienfigur des Meisters von Seeon (Kat. Nr. 4) der Zeit um 1435/40 an. Etwa gleichzeitig entstanden, doch blockhafter sind zwei Figuren in Niederbergkirchen. Der stehende, gerüstete hl. Pankrätius¹⁹⁵⁾ und der thronende hl. Blasius sind den Mühlberger Figuren (Kat. Nr. 6—8, Abb. 5) verwandt. Eine im Gegensatz zur Sitzmadonna der Sammlung Schuster¹⁹⁶⁾ recht selbständige und lebhaftere Figur des bewegten Stils um 1440/50 ist die im Auszug des neugotischen Hochaltars der Pfarrkirche zu Neumarkt aufgestellte thronende Maria¹⁹⁷⁾. Sie stützt das Kind, das auf ihrem Schoß die ersten Schritttchen versucht. Provinzieller eine kleine stehende Maria in Imming (um 1450)¹⁹⁸⁾. Eine etwa lebensgroße Maria auf der Mondsichel in Niedergottsau/Alz¹⁹⁹⁾ gehört der Zeit um 1460 dem Stil der langen Linie an.

Die Bedeutung Mühldorfs dokumentiert auch eine schöne Sandsteinkonsole (männlicher Kopf) in der Pfarrkirche²⁰⁰⁾, mit der sich ein angeblich aus der Gegend von Dingolfing stammender Verkündigungengel in Berlin²⁰¹⁾ in Verbindung bringen läßt.

Bereits für die Zeit um 1400 weisen qualitätvolle Bildwerke auf das Bestehen eigener Werkstätten in Wasserburg hin:

Eine stehende Marienfigur in der Spitalkirche zu Wasserburg²⁰²⁾ sowie die gleichzeitige Sitzmadonna in der Frauenkirche²⁰³⁾.

Um 1460 sind die stehende Marienfigur in Kirchloibersdorf²⁰⁴⁾ und die überlebensgroße Mondsichelmadonna in der Pfarrkirche zu

¹⁹¹⁾ Halm-Lill Nr. 155.

¹⁹²⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2246, Taf. 252. — M. Hartig, 1948, S. 277, Abb. 5.

¹⁹³⁾ M. Hartig, 1948, S. 277, Abb. 6.

¹⁹⁴⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2268, Taf. 252.

¹⁹⁵⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2229, Taf. 252; der hl. Blasius ohne Abb.

¹⁹⁶⁾ Aus der Gegend von Mühldorf. Replik der Seeoner Maria. Vgl. S. 31, Anm. 116.

¹⁹⁷⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2223.

¹⁹⁸⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2175.

¹⁹⁹⁾ KdB I, Bd. 3, S. 2697.

²⁰⁰⁾ KdB, Obb. S. 2839.

²⁰¹⁾ Th. Demmler, 1930, S. 74, Nr. 5542. Freundlicher Hinweis von Prof. Th. Müller.

²⁰²⁾ Th. Müller, 1950, S. 36, Abb. 54.

²⁰³⁾ KdB I, Bd. 2, S. 2093.

²⁰⁴⁾ KdB I, Bd. 2, S. 2009, Taf. 243.

Schnaitsee²⁰⁵) zu datieren. Das letztere, qualitätvolle Werk steht der Muttergottes in Niedergottsau sehr nahe; das genaue Verhältnis beider Figuren zueinander bedarf noch der Untersuchung. Es läßt sich nur so viel sagen, daß mit einer eigenständigen Entwicklung gerechnet werden kann, die gelegentlich Berührungspunkte mit der Salzburger Kunst, aber auch mit der anderer bairischer Städte aufzuweisen hat²⁰⁶).

Werke aus den Innstädten dürften ihren Weg vor allem entlang des Flusses in den Chiemgau genommen haben. Hier überschneidet sich der Einflußbereich dieser Orte mit dem von Tirol²⁰⁷) und Salzburg²⁰⁸).

5. Schwaben

Kurt Gerstenberger hat zwar aus einer gewissen motivischen Ähnlichkeit der Muttergottesfiguren in Tamsweg und Maria-Medingen (Schwaben) geschlossen, daß das Tamsweger Werk das Vorbild für die Figur in Maria-Medingen sei, und weiter, daß Hans Mutschler, dem er diese Figur zuschrieb, das Werk des Salzburger Bildhauers gekannt haben müsse²⁰⁹). Dagegen ist einzuwenden, daß einmal die Tamsweger Figur später entstanden ist, als Gerstenberg es annahm (nach 1461, nicht zwischen 1452 und 1461), zum anderen, daß die Ähnlichkeit zwischen beiden Figuren viel zu allgemein ist, als daß sich ein direktes Abbild-Verhältnis glaubhaft machen ließe.

Es ist viel wahrscheinlicher, daß Gabriel Häring, der Meister der Tamsweger Figuren, zwar nicht die Maria in Medingen gekannt hat, wohl aber mit ähnlichen früheren schwäbischen Werken vertraut gewesen ist. Dazu folgende Argumente:

a. In Salzburg sind um diese Zeit schwäbische Einflüsse nachzuweisen. Konrad Laib, der bedeutendste Maler der Stadt, kam aus Schwaben²¹⁰). Am Mariapfarrer Silberaltärchen ist das Verkündi-

²⁰⁵) KdB I, Bd. 2, S. 1828.

²⁰⁶) Den Bau der Pfarrkirche zu Wasserburg leitete Meister Hans Steinmetz (= „Stethaimer“), der vor allem in Landshut baute, später Stephan Krumenauer von Salzburg. — Gg. Lill, in Thieme-Becker XXXII, S. 14. Neuerdings P. Baldass, in Wiener Jahrbuch für Kg. XIV, 1950, S. 47. Die Fenster stellte der Maler Ruprecht Fuetrer aus Passau her. Vgl. KdB I, Bd. 2, S. 2071, Anm. 1.

²⁰⁷) Vgl. eine Marienkrönung aus Greimharting bei Prien in Berlin (Th. Demmler, 1930, S. 119, Inv. Nr. M 80, Vöge Nr. 235), hier Kaschauer zugeschrieben.

²⁰⁸) Vgl. die Verbreitung der Werke des Meisters von Seeon: Altenhohenu/Inn, Taufkirchen/Inn, Niedergottsau/Inn, Kloster Seeon, Pittenhart, Weildorf, Laufen.

²⁰⁹) K. Gerstenberg, S. 244, Abb. 167 und 170. Die Zuschreibung an Mutschler erfolgte unter Vorbehalt.

²¹⁰) Nicht folgen kann ich der These, die Baldass in seinem so aufschlußreichen Buch über Konrad Laib, S. 65, äußert: der Herkunftsort „eyslingen in der oting lant“ könne im Territorium des Stiftes Altötting und damit in Altbayern gesucht werden. Die Ortsnamensendung auf -ingen kommt in Altbayern überhaupt nicht vor, ist dagegen typisch für Schwaben.

gungsrelief die Wiederholung einer schwäbischen Schöpfung, die in mehreren Repliken existiert²¹¹).

- b. Von vielen spätgotischen Meistern weiß man, daß sie Familien angehört haben, in denen sich das Kunsthandwerk durch Generationen vererbt hat. So scheint wohl die Frage nicht ganz unberechtigt, ob nicht auch Gabriel Häring, Mitglied einer solchen Künstlerfamilie war, deren Wohnsitze in München, Landsberg, Kaufbeuren, Augsburg und Eichstätt bezeugt sind, nämlich der Familie, deren bedeutendstes Mitglied der Bildhauer Loy Hering war²¹²).

²¹¹) Eine Zusammenstellung bei M. Hasse, 1947, S. 94. Die Herleitung aus Burgund greift wohl etwas zu weit aus. Der Typus liegt bereits um 1420 in einem schwäbischen Holzschnitt fest. M. Geisberg, 1939, S. 31, Abb. 9. — Bronze-reliefs: Bange, 1923, S. 71, Nr. 2851 (vgl. auch Nr. 1459) und bei Hasse, 1947 (chem. Slg. Figdor, Wien; aus dem 16. Jahrhundert). — Reliefs in Stein: Ausstellungskatalog „Augsburger Renaissance 1955“, S. 90. — Sekundäre Nachbildungen, die aber unter Umständen die Wanderung des Motivs erleichterten, in Pappmaché und Ton.

²¹²) Michael Hering war Goldschmied und läßt sich von 1460—1496 in München, Landsberg a. L. und Kaufbeuren nachweisen: Thieme-Becker XVI (1923), S. 472. — Gabriel Häring dürfte etwas älter gewesen sein, aber doch wohl derselben Generation angehört haben (etwa 1459—1467 faßbar).

A N H A N G

ALTÄRE UND BILDWERKE

Ein Beitrag zu einem kritischen Katalog der Salzburger Holzbildwerke aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts

Die technischen Daten werden, wenn dies nicht anders vermerkt ist, nach eigenen Beobachtungen und Messungen wiedergegeben. Die Untersuchung einer Reihe von Holzproben nahm Frau Dr. L. Stipperger in Graz vor.

Rechts und links werden im heraldischen Sinne, d. h. vom Bildwerk bzw. dem Flügelaltar aus, verstanden.

Die Numerierung der einzelnen Bildwerke dient der Konkordanz von Text und Katalog.

1) Altar aus Weildorf

(Abb. 2 u. 3)

Plastik: Maria mit dem Kind, auf der Mondsichel stehend. Das Antlitz der Luna ist im Dreiviertelprofil nach oben gerichtet. Weildorf, Kr. Laufen/Obb., Kapelle an der Pfarrkirche. Stammt vom ehem. Hochaltar derselben Kirche. Lindenholz, H. 176 cm. Vollrund, Rückseite etwas flacher, innen ausgehöhlt. Fassung zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Sinne des frühen 15. Jahrhunderts erneuert.

Der Formenkanon des weichen Stils wird verhärtet. Die Schüsselfalten brechen spitzwinkelig um, Röhrenfaltentrauben erstarren zu steifen und harten Gebilden. Die röhrenförmigen Hängefalten unter dem rechten Knie setzen in Knicken und Brüchen am Boden auf. Die Gestalt ist schwer und breit. Auch das Kind ist nicht mehr weich, eher prall und derb. Es wendet sich von der Mutter ab. Der besinnlich-weiche Gesichtsausdruck Mariens ist noch der Tradition der schönen Madonnen verpflichtet. Abgebildet bei: KdB, Taf. 281, Halm-Studien I, S. 41; Müller, 1950, Abb. 59.

Altarschrein und bemalte Flügel: Altarschrein mit zwei doppelseitig bemalten Flügeln zu je drei Tafeln. Freising, Klosterkirche St. Clara. Seit 1865 als Geschenk von Dr. Sighart hier aufgestellt. Die Herkunft aus Weildorf durch eine rückseitige Inschrift überliefert: „Dedicavit Capellae Sanctae Clarae Dr. J. Sighart anno 1865 Hoc altare constructum pro Ecclesia Weildorf ca. anno 1400 Tabernaculum novum factum anno 1913.“¹ Beidseitig gemalte Tafeln 46×65 cm. Die beiden oberen Tafeln je halb kielbogig 65×65 cm. Maße der Flügel mit Rahmen 251×65 cm. Lichte Weite des Altarschreines 232×110 cm. Die Flügel sind breiter als der Schrein und liegen in geschlossenem Zustand nicht in einer Ebene. Der Grundriß des Schreines ist fünfeckig. Die Bilder sind leidlich gut erhalten, stellenweise übermalt.

Abbildungen: einzelne Tafeln bei O. Fischer, 1908, Taf. 3, und bei Stange, Bd. X, Abb. 15.

Rekonstruktion: Die Marienfigur in Weildorf stand ursprünglich als Einzelfigur in dem Schrein, an dessen Form keine Veränderung vorgenommen wurde. Das Maßwerk in der Schreinöffnung ist modern.

¹ Sighart, 1886, 72.

Datierung: Nach dem Kopialbuch der Pfarre Teisendorf wurde die dem Kloster St. Peter in Salzburg inkorporierte Kirche in Weildorf am 10. Juli 1429 durch Bischof Johannes Ebser von Chiemsee mit drei eigens erwähnten Altären neu geweiht. Der Hochaltar wurde „in honorem beatae Mariae Virginis“ errichtet².

Ikonographie: Die Altarflügel zeigen von oben nach unten: a) in geschlossenem Zustand (Außenseite): Rechter Flügel: Prophet, Heimsuchung, Darbringung Christi; linker Flügel: Prophet, Beschneidung Christi, Flucht nach Ägypten; b) in geöffnetem Zustand (Innenseite): Rechter Flügel: Prophet, Verkündigung, Anbetung der Könige; linker Flügel: Prophet, Geburt Christi, Tod und Assumptio Mariä. Der Weildorfer Altar ist, wie der Weihetitel von 1429 besagt, ein Marienaltar. Das Patrozinium der Kirche präzisiert den Weihetitel in „assumptio Mariae“, d. h. Mariä Himmelfahrt. In der Auswahl der Bildthemen wurde darauf Rücksicht genommen. Die vier Propheten mit leeren Spruchbändern in den Zwickelbildern beider Flügel entsprechen jenen „quatuor auctoritates“, die in Armenbibel und Speculum humanae salvationis (Heilsspiegel) je eine der neustamentarischen Szenen umgeben und durch die ihnen beigeschriebenen Weissagungen beglaubigen. Hier fehlen die Prophetien in den Spruchbändern. Es sind auch nicht je vier Propheten einer Szene, sondern je ein Prophet zwei Szenen zugeordnet. Dies weist darauf hin, daß die Szenenauswahl nicht den oben erwähnten typologischen Schriften entnommen wurde. Die Heimsuchung und der Tod Mariens kommen dort nicht vor³. Es dürfte ein eigens zusammengestelltes Programm vorliegen. Außenseite und Innenseite der Altarflügel geben je vier Szenen wieder, die von links oben nach rechts unten der Reihenfolge der heilsgeschichtlichen Chronologie entsprechen. So entstehen zwei Zyklen. Dabei bildet je eine Flügelseite eine Sinneneinheit⁴. Auf sie bezieht sich der darübergestellte Prophet. Jedes Bild der beiden Zyklen ist außerdem noch einem kirchlichen Fest zugeordnet. Die Madonna auf der Mondsichel mit dem Gesicht darunter ist nach Apoc. 12, 1 ff. als apokalyptisches Weib aufzufassen⁵.

Literatur: Sighart, J., XI, 72. — Mayer-Westermeyer I, S. 438: III, S. 384. — Gg. Hager, 1893, S. 85. — Riehl, B., 1895/96, S. 71. — Riehl, B., 1902, S. 66. mit Abb. — KdB III (1905) S. 2840, Taf. 281. — Fischer, O.: 1908, S. 42. — Halm, Ph. M., I, S. 43, Abb. 55. — Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13. — Hartig, M., 1948, S. 279, Abb. 7 und 7a. — Müller, Th., S. 56, Nr. 59, mit Abb. — Stange, A., 1960, Band X, S. 10, Abb. 15.

2) Marienfigur aus Kloster Seon

Maria mit dem Kind auf der Polsterbank thronend. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 1126. Stammt aus dem Benediktinerkloster Seon, BA. Traunstein.

Lindenholz, H. 108, Br. 84 cm. Fast vollrunde Wandfigur, Rückseite abgeflacht, die Bank unten hohl. Geringe Teile am Laubwerk der Krone abge-

² Mayer-Westermeyer, III, S. 376.

³ Vgl. G. Schmidt, S. 1, 95. — E. Breitenbach, S. 118.

⁴ Nach Luc. 1, 30/35 wird bei der Verkündigung und nach Matth. 2, 1/12 bei der Anbetung des Kindes durch die Magier auf die göttliche Natur des Erlösers hingewiesen. Diese Szenen zeigt der rechte Flügel bei geöffnetem Altar. Ihnen gegenübergestellt sind auf dem linken Flügel die Geburt Christi, der Tod und die Aufnahme seiner Mutter in den Himmel. Die Sinneneinheit dieser beiden Szenen finden wir am deutlichsten bei Thomas von Aquin ausgesprochen (Summa Theologiae III, 8, 2 ad 3, hier nach der Übersetzung von J. Pieper): „Wiewohl Christus den Bildestoff des Leibes von anderen Menschen hergenommen hat, haben doch von ihm alle Menschen das unsterbliche Leben des Leibes erhalten.“ Es wird auf die Menschennatur Christi und ihre Folgen für Maria hingewiesen. In den Szenen der Flügelaußenseiten finden wir rechts (heraldisch!) die Heimsuchung und Darbringung Christi, womit nach Luc. 1, 39/56 und Luc. 2, 25/38 das Messiasium Christi vorausgesagt wird. Auf dem gegenüberstehenden linken Flügel wird auf die ersten Leiden des noch kindlichen Erlösers, die Beschneidung und die Flucht nach Ägypten (dazu Luc. 1, 21/24, 38 und Matth. 1, 13/15) hingewiesen.

⁵ Lutze-Wiegand, S. 89, Abb. 294.

brochen; am Sockel einige Abstoßungen. Einzelne Sprünge und Haarrisse. Originalfassung auf Kreidegrund und Pergament. Untergewand, Kissen, Sockel und Bank übergangen. Untergewand rot mit reliefierter Blumenmusterung. Mantel golden, das Futter karmesinrot auf Gold lasiert. Kopftuch weiß, Haare golden, Krone golden mit aufgesetztem hölzernem Schmuck und bunten Steinen in ovaler Kupferfassung. Fleischfarbe weiß, die Wangen ganz schwach rosa angelegt. Sockel und Bank grün. Teppich golden mit silbernen, oxydierten Ornamenten. Kissen ehemals vielleicht grün auf Silber lasiert, jetzt grün, Die Quasten am Kissen aus grüner ausgebleicherer Seide⁹.

Schwere, breit gelagerte Figur. Die aus dem weichen Stil überkommenen Faltenformen sind verfestigt, versteift, hart und brüchig geworden. Die Haarnadelfalte ist in eine trapezförmig durchhängende, geknickte Form verwandelt. Neu ist die Dreistrahlfalte, die sich aus dem Stoffgrund zwischen zwei geknickten Schüsselfalten erhebt. Am Boden brechen die Röhrenfalten um, bevor sie sich zu einem welligen und gerollten Saum entfalten.

Die Figur entstand um 1430 während der durchgreifenden Erneuerung der Klosterkirche in Seeon, die 1433 durch die Neuweihe ihren Abschluß fand. Da die Seener Madonna von derselben Hand stammt wie die Weildorfer Madonna, lassen sich die beiden überlieferten Weihedaten 1429 und 1433 zu einem ziemlich guten zeitlichen Anhaltspunkt für die Entstehung der beiden Figuren zusammenfügen.

Der Bildtypus ist im südostdeutsch-alpenländischen Raum weit verbreitet. Zu den von Halm-Lill genannten unmittelbaren Vorstufen zur Seener Muttergottes sind aus dem Salzburger Bereich noch die Figuren in Halfing/Chiemgau, in der Frauenkirche in Wasserburg und die Halleiner Madonna, ehem. in Darmstadt, zu nennen (vgl. S. 22). Die Seener Madonna ist keineswegs, wie Halm und Lill annahmen, das „letzte Glied der Kette“. Dies zeigen die Madonnen aus der Halleiner Salinenkapelle (vgl. Katalog Nr. 9), aus St. Johann in Tirol (vgl. Katalog Nr. 13) und schließlich aus Laufen (vgl. Katalog Nr. 57).

Die Seener Madonna dürfte ursprünglich als Mittelfigur in einem Altarschrein gestanden haben, für dessen Typus uns der in St. Sigmund im Pustertal einen Anhaltspunkt geben kann (Abb. bei Th. Müller, 1935, Taf. 74).

Literatur: Die ältere Literatur bei Halm-Lill Nr. 158. — Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13. — Th. Müller, 1950, S. 37, Abb. 60 und 61.

