© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Pfaffinger: Über die Selbständigkeit der Kopie

Eine Untersuchung zur stilistischen Eigenständigkeit Joseph Anton Pfaffingers (1684–1758) gegenüber seinem barocken „Vorbild" Michael Bernhard Mandl (ca. 1660–1711) anhand ausgewählter Werkbeispiele

Von Gerlinde Helm

I. Einführung in die Problemstellung

„Das Kunstzitat ist also nicht nur ein erlaubtes, etwa in der akademischen Ausbildung angewandtes Mittel, sondern es definiert Kunst geradezu." Aber „nicht das bloße Zitat macht das Bild [oder generell das Kunstwerk] aus, sondern seine je andere und immer neue Anverwandlung durch den Künstler"[1]. Auf die Suche nach dem *Anverwandelten,* dem Ergebnis der Verwandlung eines Vorbildes also, habe ich mich in meiner Arbeit gemacht. Der „Verwandler", mit dem ich mich beschäftigte, ist Joseph Anton Pfaffinger, sein „Vorbild" sein Schwiegervater Michael