3) Hl. Erasmus in Pittenhart bei Seeon

(Abb. 4)

Der hl. Erasmus in bischöflichem Ornat. Auf einer Wandkonsole in der Pfarrkirche zu Pittenhart bei Seeon. Die Figur dürfte aus Seeon bei der Zerstörung der dortigen gotischen Altäre in die dem Kloster inkorporierte Kirche von Pittenhart verbracht worden sein. Sie gehörte evtl. zu demselben Altar wie die Seener Madonna (s. o.). Holz, H. etwa 120 cm (konnte nicht gemessen werden). Vollrund geschnitzt, rückwärts abgeflacht. Die Fassung ist völlig überarbeitet, alle Teile außer dem Inkarnat und den Haaren sind glanzvergoldet.

Für die Datierung ergeben sich stilkritische Anhaltspunkte. Die Figur ist schwer und breit, der Schädel fest. Die Haare quellen als geschlossenes Lockenbündel seitwärts unter der Mitra bis zu den Ohren. Die Faltenformen sind die gleichen wie bei der Seener Muttergottes, nur daß hier, dem Standmotiv entsprechend, die Schüsselfalten zahlreicher sind und erst die unterste spitzwinkelig umbricht. Zwischen den einzelnen Schüsselfalten findet sich wieder das Motiv des Dreistrahls. Im Oberteil der Kasel bilden flache gratige Faltenstege ein

⁹ Die technischen Daten aus: Halm-Lill, Nr. 158.

Rautenmuster. — Ein bisher nicht beachtetes Werk des Meisters von Seon. Um 1430 entstanden.

Literatur: KdB, I, Oberbayern, S. 1815. — Dehio-Gall, Oberbayern (Aufl. 1952), S. 376.

4) Marienfigur im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck

Replik der Muttergottes in Weildorf (Kat. Nr. 1), ohne Mond zu Füßen der Figur⁷. Innsbruck Museum Ferdinandeum, Inv. Nr. P 1052, Dr.-Karl-Krüger-Stiftung. Ehemals Berliner Kunsthandel (vgl. Lit.).

Lindenholz, H. 107 cm⁸. Vollrund, rückwärts ausgehöhlt, offen. Originalfassung. Unterkleid vergoldet. Mantel außen weiß mit nicht mehr kenntlichen Ornamenten. Saum breit vergoldet, Mantelinnenseite blau. Kopftuch weiß mit gekämmter Oberfläche und Wellenrand. Inkarnat hell, Lippen und Augen farbig getönt, Haare braun, Krone vergoldet. Ein Stück von der Vorderseite des Sockels, mehrere Finger an beiden Händen des Kindes, sämtliche Kronzacken und das Zepter in der Rechten Mariens fehlen.

Die Reduktion der vom Vorbild übernommenen Formen ist stilistisch bestimmend. Dazu kommt eine weitere Verfestigung des Figurenkerns und Beruhigung der Gewandoberfläche. Die Starre des Vorbildes erscheint gemildert. Verwandte Stilmerkmale finden sich am hl. Erasmus in Pittenhart (Kat. Nr. 3) und an der Muttergottes aus dem Kloster Seon (Kat. Nr. 2). Die Figur dürfte etwas später, in der ersten Hälfte des vierten Jahrzehnts entstanden sein.

Literatur: Th. Müller, 1935, S. 132, Anm. 13. — Cicerone XX, 1928, S. 308, mit Abb.

5) Hl. Bischof in St. Margarethen im Lungau

In der Filialkirche St. Augustin zu St. Margarethen im Lungau. Über die frühere Aufstellung der Figur ließ sich nichts ermitteln.

Lindenholz, H. 153 cm. Vollrund gearbeitet, rückwärts abgeflacht, Rücken- teil angesetzt, innen hohl, die rechte Hand angedübelt. Zur Fassung vgl. Franz Wagner in LK 103, S. 71 ff.

Der Kopf zeigt dieselben etwas kantigen Formen wie der des hl. Erasmus in Pittenhart (Kat. Nr. 3). Auch die Folge von Schüsselfalten und das Drei- strahlmotiv begegnen bei beiden Figuren. Hier sind diese Formen jedoch nicht so häufig und weniger konsequent durchgeführt. Der Kern der Gestalt ist weiter verfestigt, die geringere Bewegtheit der Oberfläche läßt die Figur schwerer erscheinen. Die Anzahl der parallelen Falten ist reduziert. Der hl. Bischof in St. Margarethen schließt sich stilistisch an den hl. Erasmus in Pittenhart an (s. Kat. Nr. 3) und ist etwas später, in die Mitte des vierten Jahrzehnts, zu datieren.

Literatur: ÖKT Band XXII, S. 55, Abb. 60. — Franz Wagner in LK. 103, S. 71 ff.

6—8) Die Hll. Rupertus, Gisiliar und Chuniald in Mühlberg

(Abb. 5)

Mühlberg/Salzburg, auf drei Wandkonsolen, die 1632 dafür ange- fertigt wurden (vgl. Lit.), in der Filialkirche. Laut Visitationsbericht von 1614

⁷ Th. Müller, 1950, S. 36 ff.

⁸ Techn. Daten nach freundl. Auskunft des Museum Ferdinandeum Innsbruck.

stammen die Figuren aus dem kurz vorher abgerissenen alten Dom zu Salzburg. Ein Rupertusaltar ist dort durch mehrere urkundliche Erwähnungen, zuletzt durch die Beschreibung von Steinhauser, um 1600 bezeugt.

Eichenholz, hl. Rupertus, H. 190 cm, hl. Diakone, H. 170 cm. Vollrunde Wandfiguren, rückwärts flach, die ausgehöhlte Rückseite mit einem Brett verschlossen. Aus mehreren, längsseitig zusammengeleimten Holzstücken geschnitzt. Pedum barock ergänzt, ebenso die Inschrift mit dem Monogramm Christi und Mariens und der Jahreszahl 1632 auf den Seiten des liturgischen Buches. Die gegenwärtige Fassung besteht aus verschiedenen barocken Schichten und wurde 1959 von Dr. Mühlmann in Salzburg freigelegt. Ursprünglich waren die Figuren mit Ausnahme der Gewandumschläge und des Chorhemdes des hl. Rupertus vergoldet. Die Gesichtsfarbe ist z. T. heute die originale⁹.

Trotz der Gewandüberkleidung sind die drei Figuren nicht in erster Linie vom Gewand her bestimmt, sondern sind drei mächtige, in feierlicher Ruhe befindliche Körper. Der Faltenparallelismus, dem die liturgische Kleidung entgegenkommen könnte, ist hier weitgehend aufgegeben. Röhrenfalten erhalten einen leicht schräg verlaufenden Einbruch, das vorgedrückte Knie verursacht ein Nebeneinander größerer Flächen und unregelmäßiger Staufalten. Die stilistische Stellung der drei Figuren ist zwischen dem hl. Erasmus in Pittenhart (Kat. Nr. 3) um 1430 und dem hl. Leonhard an der Monstranz zu Tamsweg (vgl. S. 26, Anm. 110) 1439. Der Grad der Verhärtung weist auf die „Mitte“ zwischen beiden Daten hin; ich möchte „um 1435“ vorschlagen.

Literatur: Hauthaler-Schnerich, LK, 31, 1891, S. 363 und 369. — Buberl ÖKT, Band XI, S. 425, 431, Abb. 413—415. — Fr. Kieslinger, in *Belvedere 8*, Wien 1929, S. 95. — *Ausstellungskatalog Der Dom zu Salzburg, Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg 1959, S. 61.

8a) Maria „im Ährenkleid“ aus Itter/Tirol

Die Figur geht im Typus auf ein „ex partibus Germaniae“ in den Mailänder Dom gestiftetes silbernes Gnadenbild zurück, das in mehreren hölzernen Repliken in Süddeutschland vorkommt¹⁰.

Zirbelholz, H. 95 cm, vollrund. Die alte Fassung stellenweise übergangen: Gewand himmelblau, ehemals mit goldenen Ähren besetzt, der sternförmige Kragen, der Gürtel und das Haar vergoldet, blaues Stirnband¹¹.

Charakteristisches Werk des verhärtenden Stils in Salzburg. Das Gewand fällt in „Kanneluren“ zu Boden, die nur an einer Stelle durch einen schräg verlaufenden Quersteg unterbrochen werden. Staufalten knicken auf dem Boden um. Körper und Gewand bilden eine Einheit.

Das Werk steht stilistisch zwischen den Figuren des hl. Rupertus und seiner Gefährten aus dem alten Dom und dem hl. Leonhard von der Monstranz in Tamsweg (datiert 1439) und dürfte in der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts entstanden sein.

Literatur: *Ausstellungskatalog Unsere Liebe Frau*. Aachen 1958, Nr. 109 a. Farbtafel. — E. G. Grimme in: *Aachener Kunstblätter* 17/18, 1958/59, S. 38. — *Ausstellungskatalog Große Kunst des Mittelalters*, Köln 1960, Nr. 51, Taf. 53. — *Ausstellungskatalog Bewahrte Schönheit*, Nr. 33, Taf. 27, Farbtafel. — Matthias Mayer, 2. Heft, Westendorf, Hopfgarten, Kelchsau und Itter, S. 291, Abb. 29.

⁹ Die technischen Daten entnehme ich z. T. dem *Ausstellungskatalog Der Dom zu Salzburg, Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg 1959, S. 61 ff.

¹⁰ Eine Zusammenstellung siehe *Ausstellungskat. Bewahrte Schönheit*, S. 19 f. Eine weitere Replik befindet sich in der Frauenkirche am Anger zu Berchtesgaden. Vgl. *KdB I*, Band 3, S. 2977 mit Abbildung.

¹¹ Die technischen Daten entnehme ich dem *Ausstellungskat. Bewahrte Schönheit*.

9) Marienfigur aus Berndorf im Städtischen Museum in Salzburg

Maria auf der Mondsichel stehend. Das Antlitz der Luna blickt nach vorn. Salzburg. Museum Carolino Augusteum, Inv. Nr. 165/32. Stammt aus Berndorf bei Salzburg.

Lindenholz, H. 178 cm. Fast vollrunde Wandfigur, Rückseite flach angesetzt, innen ausgehöhlt. Es fehlen beide Hände, das Kind, ehemals am Gürtel eingedübelte Ornamente oder Steine und die Fassung. Die Krone ist abnehmbar erneuert.

Die Figur ist ähnlich aufgebaut wie die drei Bistumspatrone in Mühlberg (Kat. Nr. 6—8), doch ist der Körper schmaler und länger, der Oberkörper verkürzt. Das Gewand setzt sich stärker ab und erhält größere Freiheit, die Oberfläche in tiefräumige Schwingung zu versetzen. Alles dies spielt sich zwischen fast geraden seitlichen Begrenzungslinien ab. Im Gegensatz zum Gewand erscheint die Figur verhärtet und bleibt von Bewegung weitgehend frei. Die Schüsselfalten sind mehrfach gebrochen, ihre Rücken verschieden breit. Die Bewegungsrichtung der Faltenstege ändert sich häufig. Aus dem regelmäßigen Dreistrahlmotiv wird ein unregelmäßig begrenztes Gebilde mit aufgeblähter Mitte. Am Boden sammeln sich flach hingebreitete, kleinteilige Aufstehfalten.

Die Figur folgt in der bewegten Ausprägung der Falten dem Stil des 1443 datierten Silberaltärcchens in Mariapfarr. Die versteifte Körperhaltung dagegen ist ein Zug, der an Werke des verhärteten Stils erinnert. Um 1440 entstanden.

Literatur: ÖKT, Band XVI, S. 214, Abb. 276. — J. Leisching, Nr. 79. Taf. 26.

9a) Marienfigur aus Abtenau

Eine stilistisch verwandte Figur, deren lockerere Haltung sie zwischen die Berndorfer und die folgende Marienfigur (Kat. Nr. 10) stellen läßt, ist die Muttergottes aus Abtenau im Städtischen Museum zu Salzburg (Inv. Nr. 179/32, Leisching op. cit. Nr. 2, im Depot).

10) Marienfigur in Badgastein

(Abb. 6)

Badgastein, am Hochaltar der Pfarrkirche. Die Figur befand sich früher in einer Wegkapelle bei Maria Bühel in der Nähe von Oberndorf. Woher sie ursprünglich stammt, ist nicht bekannt. Die technischen Daten konnten nicht untersucht werden. Die Fassung wurde anlässlich der Transferierung nach Badgastein überarbeitet, die Krone ist modern.

Wesentlich ist das Verhältnis von Körper und Gewand, von „Kern und Schale“. Hatte der repräsentative, versteifte Körper dem Gewand bei der Berndorfer Maria (Kat. Nr. 9) noch einen festen „Auflagegrund“ abgegeben, so ist dieses Verhältnis hier verwandelt. In breiter Entfaltung ist ein an Regeln wenig gebundenes Auf und Ab um die Figur geschlungen und hüllt sie ein. Nur das rechte Knie schafft in dieser flatterigen Unruhe durch seine Berührung von innen her eine Ruhezone. Als neue Faltenform erscheint unter den Ärmeln des Mantels die Ohrmuschelfalte. Der bewegte Stil des 1443 datierten Silberaltärcchens von Mariapfarr findet hier Weiterbildung und Steigerung. Die Figur dürfte um die Mitte des fünften Jahrzehnts entstanden sein.

Literatur: ÖKT, Band X, Abb. 397. — Pinder, Handbuch, Band II, S. 290, Abb. 260.

11) Marienfigur in der Pfarrkirche zu Scheffau/Tirol

Maria steht auf achteckigem Sockel, hält in der Rechten einen Apfel, in der Linken, in der Höhe des Gürtels, das kleine, bewegte Kind. Die Haare fallen in einzelnen Strähnen über Schulter und Rücken. Scheffau/Tirol, Pfarrkirche, in einer Nische der Nordwand unzugänglich aufgestellt. Die Figur vereint Merkmale des bewegten Stils — vor allem in der Drapierung des Manteltuches und in der Kleinheit und Beweglichkeit des Kindes — mit solchen, die auf spätere Entstehung hindeuten. Es sind dies die lange Linie der Mantelsäume, das in einzelne Strähnen aufgelöste Haar und die deutliche Differenzierung von Körper und Gewand. Die Figur scheint trotz der bewegten Formen nicht vor der Mitte des Jahrhunderts, eher in den sechziger Jahren möglich.

Literatur: Matthias Mayer, 10. Heft, Söll-Scheffau-Ellmau, 1948, Abb. 41.

12) Marienfigur in Berndorf

Maria mit Kind, auf der Mondsichel stehend. Der Kopf der Luna mit in die Stirn gezogenem Kopftuch und Kinnbinde blickt im Halbprofil nach oben. Maria trägt das sitzende Kind in der Rechten, die Linke ist nach oben geöffnet. Berndorf b. Salzburg, über dem Hochaltar der Pfarrkirche an der Wand angebracht.

Holz, H. 140 cm. Die Fassung wurde 1910 erneuert und entstellt die Figur, die Krone ist falsch ergänzt. (Unter der modernen Krone quillt über einem angearbeitetem Kronreif ein Haarbüschel hervor.) Die Windeln des Kindes sind wohl spätere Zutat. Ein in der linken Hand gehaltener Gegenstand (Frucht?) fehlt.

Steht stilistisch der Maria in Badgastein nahe. Besonders die tiefräumigen, etwas regellosen Falten entsprechen; ebenso die große Ohrmuschelfalte am Mantelumschlag. Das deutlich wiedergegebene Verhältnis von Körper und Gewand und die Betonung des Körpers lassen die Figur zeitlich etwas von der Badgasteiner Figur abrücken. Sie dürfte nicht vor 1450 entstanden sein.

Literatur: Buberl, OKT, Band X, S. 257, Abb. 259. — W. Pinder, Handbuch II, S. 290 („um 1450“).

13) Der ehem. Hochaltar der Pfarrkirche in Salzburg-Mülln

(Abb. 7 und 8)

Plastik: Muttergottes mit dem Kind, auf der Mondsichel mit halbem, nach vorn blickendem Luna-Antlitz stehend. Salzburg, am barocken Hochaltar der Pfarrkirche (ehem. Augustinerkirche) im Stadtteil Mülln. Die Figur stammt vom ursprünglichen Hochaltar der 1453 geweihten Kirche.

Holz¹², H. 150 cm. Vollrunde Wandfigur, rückwärts flacher behandelt, innen gehöhlt. Zepter und Reichsapfel sowie die Kronen sind spätere Ergänzungen, ebenso das Metallherz, das das Kind an einem Seidenband um den Hals trägt¹³. Die Fassung ist barock übergoldet, neuerdings aufpoliert. An verborgenen Stel-

¹² Nicht „kristallinischer Gips“, wie Pinder in Handbuch II, S. 289, meint. — Bereits L. Hübner, 1792/93, II, S. 454, gibt als Material Holz an.

¹³ Aus den Kirchenrechnungen des Jahres 1484 erfahren wir, daß bereits damals eine Metallkrone angefertigt wurde (OKT Band IX, S. 191). „Item dem Hetzinger goldsmid geben umb drey kron auff dy pild und umb ein silbrein swertl und zeptr und manschein wigt als II lot ain quintat ð XVII.“ Die Sitte, Marienbilder mit Metallkronen zu krönen, hält sich bis an das Ende des 18. Jahrhunderts (Mozarts Krönungsmesse für Maria Plain 1776). Möglicherweise bezieht sich ein weiterer Rechnungseintrag aus demselben Jahre auf eine Restaurierung von zwei Hochaltarfiguren: „Ich han mer ausgeben dem Heinrich maler von zwain pildern dy er widerumb vernewt hat ð III ð VIII.“

len sind noch Reste der ursprünglichen Vergoldung mit Punzmustern an den Gewandsäumen erhalten¹⁴. Inkarnat ebenfalls überarbeitet.

Das Gewand umgibt die Gestalt in zwei Hüllen, dem anliegenden Kleid und dem tief räumhaltigen und stark bewegten Mantel. Wo die Glieder das Gewand berühren, zeichnen sie sich unter ihm deutlich ab. Die Faltenmasse vor der Figurenmitte ist aus einer Folge von Schüsselfalten abgeleitet. Die Veränderung, die mit diesem Faltengebilde geschehen ist, bedingt die herrschende Unruhe. Die Faltenrücken sind breit und flächig, die Mulden dazwischen steilwandig und tief. Die wesentlichste Veränderung ist jedoch die stetige Störung des Faltenverlaufs. Die Faltenrücken brechen häufig aus dem Verlauf der Schüsselfalten aus, bilden Ohren und entsenden selbst neue Faltenzüge, die sich wieder gabeln oder „Brücken“ zu benachbarten Faltenzügen bilden. Die Störungszonen beschränken sich nicht auf die Figurenmitte. Daneben stehen Folgen von breiten, lappigen, unregelmäßig eingerollten Röhrenfalten. Maria und das Kind sind feingliedrig, beweglich in Ausdruck und Haltung.

Der Altar: Den bei der Barockisierung zerstörten Altar zeigt ein im Pfarrhaus Salzburg-Mülln verwahrtes Bild mit der Ansicht des Kircheninneren aus der Mitte des 17. Jahrhunderts¹⁵. Man erkennt einen dreifigurigen Schreinaltar mit gemalten Flügeln und drei Fialenbaldachinen als Gesprenge. In der Mitte des Schreines steht vor einem Strahlenkranz die Marienfigur, links und rechts davon die Heiligen Katharina und Barbara. Im Gesprenge weitere drei Figuren. In der Mitte wahrscheinlich Christus als Salvator Mundi; die beiden anderen nicht bestimmbar. Die Darstellung auf den Flügelnenseiten sind nicht zu erkennen (Abb. 8).

Datierung: Von der Kirche in Mülln ist überliefert, daß sie der Erzbischof Sigismund von Volkenstorf erbaut und 1453 eingeweiht hat¹⁶. Sigismund wurde im April 1452 zum Erzbischof gewählt. Seine vorherige Stellung als Dompropst ermöglichte ihm zweifelsohne die Unterstützung eines solchen Vorhabens. Der Altar mag um 1450/53 entstanden sein.

Literatur: Lorenz Hübner, Bd. I, S. 448, Bd. II, S. 454. — Tietze-Martin, ÖKT, Band IX, S. 206, Abb. 238. — W. Pinder, Handbuch II, S. 289, Abb. 258.

14) Thronende Maria in der Halleiner Salinenkapelle

(Abb. 11)

Maria mit dem Kind, auf der Polsterbank thronend. Replik der Seoner Madonna (vgl. Kat. Nr. 2). Hallein, Salinenkapelle. Zeitweilig in der Residenzgalerie ausgestellt.

Eschenholz¹⁷, H. 84 cm. Fast vollrunde Wandfigur, Rückseite mit einem Brett verschlossen, innen ausgehöhlt. Keine Fehlstellen und Ergänzungen. Geringfügig übergangene Originalfassung. Das Kleid ist rot lüstriert, das Kopftuch weiß mit zackengerauhter Oberfläche und Wellenrand. Das Sitzkissen grün, das Tuch auf der Bank rot, der Mantel über rotem Poliment vergoldet, die Innenseite dunkelblau.

Wo bei der Seoner Figur deutlich abgesetzte Formen bestehen, in der Anatomie des Kindes oder in den strengen Parallelfalten herrscht hier kontinuierlicher Übergang. Die Härte ist gewichen. Der alte Faltschematismus ist weitgehend aufgegeben. Das Röhrenfaltenbündel, einst besonders charakte-

¹⁴ Mit Hilfe eines kreisrunden Stempels von 1–5 mm Durchmesser wurden in die Vergoldung Punktreihen, Kreuze, Rosetten etc. gedrückt. Auch mit einem feinen Perforier-Rad wurde gearbeitet.

¹⁵ Das Bild ist nach ÖKT, Band IX, S. 192, vor 1657 zu datieren.

¹⁶ Vgl. L. Hübner, Bd. I, S. 448, und ÖKT, Band IX, S. 191. Zu den Daten des Sigismund v. Volkenstorf vgl. Wagner-Klein, S. 75.

¹⁷ Die mikroskopische Untersuchung der Holzproben nahm in liebenswürdiger Weise Frau Dr. Lia Stipberger in Graz vor, wofür ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.

ristisch, fehlt nun völlig. Die faltensondernden Mulden sind räumlicher. Die Falte selbst wird stärker betont, weiter vorgetrieben, voluminöser. Ihr Querschnitt wandelt sich von Quereval zur Tropfenform. Das Dreistrahlmotiv wird von seinem Zentrum her mit Raum gefüllt, es entsteht ein flächiges, raumgefürtertes Faltendreieck. Die Bodenfalten verlieren den eigenen welligen Bewegungsimpuls. Sie liegen wie mehrfach umgeschlagener dünner Teig passiv auf dem Boden.

Literatur: Buberl in ÖKT, Band XX, S. 139 ohne Abb. — Th. Müller, 1950, S. 37, Ausstellungskatalog Salzburgs bildende Kunst, Vorgeschichte bis 19. Jahrhundert, August 1938, Nr. 104, S. 18.

15—26) Türflügelreliefs an der Salzburger Kapuzinerkirche

(Abb. 9 und 10)

Zwölf querrrechteckige Reliefs. Brustbilder von Maria mit dem Kind, des hl. Johannes d. Täufers und zwölf meist bärtiger Männer mit Schriftrollen und Nimben. Salzburg, Kapuzinerkirche. Beim Abbruch des alten Domes (nach 1598) von Eb. Wolf Dietrich an das von ihm erbaute Kapuzinerkloster für dessen Haupttüre überwiesen. Über den Standort am alten Dom ist nichts überliefert.

Eichenholz, H. 42,5 cm, Br. 61,5 cm. Nicht gefaßt, keine Spuren einer ehem. Fassung feststellbar.

Datierung: Auf der Schriftrolle in Relief Nr. 18 befindet sich in Kerbschnitt eine Datierung¹⁸, die mit 1450 aufzulösen ist¹⁹.

Stil: In repräsentativer Ruhe ist je eine Halbfigur auf dem linken einer zweiten und auf dem rechten Türflügel gegenübergestellt. Es sind kräftige, gedrungene Gestalten, deren Aktion sich darauf beschränkt, mehrfach umgeschlagene Schriftrollen in Händen bzw. mit der freien Hand auf eine — nicht wiedergegebene — Textstelle hinzuweisen. Der Ausdruck der kräftigen, wenig unterschiedenen Köpfe ist ruhig und zuständlich. Die Büsten sind durch seitlich angebrachte Gewandfalten verbreitert, deren Formen aus dem Kanon des „weichen Stils“ abgeleitet und durch Umbildung verwandelt sind. So werden Röhrenfaltenbündel zu schmalen Ohrmuschelfalten mit lebhaft bewegter Innenmulde. Schüsselfaltenfolgen werden durch Verbindungsstege in unruhige Bewegung, in ein Hin-und-Herschwanken gebracht, das W. Pinder als „Schlingierung“ bezeichnet hat (Handbuch II, S. 289). Das Dreistrahlmotiv ist durch Reihung zu einem Wellenband mit seitlich abstehenden Stegen verwandelt. Bei einzelnen Figuren ist der Idealgewandung ein zeitgenössisches geknöpftes Wams beigefügt.

Ikongraphie: Süß (op. cit) hat die Reliefs als Maria, Johannes den Täufer und zehn der zwölf Apostel in die Literatur eingeführt. Dies wurde allgemein unüberprüft akzeptiert. Der Zyklus ist unvollständig. Seine Montierung wurde anlässlich der Neuaufstellung um 1600 verändert. Der Benennung der zehn Männer als Apostel kann ich nicht zustimmen. Der Zyklus beginnt oben mit dem Hinweis Johannes des Täufers auf das Lamm Gottes in seinem Arm und auf Maria, die durch die Attribute als Jungfrau und Königin ausgezeichnet ist und das Kind auf dem Arm trägt. Damit ist im Hinblick auf den noch kindlichen Erlöser von Johannes eine Prophetie ausgesprochen (Joh. 1, 29—34). Apostel bilden an dieser Stelle keine sinnvolle Fortsetzung. Die Männer sind mit Schriftrollen, dem Attribut der alttestamentlichen Propheten, ausgestattet,

¹⁸ Gegen eine Fälschung spricht jedenfalls die Form der bisher meist falsch gelesenen Ziffern (vgl. folgende Anm.) und die Übereinstimmung der überlieferten Zeit mit dem stilistischen Befund.

¹⁹ Für die hier verwendete Form der gotischen Fünf vgl. G. F. Hill, Taf. XXIII, S. 62, Nr. 7 und 9.

und keinem von ihnen ist ein individuelles Attribut beigegeben, wie dies für Apostelfolgen im 15. Jahrhundert fast unerlässlich erscheint. Der Nimbus gehört seit dem hohen Mittelalter als Attribut auch den Propheten an. Sie stehen hier als Vorläufer und Wegbereiter Christi.

Literatur: J. Süß, S. 42, mit Tafel. — Tietze, OKT, Band IX, S. 177, Fig. 210—213. — W. Pinder, Handbuch II, S. 293. — O. Fischer, in *Belvedere X*, Juli—Dez. 1931, S. 30. *Der Dom zu Salzburg, Ausstellung Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg 1959, S. 62, Nr. 31.

27) Thronende Maria in St. Johann in Tirol

(Abb. 12)

Maria mit dem Kind, auf der Polsterbank thronend. St. Johann/Tirol, rechter Seitenaltar der Pfarrkirche.

Lindenholz²⁰, H. 129 cm, Br. 84 cm. Neufassung nach Spuren der Originalfassung.

Eine mächtige, in sich ruhende Gestalt thront inmitten des kleinteiligen Gewandgekräusels auf der fast völlig verhüllten Polsterbank. Die Faltensprache ist von stetigem Wechsel kleinteiliger, regelloser Formen bestimmt, die sich durch ihre Vielfalt einer ordnenden Beschreibung entziehen. Die Figur dürfte um 1450 entstanden sein.

28) Marienfigur in der Pfarrkirche zu Kitzbühel

(Abb. 13)

Stehende Marienfigur. Kitzbühel, Pfarrkirche, auf einer Konsole im Presbyterium.

Lindenholz²¹, H. 162 cm (mit Krone). Vollrunde Wandfigur, rückwärts ausgehöhlt. Der Reichsapfel ist eine spätere Ergänzung. Die Originalfassung ist teilweise freigelegt. An einigen Stellen über Leinenunterlage gefaßt. Mantel vergoldet, blaue Übermalung entfernt, innen blau erneuert. Kopftuch weiß mit gezackter Oberfläche und Wellenrand. Das Inkarnat ist gut erhalten. Die Figur ist schlank, das Faltenwerk zeigt ruhige, wellig bewegte Formen. Unter dem rechten Arm Mariens hängt eine große Ohrmuschelfalte, die durch tiefräumige Knitter gegliedert wird. Vom rechten Arm fällt ein Bündel leicht bewegter Schlauch- und Röhrenfalten bis auf den Boden. In ihrer Zierlichkeit ist die Figur der Haltung der Muttergottes in Salzburg-Mülln (Kat. Nr. 13, um 1450) verwandt. Das Faltenwerk zeigt jedoch die Merkmale des Stils der langen Linie bereits voll ausgebildet. Um 1455.

Literatur: Th. Müller, 1935, S. 94, 151, Anm. 75, Abb. 286.

29) Marienfigur in Stattersdorf bei St. Pölten, NÖ.

(Abb. 14)

Maria (ehem. mit Kind), auf der Mondsichel stehend, unter der der Lunakopf im Halbprofil nach oben blickt. Die strähnigen, gewellten Haare werden rückwärts von einem Tuch bedeckt, dessen Enden weit nach vorn herunterfallen und über der Brust übereinandergeschlagen sind. Stattersdorf bei St. Pölten, NÖ. Privatsammlung Hans Salzer. Nach frdl. Mitteilung von Herrn Kunsthändler Dr. Rossacher aus Salzburg.

²⁰ Vgl. Anm. 17.

²¹ Vgl. Anm. 17.

Lindenholz (Angabe des Besitzers), H. 130 cm. Vollrunde Figur, innen ausgehöhlt. Die rechte Hand und das Kind fehlen, die Krone modern. Originalfassung. Der deutlich und gewichtig empfundene Körper der stehenden Figur ist fein bewegt und wird von der Hülle des Mandels mit großzügigen Faltenzügen umfaßt. Noch gibt es kleinteilige „Störungszonen“. Alle Formen entwickeln sich zu größerer Einfachheit: lange, wenig bewegte Falten in durchgehenden, ununterbrochenen Zügen herrschen vor. Die Gewandhülle hebt sich vom Körper ab und enthält ein ausgeglichenes Raumbolumen.

Die Figur steht stilistisch den Mauterndorfer Schreinfiguren (Kat. Nr. 31—35) sehr nahe, sie dürfte vom gleichen Meister, vielleicht etwas vor dem Mauterndorfer Altar, also in der zweiten Hälfte des 6. Jahrzehnts geschaffen worden sein.

30) Hl. Nikolaus in Dienten am Hochkönig (Abb. 15)

Mit bischöflichem Ornat (Chormantel) bekleidet; in der rechten Hand das Pastorale und das bis zum Knie herabfallende Sudarium, in der Linken drei goldene Kugeln. *D i e n t e n*, Pfarrkirche.

Holz, H. 115 cm. Vollrund. Das Pedium barock ergänzt. Fassung erneuert. Die stilistische Verwandtschaft zu der Marienfigur in der Sammlung Salzer (Kat. Nr. 29) ist sehr eng. Vom Meister der Mauterndorfer Schreinfiguren (vgl. Kt. Nr. 29).

Literatur: ÖKT Band XXV, S. 191.

31—35) Flügelaltar in der Schloßkapelle zu Mauterndorf (Abb. 16)

Maße: Predella 37,5×146 (156) cm, Schrein, außen 121×143 cm, innen 130,5 cm breit, 22 cm tief, Flügel 120×71,7 cm, Tafeln 107×58,5 cm.

Im Schrein vorn Kielbogenmaßwerk auf Rundstützen, drei Öffnungen mit lichter Weite (v. l. n. r.) 36 cm, 40 cm, 35,5 cm. Höhe bis zum Ansatz der Kielbogen 60,5 cm. Das Gesprenge, die ornamentale Bemalung der Innenseite der Schreinerückwand und der geschnitzte Strahlenkranz hinter der Marienfigur sind erneuert. Die Schreinerückseite ist ornamental bemalt.

Plastik:

31) Mittelfigur: Maria mit dem Kind, auf mehrfach gestuftem Sockel stehend. Lindenholz²², H. 57 cm. Vollrunde Figur, der Kern ist nicht ausgehöhlt. Der Kronreif aus dem gleichen Holzstück wie die Figur, die Blattzacken angeleimt, der zugehörige Sockel aus mehreren Holzstücken zusammengefügt. Die Originalfassung schonend übergangen, die Rückseite unberührt. Kleid: weinrot, mit aufgeklebten, vergoldeten Ähren, wohl aus Pergament. Mantel: außen vergoldet, mit punzierten Säumen, innen blau, mit vergoldeten Ähren und Blumen (s. o.). Kopftuch: weiß, mit gezackter Oberfläche. Haare: vergoldet. Krone: vergoldet, mit Punzierungen. Am Sockel stellenweise bis zum Poliment abgewetzte Silberfassung mit Punzmustern. Ein Vergleich zwischen unberührter Rückseite und überarbeiteter Vorderseite der Figur zeigt, daß die Erneuerung dem Originalzustand sehr nahe kommt.

32) Zur Rechten der Marienfigur steht die **hl. Katharina**, ein geöffnetes Buch in Händen. Unter ihren Füßen am Boden liegend Kaiser Maxentius. Katharina trägt wie Maria ein gegürtetes Kleid, eine Krone und einen weiten

²² Vgl. Anm. 17.

Mantel, dessen rechtes Ende über den linken Arm der Figur geschlagen ist²³. Lindenholz²⁴, H. 60,5 cm. Vollrund. Fassung wie bei der Marienfigur schonend bearbeitet. Es fehlen die aufgeklebten Blumen bzw. Ähren. Der Sockel ebenfalls ursprünglich, mit alter Fassung.

33) Zur Linken Mariens die **hl. Barbara**, auf dem Rücken des am Boden liegenden Dioskuros stehend²⁵. Barbara ist ebenso gekleidet wie Katharina, nur fällt der Mantel, dessen linkes Ende sie in der Rechten hält, etwas anders als beim Gegenstück. Auf der verhüllten rechten Hand steht der aus einem eigenen Holzstück geschnitzte Turm. Lindenholz (wie oben), H. 60 cm. Fassung wie oben, doch mit vergoldeten Ähren auf der Innenseite des Mantels. Die Finger der linken Hand sind abgebrochen, ebenso Teile der Krone. Sockel wie oben. Abbildungen der drei Schreinfiguren in ÖKT XXII, S. 36, Fig. 35.

34) Hl. Kaiser Heinrich. Salzburg, Museum Carolino Augusteum, aus Mauterndorf erworben. Stand ursprünglich im Gesprenge des Altares in der Schloßkapelle. Der gekrönte Heilige steht auf einer flachen, mehreckigen Sockelplatte. Er trägt eine Plattenrüstung mit Spitzschuhen, vorn geprateten Beinlingen, Kniekacheln mit punzierten Rändern, vorn geprateten Deichlingen, einen vorn dreifach geprateten Schurz und Brustpanzer. Der Schurz besteht aus vier Ringen, die beiden unteren sind vorn in der Mitte mit einer parabelförmigen Aussparung versehen. Um den unteren Schurzring und die Aussparung läuft ein Punzmuster. Über die Schultern fällt nach hinten ein schmaler Mantel bis zum Boden. Der strähnige Bart ist in symmetrische Locken gelegt, das Kräuselhaar umgibt den Kopf wie ein dicker, weit abstehender Kranz.

Holz, H. 64.5 cm (soweit erhalten, ursprünglich größer), Br. 17.5 cm, Tiefe 16,5 cm. Vollrund gearbeitet, nicht ausgehöhlt. Es fehlen die rechte Hand, die vorderen Fingerglieder der linken Hand und die Zacken der Krone. Mit der Hand bzw. den Fingern dürften auch die Attribute, Zepter oder Reichsapfel, evt. Kirchenmodell, verlorengegangen sein. Zur Benennung als hl. Kaiser Heinrich vgl. Rekonstruktion. Die Originalfassung ist erhalten: Plattenharnisch: grausilbern (Farbe, kein Metall!) mit punzierten, vergoldeten Kanten. Mantel: außen elfenbein, mit Goldsaum und Punzmustern darauf, innen dunkelrot über Silber lasiert, ebenfalls vergoldete, punzierte Säume. Schuhe rot, Standbrett dunkelgrün, Haare dunkelbraun, Inkarnat weißlich, Krone vergoldet, punziert.

35 a—d) Vier heraldische Löwen. Die Löwen sitzen steil aufgerichtet, den Schleifenschweif haben sie an den Rücken gelehnt, der Rachen ist geöffnet, die Zunge geblickt. Im erneuerten Gesprenge des Altares auf Fialen aufgenagelt. Holz, H. 31 cm. Sehr schlecht erhalten, Teile sind abgebrochen, die Fassung mit Goldbronze überstrichen, verschmutzt²⁶.

Stil: Die Formensprache der Falten hat sich gegenüber vorausgehenden Werken etwas geändert. Dieselben Motive: sackartig abfallende Schüsselfalten in leichter „Schlingerung“ und Brechung, Umschläge, Querstege und langlinige offene Röhrenfalten wirken schwerer und ruhiger. Die Faltenmulden sind flacher, wie kleine Senken in hügeligem Gelände. Die Kleinteiligkeit wird durch die Weichheit der Übergänge gemildert.

Die äußere Bewegtheit ist in der Figur der hl. Barbara gedämpft. Hier herrschen die langen Linien vor. Nur in der großen Umschlagfalte zeigt sich noch ein Rest kleinteiliger, regelloser Bewegung.

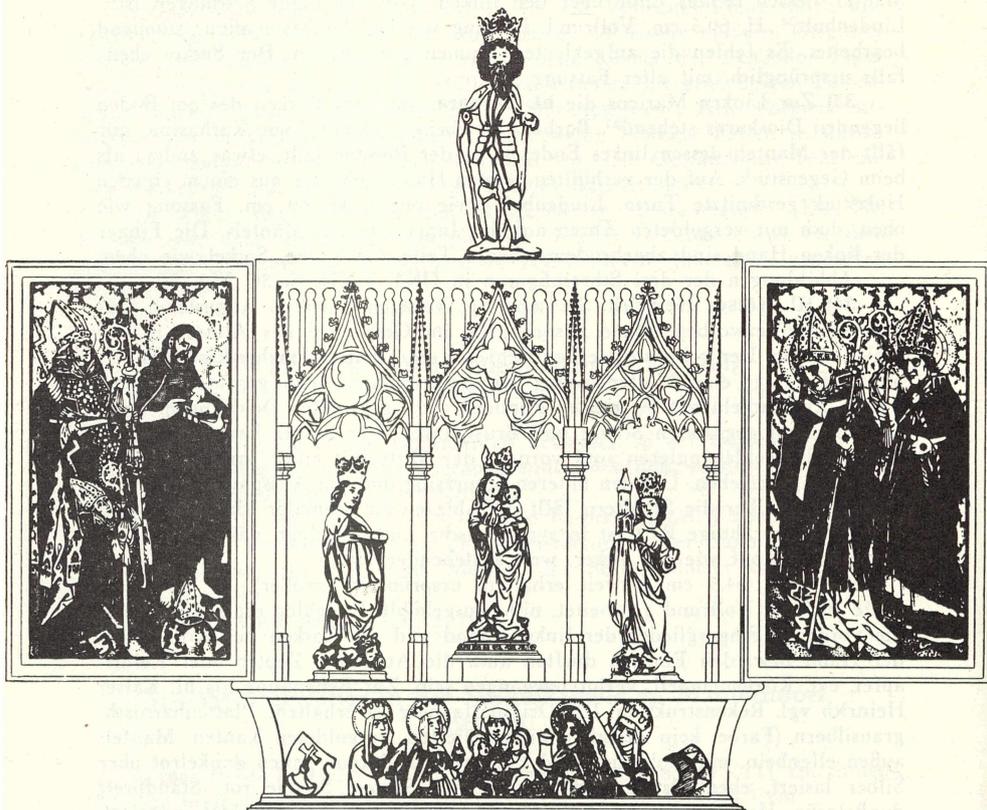
Malerei: Der Altar zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten Flügeln auf der rechten Seite den hl. Erasmus, Burchard von Weißpriach als Dompropst (Wappen!) in Pontifikalien und den hl. Johannes den Täufer, auf der linken Seite die beiden Bistumspatrone Rupertus und Virgil. Die Tafelaußenseiten sind ziemlich beschädigt, die Innenseiten besser erhalten.

²³ Vgl. J. Braun, 1943, S. 418.

²⁴ Vgl. Anm. 17.

²⁵ Vgl. J. Braun, 1943, S. 114.

²⁶ Die ursprüngliche Stellung am Altar ließ sich nicht eruieren.



(I) Flügelaltar in der Schloßkapelle zu Mauterndorf (Kat. Nr. 31—35)

Letztere mit punziertem Goldgrund. Außerdem sind die Predella und die Außenseiten der Schreinflanken bemalt. Die Predella zeigt Anna selbdritt umgeben von der hl. Elisabeth, Ursula, Magdalena und Helena. Außen links das Weißpriachwappen, rechts das Dompropsteiwappen. Die rechte Schreinflanke zeigt die hl. Dorothea und Margarethe, die linke die hl. Ursula und Agnes.

Rekonstruktion: Der Altar scheint bis zur Baufälligkeitserklärung des Schlosses Mauterndorf 1831 unberührt gewesen zu sein. In diesem Jahre wurde er abgebaut und in der Pfarrkirche neu aufgestellt. 1860 gelangte der Altar wieder in die Schloßkapelle. 1894 wurde das Schloß grundlegend restauriert²⁷. Auf dem oberen Deckbrett des Schreines finden sich eine Reihe offener Dübellocher, in denen ursprünglich Teile des Gesprenge bzw. Figuren verzapft waren. Der hl. Kaiser Heinrich (Weihepatron der Kapelle) war in der Mitte des Schreines über dem kleinen dreieckigen Vorsprung des Schreindeckels angebracht (Kat. Nr. 34). Diese Annahme wird dadurch erhärtet, daß heute an dieser Stelle eine inschriftlich als hl. Heinrich bezeichnete, barocke Figur steht, zu der sich in der Kapelle noch zwei stilgleiche Gegenstücke befinden²⁸. Auf der Rekonstruktionszeichnung ist das moderne Gesprenge weggelassen (Abb. I)²⁹.

²⁷ Vgl. OKT, XXII, S. 27.

²⁸ Vgl. OKT, XXII, S. 37 „Altarzierde 2 Statuen hl. Kunigunde und Helena“, 52 cm.

²⁹ Die maßstäbl. Umzeichnung besorgte mein Vater Karl Ramisch. — Vgl. Restaurierungsbericht in LK 105, 1965.

Datierung: Auf Grund der angebrachten Wappen der Dompropstei und der Familie Weißpriach sowie des Stifterbildes ist der Altar als Stiftung des Salzburger Dompropstes Burchard von Weißpriach anzusehen. Burchard von Weißpriach hatte dieses Amt von 1452 IV bis 1461 XII inne. Diese Zeitspanne wurde von den meisten Forschern als mögliche Entstehungszeit des Altares angesehen. R. Stiassny widersprach mit dem Argument, der Stifter sei in vollem bischöflichem Ornat dargestellt und dies sei erst nach seiner Wahl und Weihe zum Erzbischof, also nach 1461 möglich³⁰. Stiassny trat daher für die Zeit nach 1461 ein.

Dazu folgendes:

1. Das Schloß Mauterndorf war samt Kapelle Besitz des Domkapitels zu Salzburg. Die Verwaltung unterstand dem Dompropst. Er konnte das Schloß sogar verpfänden. Der Nachfolger Burchards von Weißpriach tat dies 1462, weil er mit seinem Kapitel in Streit geraten war und ihm dabei das Geld ausging³¹. Die wirre Situation dieser Zeit scheint für die Errichtung eines Altares in der Schloßkapelle nicht geeignet.
2. Das Salzburger Domkapitel war von 1123—1514 einer klösterlichen Regel unterworfen, die dem einzelnen Mitglied persönlichen Besitz verbot. Davon war auch der Dompropst nicht ausgenommen.
3. Burchard von Weißpriach erhielt unter Dispens vom Armutsgelübde im Jahre 1459 VII 16 die Pflege Halmberg bei Waging auf Lebenszeit verliehen³². Diese warf ziemlich viel ab. Wir können dies daraus ermessen, daß sie es einem Nachfolger Burchards, dem Dompropst Christof Ebran v. Wildenberg um 1481 ermöglichte, einen langwierigen Streit mit dem von ihm abgelehnten Erzbischof Johannes zu führen.
4. Die Dompropste von Salzburg hatten seit 1220 das vom Papst verliehene Recht, die vollen beschöflichen Insignien zu gebrauchen. Dies bestätigen, insbesondere für die Person des Burchards von Weißpriach, die von den Präpsten verwendeten Siegel.
5. Eine unpublizierte Urkunde vom 6. 11. 1457 im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv überliefert, daß der Dompropst Burchard von Weißpriach und das Domkapitel zu Salzburg in der Kapelle „*unseren Schlosses*“ zu Mauterndorf, die zu Ehren des hl. Kaisers Heinrich und der hl. Kaiserin Kunigunde geweiht ist, aus den Mitteln des Kapitels eine Messe stiften. Die Erbmasse des Pfründeninhabers, eines in Mauterndorf wohnenden Hilfspriesters, soll jeweils nach dessen Tod verkauft werden und der Erlös „*in ain Püchsen, darczu wir oder unser Nachkommen auch ainen Schlüssel haben sullen, gelegt, und dann verrer (fürder) mit unserm oder unser Anwald Wissen an Messpuecher, Kelich, Ornet, T a f e l oder ander Notdurft zu Zierung der obgenannten Capellen und zu pessern aufgegeben werden*“.

Das Argument von R. Stiassny ist hinfällig. Der Altar muß während der Zeit entstanden sein, da Burchard von Weißpriach Dompropst war, da sonst irgendwo das Wappen des Erzbischofs auftauchen müßte. Eine Entstehung nach 1461 ist wegen der 1462 einsetzenden Wirren und der Verpfändung des Schlosses nicht möglich. Die Zeitspanne von 1452 bis 1461 wird eingengt durch die Urkunde, die die Meßstiftung überliefert. Sie zeigt, seit wann sich das Interesse des Dompropstes der Kapelle zuwandte und daß 1457 der Altar anscheinend noch nicht stand, weil Mittel aus dem Nachlasse des Pfründners zur Anschaffung evt. Ausbesserung vorgesehen wurden. Die Verleihung der Pflege Halmberg an Burchard von Weißpriach 1459 dürfte diesen erst in die Lage versetzt haben, derartige Stiftungen vorzunehmen und zu bezahlen. Damit läßt sich die Entstehungszeit des Altares mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Jahre 1459 bis 1461 festlegen.

³⁰ R. Stiassny, 1911, S. 327.

³¹ Wagner-Klein, S. 77, 78, Anm. 10, S. 20, Anm. 17, S. 54, Anm. 11.

³² Vgl. Anm. 31.

Ikongraphie: Wir haben es hier nicht mit einem komplizierten theologischen Programm zu tun wie beim Weildorfer Altar, sondern mit einer einfachen Reihung von Heiligen, deren Auswahl durch persönliche Vorlieben des Stifters und durch Berücksichtigung lokaler Traditionen zustande kam.

Literatur: Martin, ÖKT Band XII, S. 36, Abb. 35. — O. Fischer, 1908, S. 87. — R. Stiassny, 1911, S. 315. — R. Hartmann, S. 50. — O. Benesch, der Meister des Krainburger Hochaltars, 1930, S. 120. — O. Fischer, 1931, S. 30. — A. Stange, 1960, Band X, S. 33, mit Abb. der Flügelbilder (Abb. 54).

36—47) Ehemal. Hochaltar der Wallfahrtskirche zum hl. Leonhard in Tamsweg

(Abb. 17, 22 und 23)

Plastik:

36) Maria mit dem Kind, auf der Mondsichel stehend. Das Gesicht der mit Kopftuch und Kinnbinde dargestellten Luna blickt nach vorn. T a m s w e g, St. Leonhard.

Lindenholz³³, H. 198 cm, Br. 69 cm. Vollrunde Figur, rückwärts ausgehöhlt, mit einem Brett verschlossen. Es fehlen das ursprüngliche Zepter und ein Finger der linken Hand des Kindes. Spätere Zutaten sind die Holzkrone, das Zepter und die Metallkrone des Kindes. Die Fassung ist unter teilweiser Berücksichtigung des ursprünglichen Zustandes überarbeitet. Mond: über rotem Poliment vergoldet, übertüncht. Tuch am M.: weiß, mit Zackengravierung, Säume gefältelt und vergoldet. Mantel: vergoldet, durch Übergolden aufgefrischt, die originale Punzierung der Säume dabei erhalten. Auf der Innenseite ein kreidiger blauer neuerer Anstrich. Kleid: über Vergoldung rote Lüsterfassung, darunter blaue Farbspuren! Kopftuch: weiß, mit Zackengravierung. Inkarnat: überarbeitet, z. T. beschädigt. Wird z. Z. restauriert.

Ein mächtiger Körper, umgeben von einem starken und festen Mantel. Die Falten sind teils als langlinige, gerundete Röhren und Ohren, teils als harte, umknickende Widerhaken gebildet. Letztere häufen sich an den langen, senkrechten Hauptfalten des Mantels (Abb. 17).

Literatur: ÖKT Band XXII, S. 243, Abb. 298. — Fr. Kieslinger, 1926, S. 77. — W. Pinder, Handbuch II, S. 291, Abb. 261. — M. Hartig, 1948, S. 286. — R. Hartmann, 1941, S. 51. — B. Fürst, 1931, S. 44. — K. Gerstenberg, 1928, S. 248, S. 263, Anm. 2, Abb. 166.

37) Hl. Leonhard. Der Heilige steht auf einem achteckigen, unebenen Sockel. T a m s w e g, St. Leonhard, im Aufbau des barocken Hochaltars zuoberst. Unzugänglich.

Holz, H. ca. 150—160 cm³⁴. Vollrunde, rückwärts ausgehöhlte Figur. Pastorale, Kette, Nimbus sind barock ergänzt. Die überarbeitete Fassung ist stark abgeblättert.

Auch diese Gestalt ist blockhaft verfestigt. Nur an wenigen Stellen hebt sich das Gewand in eigenräumlicher Bewegung vom Körper ab. Daneben sind tiefe, eckige Faltentäler „in die Figur“ hineingetrieben. Röhrenfalten wenden sich in langen Linien zu Boden, rollen auf ihm entlang und schlagen um.

Literatur: ÖKT Band XXII, S. 225, Abb. 272.

38) Weibliche Heilige, in der Tracht einer Nonne. Sie steht auf einem achteckigen, oben unebenen Sockel. Ehemals Berlin, Deutsches Museum, Inv. Nr. 8049. Im Jahre 1945 in Berlin verbrannt³⁵. Die Zugehörigkeit zum Tamsweg Altar wurde von Th. Demmler und Franz Kieslinger erkannt.

³³ Vgl. Anm. 17.

³⁴ Auf Grund proportionaler Vergleiche und Messungen an Photos errechnet.

³⁵ Schriftliche Auskunft der Direktion des Bode-Museums in Ost-Berlin (chem. Deutsches Museum.)

Zirbelholz, H. 159 cm. Vollrunde, rückwärts gehöhlte Figur. Die rechte Hand und das — von Th. Demmler als Kirchenmodell ergänzte — Attribut fehlen. Alte Bemalung und Vergoldung. Die blockhafte Einheit von Körper und Gewand ist hier im Vergleich zu den anderen Figuren des Altares am weitesten geführt. Die Falten sind eckige, harte Stege.

Die Heilige dürfte nach ihrer Tracht als hl. Erentrudis, die Gründerin des Benediktinerinnenstifts Nonnberg, anzusehen sein. Evt. hielt die Figur in der rechten Hand statt des Kirchenmodells ein Pastorale, evt. auch beides³⁶.

Literatur: Th. Demmler, 1930, S. 120, Abb. 121. — Franz Kieslinger, 1926, S. 128.

39) Hl. Benedikt, im Mönchsgewand, ohne Kopfbedeckung. Der Heilige steht auf einem als Berg zu deutenden halbkugeligen Sockel, der in mehrere dreieckige „Schollen“ gegliedert ist. T a m s w e g, Wallfahrtskirche St. Leonhard, in der Vorhalle als hl. Leonhard drapiert aufgestellt (Abb. 23).

Holz, H. 167 cm. Vollrunde, rückwärts ausgehöhlte Figur. Das Pastorale barock erneuert, die hölzerne Kette nicht zugehörige Ergänzung. Entstellend angestrichen. Der blockhafte Charakter wird bei dieser Figur durch starke „Verschränkung“ der Oberfläche mit dem Raum gemildert. Die Falten greifen stellenweise tief in den Figurenkern ein und schaffen langgezogene, schmale und schattige „Schlitze“. Die Tracht kennzeichnet die Figur als heiligen Benediktiner, der Berg, der aus mehreren Schollen gebildet wird, als hl. Benedikt. Dieses sehr seltene Attribut geht auf den Bericht einer mittelalterlichen Vision zurück. In der Ikonographie des Heiligen wurde es bisher übersehen³⁷.

Literatur: ÖKT XXII, S. 221, Abb. 261. — O. Fischer 1931, S. 26 ff. Bereits als hl. Benedikt erkannt (!).

40) Fragment eines männlichen Heiligen. Nur der Unterleib einschließlich der Unterarme erhalten. In einen weiten, vor der Figur in bewegtem Faltenwurf breiteten Mantel gehüllte Standfigur. T a m s w e g, Wallfahrtskirche St. Leonhard, im Auszug des barocken Hochaltars mit ergänztem Oberkörper und Kopf aufgestellt. Als hl. Jakobus hergerichtet. Unzugänglich.

Holz, etwa 160—170 cm. Vollrunde Figur, Rückseite nicht sichtbar. Oberkörper, Kopf, Hände barock ergänzt. Fassung barock übergangen. Die Figur ist nicht so blockhaft verhärtet wie die vorigen. Das Gewand ist raumhaltiger, stärker bewegt.

Literatur: ÖKT XXII, S. 224. — V. Hatheyer, 1933, S. 9, Sp. 2. — L. Pretzell, Taf. 15a, S. 32.

Zwei Altarflügel mit ursprünglichem Rahmen. Die geschnitzten Innenseiten und bemalten Außenseiten sind ebenso wie die Rahmen heute gespalten und getrennt aufgehängt. T a m s w e g, Wallfahrtskirche St. Leonhard. Maße der Flügel mit Rahmen: 297×179 cm.

41) Relief: Geburt Christi.

Holz, 128,5×153 cm. Die Fassung ist übermalt. Die originalen punzierten Muster an den Gewandsäumen sind unter der Übermalung erhalten. Mehrere Fehlstellen in der Fassung. Die Musterung des Fliesenbodens im Stall (!) bricht an der Vorderkante im rechten Winkel nach unten um, Gewandfalten fallen darüber herab, ein Schuh steht über. Das Bildschema wird von der Form des Stallgebäudes bestimmt, dessen einzelne Teile stark in die Fläche geklappt sind. (Vgl. den Altar aus der Stiftskirche zu Laufen KdB Abb. Tafel 277). Das Relief ist und wirkt flach. Die Proportion der Figuren ist überhöht, ihre Gebärden haben etwas Puppenhaftes. Die Faltenformen dienen durch häufiges Parallelführen langer Bahnen der Unterstützung der gelängten Proportionen. Die Faltenrücken sind gratig. Eckiges, spitzwinkeliges Umbrechen ist die Regel.

³⁶ Die hl. Erentrudis wird meist mit Kirchenmodell und Pastorale dargestellt.

³⁷ J. Braun kennt das Attribut nicht. Ebenso hat es E. Dubler übersehen, obwohl sie S. 80, Anm. 168, eine der literarischen Quellen dafür angibt und auf Abb. 25 ein Beispiel wiedergibt, bei dem das Attribut sichtlich nachträglich in die hochmittelalterliche Miniatur eingezeichnet wurde.

Literatur: s. Nr. 44.

42) Relief: Beschneidung Christi.

Technische Daten vgl. Nr. 41. Stilistisch stimmt das Relief weitgehend mit Nr. 41 überein. Lediglich in den Falten ist größere Vielfalt und stärkere räumliche Ausdehnung zu spüren.

Literatur: s. Nr. 44.

43) Relief: Anbetung des Kindes durch die Hl. Drei Könige.

Techn. Daten vgl. Nr. 41. Die Kronzacken des Mohrenkönigs sind abgebrochen. Die Falten sind großflächiger, die eckig begrenzten Formen raumhaltiger als in den vorigen Reliefs. Die Figuren sind nicht überläng, sondern normal proportioniert.

Literatur: s. Nr. 44.

44) Relief: Darbringung Christi im Tempel.

In den Feldern der zwei mittleren Arkaden, die oben den Bildraum begrenzen, sind die geschnitzten und bemalten Wappenschilder der Dompropstei des Erzstiftes Salzburg, des Burchard von Weißpriach sowie des Sigismund von Volkenstorf angebracht. Technische Daten vgl. Nr. 41. Die Gewandfalten sind großflächiger als bei Nr. 43. Die Figuren sind normal proportioniert.

Literatur: ÖKT Band XXII, S. 241 ff., Abb. 287—293. — O. Fischer, 1908, S. 78 ff. — R. Stiassny, 1911, S. 325. — Br. Fürst, 1931, S. 45. — O. Fischer, 1931, S. 30.

Zugehörig: Abgespaltene, bemalte Außenseiten der Flügel. Sie zeigen: die Geburt Mariens, die Verkündigung (mit Wappen der Dompropstei, des Erzstiftes und von Weißpriach), die Heimsuchung und den Tod Mariä. Die Maße stimmen mit denen der Reliefs überein.

45) Thronender Gottvater. Die in ein langes, gegürtetes Gewand gekleidete Gestalt thront auf einer flachen Bank, deren Vorderseite mit Maßwerk verziert ist. T a m s w e g, in einer Nische außen an einer Kapelle, die an der Wehrmauer um die Wallfahrtskirche St. Leonhard angebaut ist.

Holz, H. ca. 100—120 cm. Die Thronbank seitlich beschnitten, das Zepter ergänzt. Neuer Ölfarbanstrich. Von der Hand eines Gesellen.

Literatur: ÖKT Band XXII, S. 243, Abb. 329.

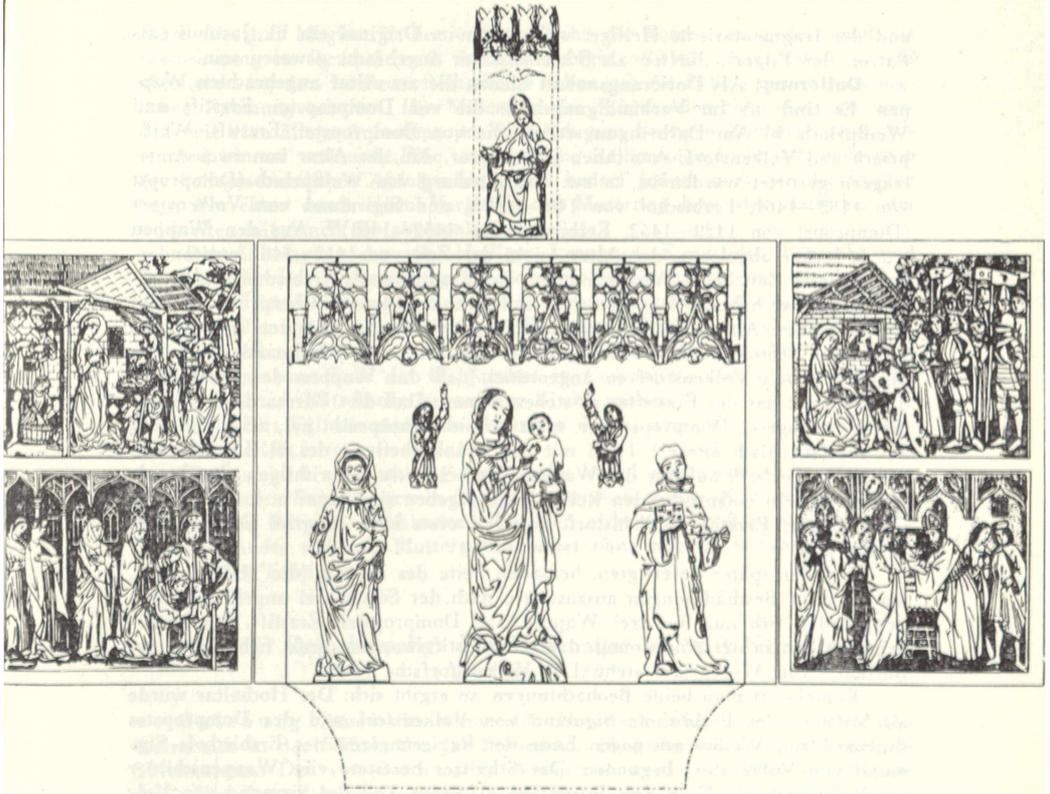
46), 47) Zwei auf Wolkenbändern schwebende, mit Alba und gekreuzter Stola bekleidete **Engel** in Dreiviertelfigur. Gegenstücke. T a m s w e g, St. Leonhard, in der ersten Kapelle der Nordwand auf einem alten gotischen Chorstuhl aufgestellt.

Holz, H. 65,5 bzw. 70,5 (bis zur Fingerspitze der ausgestreckten Hand), rückwärts abgeflacht. Es fehlen mehrere Finger bzw. eine halbe Hand. Am abgewinkelten Oberarm rückwärts Dübellocher, an den Wolkenbändern Schraublöcher. Originalfassung: Vergoldet über rotem Poliment, Wolkenband blauweiß, Inkarnat bemalt, Haare vergoldet. Gehören stilistisch zu den Flügelreliefs.

Literatur: ÖKT Band XII, S. 243, Abb. 301.

Weiter haben sich eine Reihe von hölzernen Architekturfragmenten in St. Leonhard zu Tamsweg erhalten, die wahrscheinlich zum ehemaligen Hochaltar dieser Kirche gehören. Es sind:

A) Zwei aus je drei Wimpergarkaden bestehende Stücke, geschnitzt, vergoldet. Seitlich fehlt je eine halbe Wimpergarkade, ebenso die Maßwerkfüllungen der Spitzbogenarkaden bis auf geringe Reste. Zwischen je zwei Wimpergarkaden achteckige Sockel auf kleinen Diensten mit Dübellochern zum Befestigen von heute verlorenen Statuetten (7 Stück) von 34 cm Höhe auf. Länge der beiden Fragmente: je 120,5, Höhe 71 cm. Ergänzt man die fehlenden halben Arkaden, so ergeben sich je Stück die Maße $50+50+48,5 = 148,5$ cm. Gesamtlänge 296 cm (dabei sind die evt. verlorenen Randleisten nicht mitgerechnet).



(II) Rekonstruktion des Flügelaltars von St. Leonhard in Tamsweg
(Kat. Nr. 36—47)

B) Vier einzelne Maßwerkstücke von je zwei Wimpergarkaden. Durchschnittlich 51,5 cm lang, 36,5 cm hoch. Holz, geschnitzt, vergoldet.

Rekonstruktion: Die Zugehörigkeit der einzelnen erhaltenen Teile wurde in allgemeiner Form bereits von Martin (ÜKT XXII) ausgesprochen; dies später durch die Beobachtung von Th. Demmler ergänzt. Die Rekonstruktion stützt sich zunächst auf den materiellen Befund an den Figuren und auf Analogieschlüsse zu anderen zeitgenössischen erhaltenen Altären. Der Schrein ist in seinen Ausmaßen durch die in der Originalrahmung erhaltenen Flügel bestimmt, seine innere Breite durch die (zu ergänzenden) Wimpergarkaden. Bei einer probeweise versuchten maßstabgetreuen Gruppierung aller fünf Figuren ergab sich, daß sie im Schrein nicht alle Platz haben und daß der hl. Benedikt und das Jakobusfragment in den Proportionen von den anderen Schreinformen abweichen. Die Muttergottes war Schreinemittelfigur. Als Nebenfiguren verbleiben nach dem Ausscheiden des hl. Benedikt und des Fragmentes noch die beiden anderen, St. Leonhard und St. Erentrudis. Die Entscheidung für dieses Paar und nicht für das andere, an sich gleichwertige, geschah in erster Linie aus ikonographischen Gründen. Der hl. Leonhard als Weihepatron muß im Hochaltar seiner Kirche erscheinen. Damit ist als Gegenstück der Maße wegen nur die hl. Erentrudis möglich. Die beiden anderen Heiligen, der hl. Benedikt (als Patron und Ordensgründer von Stift St. Peter bzw. dem Benediktinerorden)

und der fragmentarische Heilige, wohl schon im Original ein hl. Jacobus (als Patron der Pilger), dürften als Schreinwächter angebracht gewesen sein.

Datierung: Als Datierungsanhalt dienen die am Altar angebrachten Wappen. Es sind: a) Im Verkündigungsbild: die von Dompropstei, Erzstift und Weißpriach. b) Am Darbringungsrelief: die von Dompropstei, Erzstift, Weißpriach und Volkenstorf. Aus ihnen geht hervor, daß der Altar von zwei Amtsträgern gestiftet worden ist, u. zw. von Burchard von Weißpriach (Dompropst von 1452—1461, Erzbischof von 1461—1466) und Sigmund von Volkenstorf (Dompropst von 1429—1452, Erzbischof von 1452—1461)³⁸. Aus den Wappen wurde bisher abgelesen, der Altar sei in der Zeit von 1452—1461 entstanden, da zu dieser Zeit beide Wappeninhaber das Erzbistum als Erzbischof und Dompropst geleitet haben³⁹. Diese Ansicht ist falsch. Bei genauer Überprüfung ergibt sich folgendes: Auf der aus technischen Gründen früher gefertigten, geschnitzten Innenseite befinden sich die Wappen des Burchard von Weißpriach sowie des Sigmund von Volkenstorf so angeordnet, daß das Wappen des Weißpriach direkt neben das des Erzstiftes zu stehen kommt. Daß dies Burchard von Weißpriach, solange er Dompropst war, nicht für sich beansprucht hat, zeigt ein Blick auf die (stilistisch ältere!) Tafel mit der Krankenheilung des hl. Leonhard in derselben Kirche⁴⁰, auf der die Wappen der beiden in der richtigen, den heraldischen Regeln entsprechenden Reihenfolge gegeben sind (v. r. n. l., in heraldischem Sinn): Erzstift, Volkenstorf, daneben etwa halb so groß Dompropstei, Weißpriach.

Auf der später gefertigten, bemalten Seite des Flügels (die Malerei muß, um sie nicht Beschädigungen auszusetzen, nach der Schnitzerei angefertigt werden) finden sich nur die drei Wappen von Dompropstei, Erzstift und Weißpriach, u. zw. in der Anordnung, daß das Erzstiftswappen direkt neben dem des Burchard von Weißpriach steht. Das Volkenstorfische fehlt.

Kombiniert man beide Beobachtungen, so ergibt sich: Der Hochaltar wurde als Stiftung des Erzbischofs Sigmund von Volkenstorf und des Dompropstes Burchard von Weißpriach gegen Ende der Regierungszeit des Erzbischofs Sigmund von Volkenstorf begonnen. Der Schnitzer bereitete vier Wappenschilder zur Bemalung vor. Nach dem inzwischen erfolgten Tod des Sigmund von Volkenstorf und der Wahl des Burchard von Weißpriach zu seinem Nachfolger wurden vom Faßmaler die Wappen so aufgemalt, wie es der neuen Würde des zweiten Stifters Burchard von Weißpriach entsprach, d. h. daß aus der Wappenfolge ersichtlich war, daß Burchard von Weißpriach Erzbischof ist und vorher Dompropst war. Auf der daraufhin gefertigten Malerei der Außenseite erscheint nur noch Burchard von Weißpriach mit den Wappen des Erzstiftes und der Dompropstei. Wie wir aus den um 1466 entstandenen Nonnberger Flügeln ersehen, ist dies so zu verstehen: Burchard von Weißpriach ist Erzbischof und war Dompropst. Aus dieser Überlegung ergibt sich eine ziemlich genaue Datierung für unseren Altar, nämlich in die Zeit um 1461.

Ikongraphie: Die Verteilung der Reliefs bei geöffnetem Schrein folgt der heilsgeschichtlichen Chronologie. Betrachtet man die Darstellungsreihe im Lesensinn über die trennende Kluft des Schreines hinweg, so bieten sich nacheinander die Geburt Christi, die (nach Matth. 2, 1 unmittelbar darauf folgende) Anbetung

³⁸ Wagner-Klein, S. 77 und 75.

³⁹ Martin (OKT XXII, S. 242) unterläuft ein Irrtum, wenn er angibt, B. v. W. sei von 1461—1466 Dompropst gewesen. Er war während dieser Zeit vielmehr schon Erzbischof. Die daraus abgeleitete Datierung des Altars „knapp nach 1461“ trifft trotz der bei Martin fehlerhaften Voraussetzung doch zu. Ebenfalls falsch ist die von Dekan V. Hatheyer (1933, S. 12) geäußerte Meinung, das Wappen mit dem Kreuz sei das Abzeichen der Legatenwürde des Erzbischofs. Die Siegel zeigen deutlich, daß es sich um das Amtswappen der Dompropste von Salzburg handelt. — W. Pinder, Handbuch II, 291, „durch das Stifterwappen . . .“ auf die Zeit zwischen 1452 und 1461 festgelegt. Wahrscheinlich wird sie mehr dem Ende dieser Zeitfrist zuzutragen sein. In ihr bildet sich, wie mir scheint, ein neues Stilideal heraus, das für die sechziger Jahre charakteristisch sein wird: der Stil der „langen Linie“«. Pinders Datierung wird durch die genaue Interpretation der Wappen und den daraus resultierenden Datierungsanhalt bestätigt.

⁴⁰ OKT, Band XXII., Abb. 296.

durch die drei Magier, in der unteren Reihe die Beschneidung Jesu und die Darbringung im Tempel (nach der Chronologie, wie sie bei Lucas 2, 21—39 überliefert ist) dar. In dieser Reihenfolge haben sich die Reliefs in der ursprünglichen Rahmung erhalten. Die Malereien der Flügelaußenseiten dagegen wurden, wie eine ältere Aufnahme im Vergleich zum heutigen Zustande zeigt, zumindest einmal vertauscht. Die ursprüngliche Reihenfolge ließe sich auch nach der heilsgeschichtlichen Abfolge feststellen, bedarf jedoch noch der Bestätigung bzw. Korrektur durch einen Vergleich der Maserung bzw. der Astlöcher der Rückseiten mit denen der abgespaltenen Reliefs.

Die Anbringung der vier Heiligen Leonhard, Erentrudis, Benedikt und Jacobus läßt sich in Beziehung zur lokalen Tradition bringen. Leonhard ist der Patron der Wallfahrtskirche, die hl. Erentrud und der hl. Benedikt stehen für die beiden bedeutenden Klöster des Erzbistums, für Nonnberg und St. Peter, der hl. Jacobus ist Patron der Pilger. Der Wallfahrtsweg aus dem östlichen Mitteleuropa zum Grab des hl. Jacobus in Compostela führte über die alte Römerstraße am Katschberg, an unserer Kirche vorbei.

Literatur: Vgl. die einzelnen Nummern der zu dem Altar gehörigen Figuren bzw. Reliefs.

Ein angeblich aus Tamsweg stammendes Relief wurde vor einiger Zeit von den Städtischen Sammlungen in Salzburg erworben. Franz X. Fuhrmann beabsichtigt eine kritische Publikation, der hier nicht vorgegriffen werden soll⁴¹. Eine verwandte stehende Muttergottes bildet ohne nähere Angaben Fr. Kieslinger, 1926, Tafel 25, ab.

48—58) Der ehemalige Liebfrauenaltar im Stift Nonnberg

(Abb. 18—21, 24)

Salzburg, Benediktinerinnenstift Nonnberg. Die einzelnen Teile befinden sich in der Stiftskirche, im Frauenchor (Klausur, unzugänglich) und im Stiftsmuseum. Der von Burchard v. Weißpriach gestiftete Altar stammt aus dem alten Dom. „*In diesem Jahr (1595) hat Erzbischof Wolff Dietrich lassen abbrechen den altar bei unser lieben Frauen rest (so Erzbischof Burghart von Weysspriach, dieweil er noch thuembbrobst is gewest, hat machen lassen) und verneuert*“. Dies berichtet Steinhauser, der Zeitgenosse Erzbischof Wolf Dietrichs, in dessen Vita⁴². Derselbe Autor schreibt in seinem Catalogus Abbatisarum des Klosters Nonnberg⁴³: „*Diese frau (sc. Äbtissin Anna IX Pütrichin 1590—1600) hat auch erlangt und zuwegen gebracht den altar in der frauen chorr Unser lieben frauen und selbigen schön renovieren lassen.*“ Den Beweis der Identität erbringen die Inschriften und Wappen des Burchard von Weißpriach auf den Flügeln des Altarwerkes. Die weitere Geschichte des Altares im Stift Nonnberg ist unklar. Er scheint schon früh in seine einzelnen Teile zerlegt worden zu sein, um neueren Werken Platz zu machen.

Die Altarflügel wurden 1874 gespalten und in neugotischen Rahmen an den Wänden des Frauenchors einzeln aufgehängt⁴⁴. An dieser Stelle zeigen sie noch ältere Photos. Später, wohl 1895, wurden die Reliefs als starre Flügel dem neugotischen Altar im Frauenchor angefügt, in dessen Schrein eine Pfingstgruppe steht, die ebenfalls mit einem Altar aus dem alten Dom nach Nonnberg gelangt ist⁴⁵ und die M. Hasse Erasmus Grasser zuschreibt (1939). H. Tietze hat in der Österr. Kunsttopographie 1911 ziemliche Verwirrung um diesen Altar gestiftet, indem er Schreingruppe und Flügelreliefs als zusammengehörig betrach-

⁴¹ F. X. Fuhrmann, 1956, S. 117, Umschlagbild.

⁴² W. Hauthaler, 1873, S. 21.

⁴³ Auszug aus ÖKT, VII, S. XXXVI oben.

⁴⁴ ÖKT, Band VII, S. 53.

⁴⁵ Vgl. M. Hasse, 1939, S. 47.

tete und eine Reihe schriftlicher Quellen zur Geschichte beider Altäre deshalb falsch interpretierte. M. Hasse hat die auf die Pflingstgruppe bezüglichen richtig bestimmt. Demnach stand der Hl.-Geist-Altar in der Mitte des Frauenchores, während die Aufstellung des Liebfrauenaltars nicht genauer angegeben wird. Auf dem geräumigen Frauenchor hatten, wenn man sich die dichte Reihung von Altären bis zur Purifizierung der Kirchen im 19. Jahrhundert vor Augen hält, durchaus mehrere, auch größere Altarwerke Platz.

Plastik:

48) Maria mit dem Kind auf der Mondsichel (Abb. 18).

Lindenholz⁴⁶, H. 142 cm, Tiefe ca. 37 cm. Vollrunde Figur rückwärts gehöhlt, offen. Die Originalfassung ist zum größten Teil erhalten. Sie wurde 1938 anlässlich der großen Salzburg-Ausstellung von Dr. Mühlmann freigelegt⁴⁷. Gewand: rote Lasur über Silber, vergoldeter Saum. Mantel: außen auf dünnem Poliment über weißer Grundierung vergoldet, innen blau auf weißem Grund. Schleier: weiß mit Zickzackgravierung. Inkarnat: weißlich mit rötlichen Wangen, rote Untermalung. Krone: vergoldet, ein paar Zacken ergänzt und nachvergoldet. Haare: gelblich. Mondgesicht: weiß. Am Mond und Mantelsaum charakteristische Punzmuster. Der Zeigefinger an der rechten Hand des Kindes ist abgebrochen.

Die Muttergottes ist schlank und wird von einem weiten Mantel eingehüllt. Die Formen der Oberfläche sind stark raumhaltig. Nirgends hängen Mantelteile flächig nebeneinander. Faltentäler und Faltenstege trennt in gebrochenen, doch nirgends jähen Übergängen ein nicht unbeträchtlicher Abstand. Lange, ein wenig kurvig bewegte Linien bilden die Hauptakzente. Die dazwischen verbleibenden Flächen füllen tiefräumige, eckige Knitterfalten, die ihre Herkunft aus alten Formen, wie der Schlüsselfaltenfolge, deutlich verraten.

Literatur: W. Pinder, Handbuch II, S. 291. — M. Hartig, 1948, S. 286. — Tietze, OKT VII, S. 130, Abb. 177, Nr. 21. — Fr. Kieslinger in Ausstellungskatalog Salzburgs bildende Kunst, August 1938, Nr. 111, S. 18 f. — Die ehemals im Stiftsmuseum verwahrte Figur steht heute im Schrein des aus Scheffau nach Nonnberg vertauschten Hochaltares aus der Zeit nach 1500.

49) Relief: Tod Mariens. Der bekrönende Baldachin trägt an seiner Stirnfront, rechts und links von einer geschnitzten Rose, die Wappen der Dompropstei und des Burchard v. Weißpriach.

Holz, 155×90 cm⁴⁸. Flachrelief. Zwei Zinnen des Bettbaldachins und ein Steg des Fischblasenmaßwerkes im Fenster der Abschlusswand fehlen. Die Fassung ist stark überarbeitet. Einzelne Teile, vor allem der Grund der Fenster und die Nimben sind vergoldet.

Literatur und Standort vgl. Nr. 50.

An dem Relief war früher eine geschnitzte zweizeilige Inschrift angebracht. Alte Aufnahmen, die den Zustand vor der Befestigung des Reliefs an dem neugotischen Choraltar zeigen, lassen diese Inschriften — wenn auch nur sehr schwer — erkennen. Die Täfelchen waren bereits 1874 von den Reliefs getrennt und in deren neugotische Rahmung eingelassen. Nach alten Aufzeichnungen im Stiftsarchiv Nonnberg⁴⁹ war die Schrift vergoldet, der Grund blau gefaßt. Der Text lautet:

„Sancte pater rerum (?) atque hominum (?) ausuma (?) precas (?)
Operis auctorem duc ad pallacia celi⁵⁰.“

Die Schrift ist sehr eng, häufig ligiert und gekürzt. Die erste Zeile ist in ihrem zweiten Teil kaum zu entziffern. Der Sinn der Inschrift mag etwa sein:

⁴⁶ Vgl. Anm. 17.

⁴⁷ Fr. Kieslinger in Ausstellungskat. Salzburgs bildende Kunst, Salzburg, August 1938, Nr. 111, S. 18 f.

⁴⁸ Die Maße wurden in freundlicher Weise von Ehrw. Frau Maria Gertrudis Herzog O.S.B., Kustodin des Stiftsmuseums Nonnberg zur Verfügung gestellt. Die Reliefs befinden sich im Frauenchor.

⁴⁹ Freundliche Mitteilung von Ehrw. Archivarin Dr. Theresia von Bollschwingh.

⁵⁰ Ovid'sche Wendung!

„Heiliger Vater der ... und ..., führe den Urheber des Werkes zu den himmlischen Wohnungen.“ Die Inschrifttafeln gingen wohl bei der Anbringung der Reliefs an den Choraltar verloren. Ihre ursprüngliche Anordnung läßt sich analog aus den gemalten Inschriften auf den bemalten Rückseiten der Altarflügel erschließen.

Zugehörig: Die abgespaltene, bemalte Rückseite mit der Darstellung der Verkündigung. Am oberen Bildrand die zweizeilige Inschrift:

„Accipiat letus burchardus weispriach ortus
Opere pro tanto celorum numina grata.“

Robert Stiassny hat die Inschrift der gemalten Flügelseiten zur Datierung des Altares herangezogen, indem er das Wort „letus“ mit „verklärt“ übersetzt und daraus folgert, Burchard von Weißpriach sei zum Zeitpunkt der Vollendung des Altares bereits tot gewesen. Die Übersetzung in diesem Sinne ist nicht zulässig. Liest man das „e“ als mittelalterliche Verschleifung von „ae“ (E-caudata), so bedeutet das Wort „fröhlich, herrlich, heiter“ bestenfalls „zufrieden“⁵¹. Eine Ableitung vom klass. lateinischen „letum, -i“ = der Tod läßt sich in keinem der gängigen mittellateinischen Glossarien nachweisen. Man kann sie dem eigenwilligen 15. Jahrhundert zwar zubilligen, wird sich aber bei einer so wichtigen Frage wie der Datierung eines Altarwerkes nicht auf eine bisher nicht nachgewiesene Wortbildung verlassen dürfen. Der Sinn der Inschrift dürfte etwa so wiederzugeben sein: Der herrliche Burchard von Weißpriach möge für ein so großes Werk das dankbare göttliche Walten (den Dank Gottes) empfangen.

Literatur und Standort vgl. Nr. 50.

50) Relief: Krönung Mariens. Auf dem abschließenden Baldachin sind die Wappen des Erzstifts und von Weißpriach angebracht (Abb. 19).

Holz. 155×90 cm. Flaches Relief. Es fehlen ein paar Kronzacken in den Kronen der göttlichen Personen. Fassung vgl. Nr. 49. Das Relief stimmt stilistisch mit dem vorigen überein. Die Stifterfigur ist kaum als Porträt aufzufassen, jedenfalls überlagern die für den Schnitzer charakteristischen allgemeinen physiognomischen Merkmale eine individuelle Differenzierung.

Standort: Als starre Flügel am neugotischen Altar des Frauenchores (Klausur, unzugänglich) angebracht. Die zugehörige Inschrift (vgl. Nr. 49) lautet:

„O pater omnipotens burchardum iunge beatiss
Salzburge(nsis) prepositum de Weispriach ortum.“

Etwa: Allmächtiger Vater, vereinige den Salzburger Dompropst Burchard v. Weißpriach mit den Seligen.

Zugehörig: Die abgespaltene, bemalte Rückseite mit der Darstellung der Vermählung Mariens. Am oberen Bildrand die zweizeilige Inschrift:

„Semperiterna deus burchardum(m) de Weispriach ortum
accipe devatum sincero corde ministrum.“

Auch diese Lesung bedarf der Diskussion. Es geht um das Wort „devatum“. Dieses Wort wurde bisher fast allgemein als „devotum“ gelesen. Ein Vergleich der Buchstabenformen ergibt folgendes: „n“ und „v“ bzw. „u“ unterscheiden sich nur dadurch, daß das eine unten und das andere oben eine kleine Lücke aufweist. Hier ist die Lücke oben, also muß „v“ gelesen werden. Das „a“ und „o“ unterscheiden sich dadurch, daß das „a“ einen kleinen zusätzlichen Abstrich nach rechts besitzt. Hier ist ein kleiner Strich vorhanden, demnach „a“ zu lesen. Eine exakte Lesung ergibt nun „devatum“. Auch hier fällt die Entscheidung schwer, es könnte „devotum“ = fromm, aber auch „denatum“ = verstorben bedeuten. Wieder weist das für die Datierung des Werkes entscheidende Wort eine irreführende Doppeldeutigkeit auf.

Literatur: O. Fischer, 1908, S. 78 ff., Abb. Taf. 11. — Derselbe, 1931, S. 26. — E. Hempel, S. 13, Abb. 13. — Tietze, ÖKT VII, S. 51, Abb. 64–67, S. XXXVI. R. Stiassny, 1911, S. 326. — O. Pächt, S. 30. — Th. Müller, 1932, S. 55. — Der-

⁵¹ Du Cange, „cui de debito factum est satis, vigilans, attentus“.

selbe: 1935, S. 82, S. 146, Anm. 14. — M. Hasse, 60, 1939, S. 47. — D. Frey, 1953, S. 29. — O. v. Lutterotti, S. 362. — A. Stange, Band X, 1960, S. 35, Abb. 60.

Standort: An den Wänden des Frauenchores (Klausur, unzugänglich).

51—55) Fünf Reliefs mit Heiligen in Halbfigur. Zusammengehörig. Es sind je zwei Reliefs links und rechts auf das fünfte, das in der Mitte anzuordnen ist, bezogen. Von rechts nach links sind dargestellt: ein hl. Erzbischof, bekleidet mit Kasel, Pallium, Handschuhen und Mitra, er trägt ein Pastorale; ein hl. Herzog mit Wams, Mantel und Herzogshut; der hl. Johannes der Täufer, er hält in der Linken ein Buch, auf dem das Lamm Gottes sitzt; der hl. Martin, mit zerteiltem Mantel, Wams, Hut und Schwert; ein hl. Bischof mit einem Buch, er trägt Pluviale, Mitra und Pastorale. Die Halbfiguren wenden sich der Mitte d. h. dem hl. Johannes dem Täufer zu (Abb. 20, 21).

Holz, 34—29 cm. Flachreliefs, Rahmen und vergoldeter Hintergrund erneuert. Es fehlen die Finger der rechten Hand bei Johannes d. T., das Pastorale des linken Bischofs ist gebrochen. Die Fassung ist ebenso wie die der Flügelreliefs erneuert, an den Gewandsäumen sind stellenweise die originalen Punzmuster erhalten. Die Figuren sind etwas feiner durchgeführt als die der Flügelreliefs, denen sie sich stilistisch eng anschließen. Der Gesichtstypus entspricht weitgehend dem des Stifters auf dem Krönungsrelief. Nahe verwandt sind die Reliefs der Frauen am Schrein der Bürgerspitalkirche (vgl. Kat. Nr. 63—66). das Paar der Bischöfe käme auch die Bezeichnung hl. Virgil und Rupertus in Frage.

Literatur: O. Fischer, 1931, S. 30.

56) Christus als Salvator Mundi (Abb. 24).

Holz, H. 126 cm. Vollrunde, rückwärts etwas flacher gehaltene Figur. Beide Hände angesetzt, die Weltkugel eingedübelt. Die ursprüngliche Fassung freigelegt. Untergewand: rote Lasur über Silber, Mantel vergoldet auf rotem Poliment, am Saum Punzmuster, Inkarnat weißlich bis braun, Sockel grün.

Körper und Gewand sind voneinander deutlich abgesetzt. Die Formen der Gewandfalten ähneln älteren Werken, etwa dem hl. Nikolaus in Dienten (Kat. Nr. 30), sind jedoch raumhaltiger, stellenweise auch knitterig gebrochen.

Literatur: Tietze, ÖKT VII, Fig. 168 (vor der Restaurierung).

Standort: Ehemals in einer Nische im Freien an einem Klostergebäude, jetzt im Stiftsmuseum.

57) Heiliger Wolfgang, stehend, in bischöflichem Ornat mit Pastorale, Buch und Axt.

Holz, H. 69 cm. Das Pastorale ist ergänzt, der Kopf evtl. überarbeitet. Neuerer Anstrich. Steht der Muttergottesfigur stilistisch sehr nahe. Besonders die langen Röhrenfalten unter dem rechten Arm mit ihren langlinig ausschwingenden Säumen, die Durchdringung des Gewandes mit Raum stimmen überein. Das Standmotiv mit dem durchgedrückten Knie entspricht dem beim hl. Benedikt in Tamsweg (Kat. Nr. 39).

Literatur: Tietze, ÖKT VII, S. 50, Abb. 62 rechts. — M. Hasse, 1939, S. 47 ff.

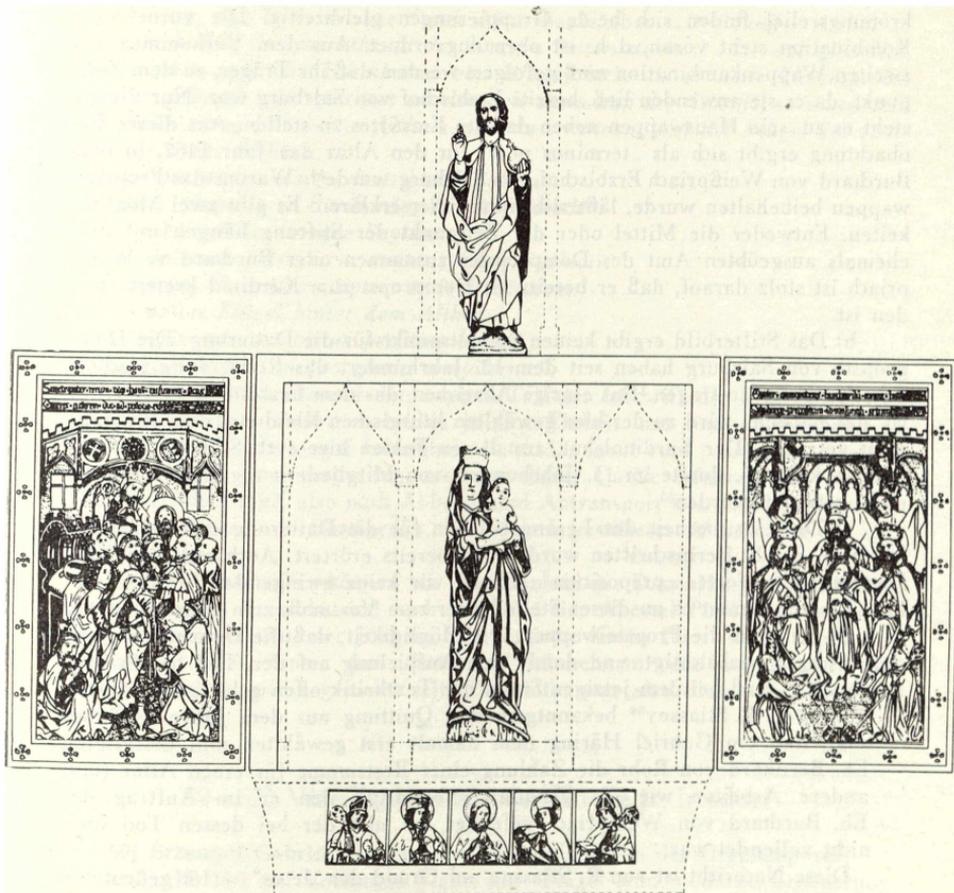
Standort: Ehem. am neugotischen Altar im Frauenchor, heute im Stiftsmuseum.

58) Hl. Sebastian, mit Lententuch bekleidet, an einen Pfahl gebunden. Der rechte Arm ist hinter dem Körper abgewinkelt, der linke senkrecht nach oben gerichtet. Im Körper stecken ein paar Pfeile.

Holz, H. 86 cm⁵². Vollrunde Figur, Finger der linken Hand, Pfeile abgebrochen. Sockel und Pfahl nicht zugehörig. Nach Mühlmann zeigt die Figur dieselben technischen Eigentümlichkeiten in der Fassung wie die Muttergottes (Kat. Nr. 48).

Literatur: ÖKT, Band VII, Skulptur 19, S. 130, Fig. 175. — Fr. Kieslinger,

⁵² Die Maße nach ÖKT. Die Figur dürfte mit dem nicht zugehörigen Sockel und Stamm gemessen worden sein.



(III) Rekonstruktion des Liebfrauenaltars aus dem alten Dom im Stift Nonnberg
(Kat. Nr. 48—58)

Ausstellungskatalog Salzburgs bildende Kunst, Salzburg, August 1938, Nr. 111, S. 18 f.

Standort: Stiftsmuseum Nonnberg.

Rekonstruktion: Die maßstäbliche Übereinstimmung der einzelnen Elemente versucht eine beigegebene maßstabgetreue Zeichnung anschaulich zu machen (Abb. III). Lediglich für die Figuren Nr. 57 und 58 ergeben sich keine sicheren Anhaltspunkte für ihre ursprüngliche Anordnung im Altar. Auf die Zusammengehörigkeit von Muttergottes, Flügeln und dem hl. Stephanus zum ehemaligen Liebfrauenaltar haben bereits Fr. Kieslinger und Dr. Mühlmann 1938 aufmerksam gemacht⁵³.

Datierung: Zur Datierung des Werkes sind stilistische und andere am Werk selbst ablesbare Merkmale sowie urkundliche Nachrichten heranzuziehen.

1) Stilistisch folgen die Reliefs des Altares denen des Tamsweger Altares. Sie müssen später entstanden sein. Dasselbe gilt für die Schreinfiguren. Der Tamsweger Altar wurde auf die Zeit „um 1461“ festgelegt.

a) An den erhaltenen Altarteilen kommt dreimal die Wappenkombination Dompropstei + Weißpriach, einmal Erzstift + Weißpriach vor. Auf dem Marien-

⁵³ Vgl. Literatur zu Nr. 48 und 58.

krönungsrelief finden sich beide Gruppierungen gleichzeitig. Die vornehmere Kombination steht voran, d. h. ist oben angeordnet. Aus dem Vorkommen der zweiten Wappenkombination muß gefolgert werden, daß ihr Träger, zu dem Zeitpunkt, da er sie anwenden ließ, bereits Erzbischof von Salzburg war. Nur diesem steht es zu, sein Hauswappen neben das des Erzstiftes zu stellen. Aus dieser Beobachtung ergibt sich als „terminus post“ für den Altar das Jahr 1462, in dem Burchard von Weißpriach Erzbischof von Salzburg wurde⁵⁴. Warum das Propsteiwappen beibehalten wurde, läßt sich nicht sicher erklären. Es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder die Mittel oder der Zeitpunkt der Stiftung hängen mit dem ehemals ausgeübten Amt des Dompropstes zusammen oder Burchard v. Weißpriach ist stolz darauf, daß er bereits als Dompropst zum Kardinal kreiert worden ist.

b) Das Stifterbild ergibt keinen Anhaltspunkt für die Datierung. Die Dompropste von Salzburg haben seit dem 12. Jahrhundert das Recht, volle bischöfliche Insignien zu tragen. Das einzige Abzeichen, das dem Erzbischof vorbehalten ist, das Pallium, wird zu der hier gewählten liturgischen Kleidung, dem Pluviale, nicht getragen. Der Kardinalshut, aus dessen Fehlen hier evtl. Schlüsse gezogen werden könnten, durfte im 15. Jahrhundert von Mitgliedern regulierter Kapitel nicht getragen werden⁵⁵.

c) Die Unsicherheit der Lesung bei den für die Datierung entscheidenden Wörtern der Stifterinschriften wurde oben bereits erörtert. Auch aus dem Vorkommen des Wortes „prepositum“ können wir keine zwingenden Schlüsse ziehen. Erstens stimmt es an dieser Stelle besser zum Versmaß, zum anderen besagt es nicht mehr als die Propsteiwappen. Die Möglichkeit, daß die Doppeldeutigkeit der Inschrift beabsichtigt, und damit eine Anspielung auf den Tod des Stifters gegeben ist, muß bei dem jetzigen Stand der Textkritik offen gelassen werden.

2) Eine von R. Stiassny⁵⁶ bekanntgemachte Quittung aus dem Jahre 1466 besagt, daß ein Gabriel Häring dem damals erst gewählten und bestätigten Eb. Bernhard von Rohr die Zahlung einer Restsumme für einen Altar (und andere Arbeiten wie die genannte!) bestätigt, den er im Auftrag des Eb. Burchard von Weißpriach gefertigt hat und der bei dessen Tod noch nicht vollendet war.

Diese Nachricht ist von R. Stiassny auf Grund der „letus“ = tot gedeuteten Inschrift mit diesem Altar in Verbindung gebracht worden. Wir haben oben dargelegt, daß eine solche Übersetzung nicht ohne weiteres erlaubt ist. Es wäre nach Wegfall dieses Arguments immer noch möglich, den Schluß, den Stiassny gezogen hat, mit der Überlegung zu stützen, der Nonnberger Altar sei stilistisch auf jeden Fall der jüngste der von Burchard v. Weißpriach gestifteten Altäre und deshalb sei die Nachricht in erwähnter Quittung ohne weiteres auf ihn zu beziehen. Wie gefährlich so ein Schluß ist, der sich allein auf das heute Vorhandene stützt, beweist die Nachricht von einem weiteren Altar im alten Dom, der auf Initiative desselben Stifters errichtet wurde (s. Exkurs). An die Möglichkeit, daß der verlorene Altar noch später entstanden ist als der in Nonnberg, muß zumindest gedacht werden. Von allen geprüften Anhaltspunkten bleiben nur folgende bestehen: Der Altar ist stilistisch jünger als der zu Tamsweg, er ist nach 1462, möglicherweise jedoch erst 1466 vollendet worden.

Ikonomie: Es handelt sich bei den Darstellungen auf den Flügeln des Altarschreines ausschließlich um Szenen aus dem Marienleben. Maria ist Mittelpunkt des Schreines.

Literatur: Vgl. die einzelnen Katalognummern.

Exkurs: Der verlorene Altar des Burkhard v. Weißpriach im alten Dom. In Stainhausers Beschreibung vom alten Dome zu Salzburg vom Jahre 1602⁵⁷ ist

⁵⁴ Wagner-Klein, S. 77 f.

⁵⁵ J. Th. Kleinmayrn, 1784, S. 239.

⁵⁶ R. Stiassny, 1911, S. 315. Vgl. hier S. 39.

⁵⁷ In LK 31, 1891, S. 363.

ein weiterer, von B. v. W. gestifteter Altar beschrieben. „*Der fünffte Althar so bey dem hochw. Sacramentheußl der linggen Seiten steht . . . Ist wol gleublich. diser Althar seye von Burchardo von Weyßpriach. als er noch Thuemprobst gewesen, erbauth oder gestiftet worden, wie denn auß der Schrift, so innen und ausser der Flügel berüertes Althars steht zu erkennen. Auf der Flügel der rechten Seyten des Althars:*

*Gratia divina iungat fratribus a Betsaida
Loci prepositum Burchardus de Weispriach*⁵⁸.

Auf der Flügel der linggen Seyten:

*Simul cum patronis ac caeteris Christi athletic
quorum ob amorem operis se fecit actorem.*

Auf bemelter Flügel hinter dem Althar:

*Operis actorem virtus perficiat talem
gratia divina sui pro gloria sempiterna.*“

Leider gibt Steinhäuser den zweiten Teil der Inschrift der Flügelrückseiten nicht wieder. Die Inschriften bilden je eine Einheit und sind durchgehend zu lesen: *Gratia divina iungat fratribus a Betsaida, simul cum patronis ac caeteris Christi athletic, Loci prepositum etc.* Aus dieser Quelle erfahren wir, daß im Dome im Jahre 1602, also nach Abbruch und Abtransport des Liebfrauenaltares, noch ein weiterer von Burchard v. Weißpriach gestifteter Altar stand. Es war ein Flügelaltar.

Aus den Inschriften können wir die Themata der Darstellungen erschließen. Die Brüder von Betsaida sind nach Joh. 1/44 der Apostel Philippus und (nach der Tradition) Jacobus der Jüngere. Die römische Kirche feiert ihr Fest gemeinsam am 11. Mai. Unter den „Patronen“ können nur die des Domes, also Rupertus und Virgilius, gemeint sein. Der Altar war also diesen vier Heiligen geweiht.

59—62) Vier Figuren aus der Kirche in Irrsdorf

59) Erzengel Gabriel, Irrsdorf, Filialkirche, an der Orgelempore.

Holz, H. 110 cm. Vollrunde Figur, die Flügel sind moderne Erneuerung. Neu gefaßt. Schließt sich stilistisch an den hl. Benedikt vom Tamsweger Hochaltar an, ist jedoch formelhafter und steht den Predellenreliefs von Nonnberg sehr nahe. Erste Hälfte des 7. Jahrzehnts.

Literatur: Vgl. Nr. 61.

60) Maria von einer Verkündigung, zu voriger Figur gehörig. Irrsdorf, Filialkirche, an der Orgelempore.

Holz, 110 cm etc. wie oben.

Literatur: Vgl. folgende Nummer.

61) Kruzifix. Irrsdorf, Filialkirche, an der Südwand des Langhauses aufgehängt.

Holz, Nagelabstände 141×85 cm. Fassung erneuert. Christus ist mit stark durchhängenden Armen. Rumpf und Unterleib sind durch eine Einschnürung deutlich voneinander abgesetzt. Die Rippen und Brustmuskeln treten stark vor, die Bauchdecke ist eingefallen. Das Lententuch zeigt ähnliche Faltenformen wie der Mantel Mariens (vgl. Nr. 60). Das Kruzifix dürfte gleichzeitig mit der Verkündigungsgruppe entstanden sein. Bis zur Restaurierung vor einigen Jahren hielt man die Verkündigungsgruppe für die zugehörige Kreuzassistenz, d. h. den Engel für Johannes.

Literatur: Buberl, ÖKT, Band X, S. 66—71, Abb. 61.

62) Pietà. Privatbesitz, stammt aus der Irrsdorfer Kirche.

⁵⁸ Zu ergänzen ist wohl „ortum“. Das Versmaß verlangt noch ein Wort!

Holz, H. 81 cm. Teile des Sockels und vom Gewand Mariens fehlen. Gleichzeitig mit den anderen Figuren in Irrsdorf entstanden.

Literatur: ÖKT Band X, S. 66—71, Abb. 66. — Fr. Kieslinger, 1923, S. 108, Nr. 65, Taf. 27.

63—66) Vier Reliefs aus der Bürgerspitalkirche zu Salzburg

Heilige Frauen in Halbfigur. Zwei von ihnen wenden sich im Profil nach rechts, zwei nach links. In den Händen halten sie teils geöffnete, teils geschlossene Bücher, bzw. haben die Hände im Redegestus erhoben. Gekleidet sind die Frauen in weite Mäntel, über den Kopf, der mit einer Haube bedeckt ist, tragen sie einen Schleier. Salzburg, Bürgerspitalkirche, an einem Holzschrein befestigt.

Der Schrein stand bis vor einigen Jahren im Städtischen Museum. Die an seinen Ecken angebrachten vier geharnischten Figuren, die noch von Leisching für zugehörig gehalten wurden, sind inzwischen — wohl als spätere Zutat — entfernt worden. M. E. ist es durchaus möglich, daß auch die vier Reliefs ursprünglich nicht zu diesem Schrein gehörten und erst im vorigen Jahrhundert im Museum aufmontiert worden sind. Das Städtische Museum in Salzburg war im 19. Jahrhundert wegen seiner geschickten Adaptierungen originaler Plastiken an nicht zugehörige oder neue Möbel oder dgl. bekannt und manches Werk, das recht gut erhalten war, wurde damals in romantisierender Absicht derart verwandelt, daß es nur noch in ruinösem Zustand auf uns gekommen ist. Vgl. die „Apostelreliefs“ aus Seekirchen⁵⁹.

Holz, H. etwa 30—32 cm. Die Fassung ist erneuert. Die Falten weisen dieselben Formen auf wie bei den männlichen Heiligen auf den Predellenreliefs des Liebfrauenaltars von Nonnberg (Kat. Nr. 51—55). Beide Reliefgruppen sind einander auch in der Grundidee (seitwärts gekehrte Halbfiguren) sehr verwandt. (Umkreis des Meisters der Nonnberger Schreinfigur.) Die Reliefs mögen in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden sein.

Literatur: J. Leisching Nr. 1. — Eugen Lühgen, 1910, S. 372, Abb. 4.—8. — H. Tietze, ÖKT Band XVI, S. 215, Nr. 13, Taf. XVII, Abb. 279, 280. — Fr. Kieslinger, 1926, S. 128. — A. Legner, S. 52, S. 67, Anm. 38.

67) Der ehem. Hochaltar der Stiftskirche zu Laufen/Salzach (Abb. 25)

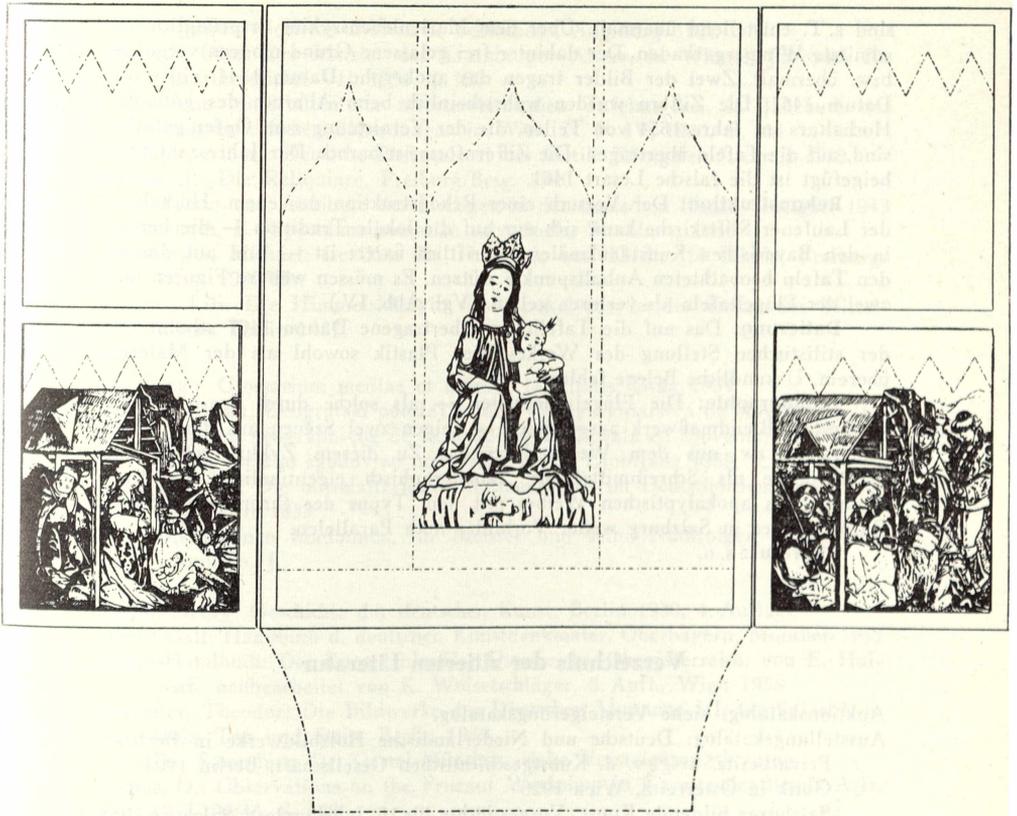
Plastik: Thronende Muttergottes mit dem Kind. Laufen/Salzach, Kapuzinerkirche, rechter Seitenaltar. Ehemals im Garten des Klosters in einer Kapelle. Das Kapuzinerkloster wurde zu der Zeit errichtet, als man den alten Hochaltar in der Stiftskirche durch einen barocken Nachfolger ersetzte (1654 bis 1659). Wahrscheinlich kam damals die Figur zu den Kapuzinern.

Pappelholz⁶⁰, H. 167 cm, Br. 94 cm, Tiefe 55 cm⁶¹. Vollrunde Wandfigur, rückwärts gehöhlt. Die linke Hand des Kindes ist angesetzt, Strahlen des Kreuzesnimbus sind ergänzt. Die freigelegte ursprüngliche Fassung ist weitgehend gut erhalten. Der Mond ist dunkelbraun, glänzend, das Kleid Mariens stumpf weinrot, der Mantel außen vergoldet, innen dunkelblau, das Kopftuch ist weiß mit vergoldetem Rand, das Kissen unter dem Kind vergoldet mit grünen Lasurstreifen. Haare und Krone sind vergoldet. Das Inkarnat ist hell elfenbein bis gelblich, die Wangen orangerot, sehr fein ausgeführt. Die Vergoldung des Mantels stellenweise bis auf das Poliment abgewetzt.

⁵⁹ Ph. M. Halm, 1932, Nr. 6, Spalte 1, ÖKT Band XVI, S. 214, Fig. 274 und 275.

⁶⁰ Vgl. Anm. 17.

⁶¹ Freundliche Mitteilung des Guardianates der Kapuziner in Laufen.



(IV) Rekonstruktion des Hochaltars der Stiftskirche in Laufen (Kat. Nr. 67)

Tiefe, „in die Figur“ hineingetriebene, eckig begrenzte Hohlräume schlitzten die plastische Substanz auf. Die größten finden sich zwischen den Knien und zwischen linkem Knie und Mantelsaum, kleinere zerklüftete die Gewandung. Eckig verschränkt sind auch die nach fast rechtwinkligen Koordinaten ausgerichteten Gewandsäume und Körperglieder. Besonders das Kind zeigt dies deutlich.

Literatur: KdB I, Band 3, S. 2751, Taf. 277. — R. Stiassny, 1903, S. 63. — A. Stange, 1960, Band X, S. 103, Abb. 168, 169.

Zugehörig: Sechs bemalte Tafeln im Dechanthof zu Laufen. Sie gehören nach lokaler Tradition zusammen mit der Muttergottes in der Kapuzinerkirche zum ehem. Hochaltar der Stiftskirche. Die Rückseiten der Tafeln sind abgespalten. Inhaltlich gliedern sich die Bilder in einen Passionszyklus und in einen Marienzyklus. Beide Seiten haben vergoldeten Hintergrund. a) Passionszyklus: Verurteilung Christi 165,7×128 cm, Geißelung 165,7×128,3 cm, Dornenkrönung 165,5×128,3 cm, Kreuztragung 166,2×129 cm; b) Marienzyklus: Geburt Christi 165×128 cm, Anbetung der Könige 165,5×128,8 cm. Es gehören als Vorder- und Rückseite einer ursprünglichen Tafel zusammen: Dornenkrönung und Geburt Christi, Kreuztragung und Anbetung der Könige. Zwei weitere Szenen des Marienzyklus, die ursprünglich die Rückseiten der beiden re-lichen Passionsszenen gebildet haben, sind verschollen. Die Bilder

sind z. T. entstellend übermalt. Über dem Marienlebenszyklus ursprünglich geschnittene Wimpergarkaden. Der dahinter frei gelassene Grund modern vergoldet bzw. übermalt. Zwei der Bilder tragen das apokryphe Datum 1344, eines das Datum 1467. Die Ziffern wurden wahrscheinlich beim Abbruch des gotischen Hochaltars im Jahre 1654 von Teilen, die der Vernichtung zum Opfer gefallen sind, auf die Tafeln übertragen. Die Ziffernform ist barock. Der Jahreszahl 1467 beigefügt ist die falsche Lesart 1461.

Rekonstruktion: Der Versuch einer Rekonstruktion des ehem. Hochaltars der Laufener Stiftskirche kann sich nur auf die lokale Tradition — die bereits in den Bayerischen Kunstdenkmälern schriftlich fixiert ist — und auf die an den Tafeln beobachteten Anhaltspunkte stützen. Es müssen weitere Figuren und zwei der Flügeltafeln als verloren gelten. (Vgl. Abb. IV.)

Datierung: Das auf die Tafelbilder übertragene Datum 1467 stimmt mit der stilistischen Stellung des Werkes (der Plastik sowohl als der Malerei) überein. Urkundliche Belege fehlen.

Ikongraphie: Die Flügellinnenseiten — als solche durch das verlorene geschnittene Blendmaßwerk ausgewiesen — zeigen zwei Szenen aus dem Leben Mariens, u. zw. aus dem Weihnachtszyklus. Zu diesem Zyklus gehört die Marienstatue als Schreinmittelfigur. Ikongraphisch eigentümlich: die Verbindung des apokalyptischen Weibes mit dem Typus der thronenden Maria. Dafür gibt es in Salzburg weder Vorbilder noch Parallelen.

Literatur: s. o.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Auktionskatalog: siehe Versteigerungskatalog.

Ausstellungskatalog: Deutsche und Niederländische Holzbildwerke in Berliner Privatbesitz, hrsg. v. d. Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1904

„ Gotik in Österreich, Wien 1926

„ Salzburgs bildende Kunst. Vorgeschichte bis 19. Jahrhundert, Salzburg 1938 (Got. Plastik, bearb. von Fr. Kieslinger)

„ Augsburger Renaissance, Augsburg 1955

„ Unsere Liebe Frau, Aachen 1958

„ Die Gotik in Niederösterreich, Krems 1959

„ Der Dom zu Salzburg, Symbol und Wirklichkeit, Salzburg 1959

„ Bayerns Kirche im Mittelalter, Handschriften und Urkunden aus bayer. Staatsbesitz, München 1960

„ Eucharistia, Deutsche Eucharistische Kunst, München 1960

„ Große Kunst des Mittelalters, Köln 1960

„ Bewahrte Schönheit, Mittelalterl. Kunst der Sammlung Hermann Schwartz, bearb. v. W. Beeh u. H. Schnitzler, Aachen 1961 (Aachener Kunstblätt. 21)

„ Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, Europäische Skulpturen des Mittelalters, Sammlung Hermann und Maria Schwartz, 1961. Beilage: Ergänzungen und Berichtigungen.

„ Europäische Kunst um 1400, Wien 1962

Bachmann, Hildegard: Gotische Plastik in Böhmen u. Mähren vor Peter Parler, Brünn 1943.

„ Schlesien und die böhmische Plastik des 14. Jahrhunderts, in Zeitschrift für

„ Ostforschung 2, 1953, S. 518 (= Festschrift für Dagobert Frey)

v. Baldass, L.: Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946

„ Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XV (XIX), 1953, S. 7

- Baum, Julius: Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921
- Benesch, Otto: Der Meister des Krainburger Altars, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VII, 1930, S. 120
- „ Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. IV, 1930, S. 155
- Boeckler, Albert: Deutsche Buchmalerei der Gotik, Königstein/Taunus 1959
- Braun, J.: Die Reliquiare, Freiburg/Brsg. 1940
- „ Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943
- Breitenbach, E.: Speculum humanae salvationis, Straßburg 1930
- Buchberger, Michael: Lexikon für Theologie und Kirche, 10 Bände, Freiburg/Brsg. 1930/38
- Burger, Lili: Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters, Berlin 1937
- du Cange: Glossarium mediae et infimae latinitatis, Graz 1954
- Cevc, Emilijan: Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na slovenskem (La situation géographique de la sculpture médiévale en Slovenie) in Zbornik za umetnostno zgodovino novavrst V, VI, Ljubljana 1959, S. 273
- Clasen, K. H.: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939
- „ Die schönen Madonnen, ihr Meister und seine Nachfolger, Königstein/Taunus o. J.
- Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1930, 4. Auflage
- Dehio-Gall: Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, München 1952
- Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, von E. Hainisch, neubearbeitet von K. Woisetschläger, 3. Aufl., Wien 1958
- Demmler, Theodor: Die Bildwerke des Deutschen Museums III, Großplastik in Holz, Ton und Stein, Berlin 1930
- „ Die Sammlung Dr. Oertel-München, siehe Versteigerungskatalog
- Demus, O.: Observations on the Frueauf Workshop in Gazette des Beaux-Arts, 1954, 96/44, S. 229
- „ Studien zu Michael Pachters Salzburger Hochaltar, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (XX), 1954, S. 87
- „ Eine wiedergefundene Madonnenfigur Michael Pachters, in Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI, 1957, S. 1
- Dubler, Erika: Das Bild des hl. Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters, St. Ottilien 1953
- Dvořák, Max: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, XXII, 1901, S. 35. Neu abgedruckt in M. Dvořák, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929
- Dworschak, Fritz: Krems, Stein und Göttweig in der Kunst des ausgehenden Mittelalters, in Krems und Stein, Festschrift zum 950jährigen Stadtjubiläum, Krems 1948
- Feigel, A.: Neuerwerbungen der Plastik-Sammlung des Landesmuseums zu Darmstadt, in Cicerone V, 1913, S. 41
- Feulner, Adolf: Der Bildhauer Andreas Lackner von Hallein, in Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 186
- „ Der Meister der schönen Madonnen, in Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10, 1943, S. 19
- Fischer, Otto: Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908
- „ Ein Beitrag zur Pacher-Forschung, in Belvedere X, 2. Hj., 1931, S. 26
- Foltz, K.: Geschichte der Salzburger Bibliotheken, Wien 1877

- Frey, Dagobert: Ein unbekanntes Vesperbild des weichen Stils in Vorarlberg, in Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege III, 1949, S. 56
 „ Michael-Pacher-Studien, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XV (XIX), 1953, S. 21
- Fürst, Bruno: Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Diss. München), Leipzig 1931
- Fuhrmann, Franz Xaver: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahreschrift 1956, Neuerwerbungen S. 117
 „ Mariapfarr, Christliche Kunststätten Österreichs Nr. 2, Salzburg 1957
- Garzaroli v. Thurnlackh, Karl: Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941
 Germanisches Museum Nürnberg: Neuerwerbungen 1921—1924, Nürnberg 1925
- Gerstenberg, K.: Hans Multscher, Leipzig 1928
- Ginhart, Karl: Die Kunstdenkmäler Kärntens, Klagenfurt 1929 ff.
- Grill, E.: Die große thronende Maria im Landesmuseum zu Darmstadt, in Monatshefte für Kunstwissenschaft V, 1912, S. 475
- Groszmann, Dieter: Die schöne Madonna von Krumau und Österreich, in Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XIV, 1960, S. 103
- Gugenbauer: Monumentum deperditum in Christliche Kunstblätter 70, 1929 und 73, 1932
 „ Eine Muttergottesstatue in Pesenbach, in Christliche Kunstblätter 75, 1934
- Hager, Georg: Die Kunstdenkmale des Klosters Seon, in Monatsschrift des Historischen Vereins für Oberbayern 1893, S. 85
- Halm, Philipp M.: Studien zur Süddeutschen Plastik, Augsburg 1926, 2 Bände (Gesammelte Aufsätze)
 „ Mittelalterliche Malerei und Plastik im Museum Carolino Augusteum zu Salzburg, in Salzburger Museumsblätter 1932, Nr. 6
- Halm, Ph. M., und Lill, Gg.: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums (Kataloge XIII/1), Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450, Kleine Ausgabe, Augsburg 1924
- Harksen, Julie: Passauer Plastik der Spätgotik, Dessau 1929
- Hartig, Michael: Freising, Deutsche Kunstführer, hrsg. von A. Feulner, Band 31, Augsburg 1928
 „ Die „schöne Madonna“ von Salzburg als Gnadenbild und ihr Verbreitungsgebiet, in Das Münster 1, 1948, S. 279
- Hartmann, Rolf: Passauer Plastik im ausgeh. Mittelalter, München (Diss.) 1941
- Hasse, Max: Der Salzburger Altar des Erasmus Grasser, in Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 60, 1939, S. 47
 „ Zum Werk des Meisters von Kefermarkt, in Zeitschrift für Kunstwissenschaft I, 1947, S. 89
- Hatheyer, Valentin: Festschrift 500 Jahre Wallfahrtskirche St. Leonhard ob Tamsweg, Tamsweg 1933
- Hauthaler, Willibald: Das Leben, Regierung und Wandel Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, von Joh. Steinhauser, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 13, 1873, S. 21
- Hauthaler, W. und Schnerich, A.: J. Stainhausers Beschreibung des Domes zu Salzburg vom Jahre 1602, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 31, 1891, S. 363
- Hempel, Eberhard: Michael Pacher, Wien 1931
- Hill, G. F.: The Development of Arabic Numerals in Europe, Oxford 1915
- Holter, Kurt: Denkmäler alter Kunst aus Wels, in Musealverein Wels, 6. Jahrbuch 1959/60, S. 92
- Hoppe, Theodor: Zur Auffindung eines Tafelbildes Michael Pachers, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 1954, S. 82

- Hübner, Karl: Die Archidiakonatsenteilung in der ehem. Diözese Salzburg, in Mitteilungen d. Ges. f. Salzburger Landeskunde 45, 1905, S. 41, Anhang 1
- „ Die Provinzialsynoden im Erzbistum Salzburg, in Deutsche Geschichtsblätter X, S. 187
- „ Die Salzburgerischen Archidiakonalsynoden, in Deutsche Geschichtsblätter XI, S. 251
- Hübner, Lorenz: Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden, 2 Bände. Salzburg, 1792/93
- Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923
- KdB, siehe Kunstdenkmale, Kunstdenkmäler
- Kieslinger, Franz: Mittelalt. Bildwerke 1200—1440, in Belvedere IV, 1923, S. 93
- „ Die mittelalterl. Plastik in Österreich, Ein Umriß ihrer Gesch., Wien 1926
- „ Das Bruderschaftsbuch zu Tamsweg als Quelle mittelalterlicher Künstlernamen. In Österr. Kunstchronik 1, Nr. 5, 1927
- „ Die Madonna der Kirche zu St. Leonhard im Lavanttal, in Belvedere 8, 1. Hj. 1929, S. 19
- „ Österreichs frühgotische Madonnen, in Jahrbuch der Österr. Leo-Gesellschaft 1932, S. 180
- „ siehe Ausstellungskatalog Salzburgs bildende Kunst, Salzburg 1938
- (Kleinmayr, J. Th.): Nachrichten vom Zustande der Gegenden und Stadt Iuvavia, Salzburg 1784
- Kletler, Paul: Die Kunst im österreichischen Siegel, Wien 1925
- Kletzl, Otto: Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik, Schriften der Deutschen Akademie, Heft 26, München 1933
- Körte, W.: Deutsche Vesperbilder in Italien, in Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hetziana in Rom I, 1937, S. 1
- Kunstdenkmale: Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Band I, G. v. Bezold, B. Riehl, Gg. Hager. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern: Teil 1 München 1895, Teil 2 München 1902, Teil 3 München 1905. Dazu Atlas in Folio Teil 1 (Taf. 1—130) München 1895, Teil 2, 3 (Taf. 132—286) Münch. 1905.
- Kunstdenkmäler: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Band IV Regierungsbezirk Niederbayern, Teil 1—25, München 1912—1936
- Kunze, H.: Die gotische Sculptur in Mitteldeutschland, Bonn 1925
- Kutál, A.: České gotické sochařství (Böhmische gotische Bildhauerkunst), Prag 1962. Mit dt. Zusammenfassung
- Legner, Anton: Zur Salzburger Bilderei des frühen 16. Jahrhunderts, in Jahresschrift 1956 des Salzburger Museum Carolino Augusteum, S. 51
- Leisching, Julius: Museum Carolino Augusteum Salzburg, Mittelalterliche Plastik und Malerei, Salzburg o. J.
- Lemoisne, P. A.: Die gotische Malerei Frankreichs, Leipzig 1931
- Leonhardt, K. F.: Die Salzburger Grabmalplastik vor Hans Valkenauer, in Kunst und Kunsthandwerk XV, 1912, S. 77
- „ Untersuchungen über die Rotmarmorplastik des Salzachtales mit besonderer Berücksichtigung des heraldischen Ornamentes (Diss. München), Hannover 1912
- „ Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes, Leipzig 1913
- Liber confraternitatis B. Marie de Anima Teutonicorum de Urbe, Romae 1875
- LK: siehe Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde
- Lüthgen, Eugen: Die Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach. Eine entwicklungsgesch. Studie. Diss. München, Erlangen 1907
- „ Die Plastik der Spätgotik in Salzburg, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 50, 1910, S. 357

- v. Lutterotti, O.: Gotik in Tirol, Malerei und Plastik des Mittelalters, Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck, Besprechung in *Das Münster* III, 1950, S. 362
- Lutze, E., und Wiegand, E.: *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Die Gemälde des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1937
- Maedebach, Heino: *Staatliche Museen zu Berlin. Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten*, Berlin 1958
- Martin, Franz: *Quellen zur Geschichte des Salzburgerischen Kunsthandwerks*, in *Altes Kunsthandwerk* (hrsg. v. A. v. Walcher-Molthein) I, Wien 1927, S. 51, 133
- „ *Die Urkunden der Goldschmiedelade zu Salzburg 1428—1780*, in *Altes Kunsthandwerk* (hrsg. v. A. v. Walcher-Molthein) I, 1927, S. 147, 207
- Matějček, Antonín u. Pešina, Jaroslav: *Gotische Malerei in Böhmen*, Prag 1955
- Mayer, Matthias: *Der Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg*, *Going/Tirol im Selbstverlag des Verf.* Erschienen sind Heft 1 (1936), 2 (1940), 5 (1956), 8 (1953), 10 (1948) und ein Ergänzungsheft 1959
- Mayer-Westermeyer: *Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising, Regensburg 1884*, 3 Bände
- Metz, Peter: *Eine Muttergottes auf dem Löwenthrone im Germanischen Museum Nürnberg*, 96. Jahresbericht des GMN, Nürnberg 1951, S. 5
- Michna, C.: *Maria als Thron Salomons* (Ungedr. Diss. Wien 1952), Bericht in *Alte und moderne Kunst* 6, 1961, Heft 43, S. 2
- Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde: Generalregister zu den Bänden 1—100, 1860—1960*
- Müller, Theodor: *Sitzfigur eines hl. Bischofs um 1410*, *Anzeiger des Germanischen Museums*, 1929, S. 71 ff.
- „ *Neue Forschungen zu Michael Pacher in Zeitschrift für Kunstgeschichte* I, 1932, S. 56
- „ *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935
- „ *Zur monumentalen Salzburger Plastik des frühen 15. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* VI, 1939, S. 235
- „ *Garzarolli v. Thurnlachs, Karl, Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, Besprechung in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 11, 1943/44, S. 59
- „ *Alte bairische Bildhauer*, München 1950
- „ *Kataloge des Bayer. Nationalmuseums München, Band XIII/2, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein, um 1450 bis um 1540*, München 1959
- Oberleitner, Fr.: *Statue der hl. Muttergottes etc. in der Pfarr- und Schloßkirche in Ort am Traunsee in Christliche Kunstblätter* 35, 1894, Nr. 3, S. 30 f.
- Oettinger, K.: *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939
- „ *Das Taufwerk von St. Stephan in Wien*, Wien 1949
- ÖKT: *Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von Kunsthist. Institut des Bundesdenkmalamtes (chem. k. k. Zentralkommission f. Denkmalpflege). Für das Land Salzburg:*
- „ VII. H. Tietze, R. v. Reichlin-Meldegg, *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg*, Wien 1911
- „ IX. H. Tietze, Fr. Martin, *Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1912
- „ X. P. Buberl, Fr. Martin, *Die Denkmale des polit. Bez. Salzburg*, Wien 1913
- „ XI. P. Buberl, *Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*, Wien 1916
- „ XII. H. Tietze, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, Wien 1913
- „ XIII. H. Tietze, Fr. Martin, *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1914

- OKT XVI. H. Tietze, Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg. Wien 1919
- „ XX. P. Buberl, Fr. Martin, Die Denkmale des polit. Bezirkes Hallein. Wien 1927
- „ XXII. Fr. Martin, Die Denkmale des polit. Bez. Tamsweg. Wien 1929
- „ XXV. Fr. Martin, Die Denkmale des polit. Bez. Zell am See. Wien 1934
- „ 28. Fr. Martin, Die Kunstdenkmäler des Landkr. Bischofshofen. Wien 1940
Für Oberösterreich:
- „ D. Frey, R. Guby, E. Straßmayr, Die Denkmale des polit. Bez. Schärding. Wien 1927
- „ 30. Fr. Martin, H. Walth, Die Kunstdenkmäler des polit. Bez. Braunau. Wien 1947
- „ 34. E. Hainisch, K. Holter, W. Luger, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach. Wien 1959
- Pächt, Otto: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg-Wien 1929
- Panofsky, Erwin: Imago Pictatis, in Festschrift M. J. Friedländer, Berlin 1927. S. 261
- „ Early Netherlandish Painting, Harvard-Press 1953
- Passarge, W.: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924
- Pastor, Ludwig v.: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg/Brs. 1886 ff.
- Pinder, Wilhelm: Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911
- „ Die dichterische Wurzel der Pietà, in Repertorium für Kunstwissenschaft 42. 1920, S. 145. Neu abgedruckt in W. P., Gesammelte Aufsätze, hrsg. v. L. Bruhns, Leipzig 1930, S. 29
- „ Zum Problem der schönen Madonnen um 1400, in Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, S. 147
- „ Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924
- „ Handbuch der Kunstwissenschaft. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, zwei Bände 1924 und 1929, Wildpark b. Potsdam
- „ Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1925
- „ Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926
- „ Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Geschichtliche Betrachtungen Band II, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Bd. III, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, 3. Aufl., Frankfurt/M 1953
- Piper, F.: Maria als Thron Salomons, in Jahrbücher für Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. v. Zahn, V, 1873, S. 97
- Pretzell, Lothar: Salzburger Barockplastik, Berlin 1935
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937
- Reiners-Ernst, E.: Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung, München 1939
- Ress, Anton: Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut. In Verhandlungen des Hist. Vereins für Niederbayern 81, 1955, S. 7
- Riehl, Berthold: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in Oberbayerisches Archiv für vaterl. Geschichte 49, 1895/96, S. 1
- „ Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, in Abhandlungen der Bayer. Akademie der Wissenschaften III. Klasse, 23. Band, I. Abteilung, München 1902, S. 66
- Salzburg-Atlas, hrsg. vom Land Salzburg. Salzburg 1959
- Schmid, Wolfgang M.: Alt-Passauer Zünfte in Niederbayerische Monatsschrift 8. 1913, S. 54

- Schmidt, Wolfgang M.: Beiträge zur Passauer Kunstgeschichte in Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hrsg. von E. Buchner und K. Feuchtmayr, Augsburg 1924, Band 1, S. 88
- „ Zur ostbairischen Kunstgeschichte, in Ostbair. Grenzmarken 7, 1928, S. 233
- Schmidt, Gerhard: Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts. Graz 1959
- Schneider, F. C.: Die mittelalterlichen deutschen Typen und Vorformen des Vesperbildes. Diss. Kiel 1933
- Sighart, Joachim: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1862
- „ Maler und Malereien des Mittelalters im Salzburger Land, in Mitteilungen der k. k. Centralkommission. Wien 1866, XI, S. 63
- Springer, Louis A.: Die bayerisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, Würzburg 1936
- „ Die Muttergottes von Inzersdorf bei Schlierbach, in Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/40, S. 88
- Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Band X, Salzburg, Altbayern und Tirol. München 1960
- Stiassny, Robert: Altsalzbürger Tafelbilder, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, 24, 1903, S. 49
- „ Studien zur altsalzbürger Malerei, in Repertorium für Kunstwissenschaft 34, 1911, S. 315
- „ Michael Pachrs St. Wolfgang Hochaltar. Wien 1919
- Strohmer, E. V.: Reliquienaltärchen aus Mariapfarr, in Deutsche Kunst, hrsg. v. L. Roselius, Band IX, Taf. 4
- Süss: Die mittelalterliche Kirchentüre bei den Kapuzinern in Salzburg. in Mitteilungen der k. k. Centralkommission I, 1856, S. 42
- Thieme, U., und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände. Leipzig 1907—1950.
- Troescher, Georg: Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst. 2 Bände, Frankfurt/Main, 1940
- Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, Band 20/25. 1940/45, Bericht über die Neuerwerbungen.
- Versteigerungskatalog: Die Sammlung Dr. Oertel — München, Auktionskatalog R. Lepke — Berlin, bearbeitet v. Th. Demmler, Berlin 1913
- „ der Sammlung Richard von Kaufmann, Cassirer — Berlin 1917
- „ der Sammlung Georg Schuster — München, J. Böhler, München 1938 (bearb. v. H. Wilm und H. Bucheit).
- Wagner, Franz: Salzburger Denkmalpflege 1960—1962, in LK 103, 1963, S. 71 ff.
- Wagner, H., und Klein, H.: Salzburgs Domherren von 1300 bis 1514, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 92, 1952, S. 1
- Walz und K. v. Frey: Die Grabmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg. Salzburg 1867/71
- Widmann, H.: Geschichte Salzburgs, 3 Bände, Gotha 1909
- Wiegand, E.: Besprechung von Springer, L. A., Die bayerisch-österr. Steingußplastik, Würzburg 1936, in Zeitschrift f. Kunstgeschichte, N. F. 7, 1938, S. 355
- Wiese, Erich: Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1923
- „ Zur Datierung der schönen Madonnen, in Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, S. 359
- Wilm, Hubert: Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923
- Wolkan, R.: Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini (Fontes rerum austriacarum, 2. Abt., 68. Band), Wien 1909/18

- Wolter, Fr.: Jakob Kaschauer, in Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München I, 1911, S. 1
Wolter-Burger: Mittelalterliche Holzplastik, München 1924
Zillner, F. V.: Geschichte der Stadt Salzburg, Salzburg 1890

Abbildungsnachweis

- Lala Aufsberg (Sonthofen) Abb. 25
Eva Bollert (Karlsruhe) Abb. 12
Bundesdenkmalamt Salzburg (Archiv) Abb. 1, 7
Bundesdenkmalamt Salzburg (Wagner) Abb. 2, 3, 5, 6, 11, 16, 23
Foto Frank (Morzg) Abb. 14
Foto Hamacher (Konstanz) Abb. 18
Landesbildstelle Salzburg Abb. 19, 24
Photoarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien Abb. 17, 22
Foto Werkmeister (Freising) Abb. 2
Verfasser Abb. 4, 8, 9, 10, 13, 15, 20, 21



Abb. 1. Hl. Dreifaltigkeit (vgl. S. 18). Wagrain, Pfarrhaus



Abb. 2. Altar aus Weildorf (Kat. Nr. 1). Photomontage



Abb. 3. Marienfigur (Kat. Nr. 1). Weildorf, Pfarrkirche



Abb. 4. Hl. Erasmus (Kat. Nr. 3). Pittenhart bei Seon, Pfarrkirche



Abb. 5. Die hl. Rupert, Gisilmar und Chuniald (Kat. Nr. 6—8). Mühlberg, Pfarrkirche



Abb. 6. Marienfigur (Kat. Nr. 10). Badgastein, Pfarrkirche



Abb. 7. Marienfigur (Kat. Nr. 13).
Salzburg-Mülln, Pfarrkirche

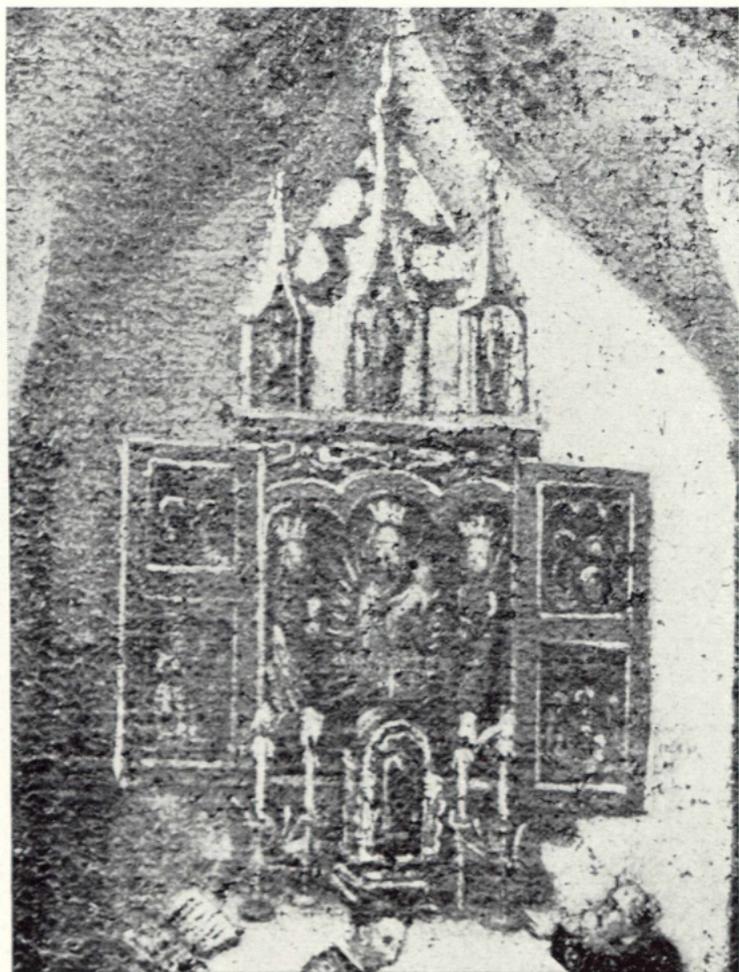


Abb. 8. Ehem. Flügelretabel (vgl. Kat. Nr. 13) der Pfarrkirche in Salzburg-Mülln



Abb. 9. Prophet (Kat. Nr. 23). Salzburg, Türflügel der Kapuzinerkirche



Abb. 10. Prophet (Kat. Nr. 26). Salzburg, Türflügel der Kapuzinerkirche



Abb. 11. Thronende Maria (Kat. Nr. 14). Hallein, Salinenkapelle



Abb. 12. Thronende Maria (Kat. Nr. 27). St. Johann in Tirol, Pfarrkirche



Abb. 13. Marienfigur (Kat. Nr. 28). Kitzbühel, Pfarrkirche



Abb. 14. Marienfigur (Kat. Nr. 29). Stattersdorf (NÖ), Sammlung Hans Salzer



Abb. 15. Hl. Nikolaus (Kat. Nr. 30). Dienten am Hochkönig, Pfarrkirche



Abb. 16. Marienfigur (Kat. Nr. 31). Mauterndorf, Schloßkapelle



Abb. 17. Marienfigur (Kat. Nr. 36). Tamsweg, St. Leonhard



Abb. 18. Marienfigur (Kat. Nr. 48).
Salzburg, Stift Nonnberg



Abb. 19. Relief: Krönung Mariens (Kat. Nr. 50). Salzburg, Stift Nonnberg



Abb. 20. Relief: Hl. Erzbischof (Kat. Nr. 51).
Salzburg, Stift Nonnberg



Abb. 21. Relief: Hl. Herzog (Kat. Nr. 52).
Salzburg, Stift Nonnberg



Abb. 22. Relief: Geburt Christi (Kat. Nr. 41). Tamsweg, St. Leonhard



Abb. 23. Hl. Benedikt (Kat. Nr. 39).
Tamsweg, St. Leonhard



Abb. 24. Salvator Mundi (Kat. Nr. 56).
Salzburg, Stift Nonnberg



Abb. 25. Thronende Maria (Kat. Nr. 67). Laufen/Salzach, Kapuzinerkirche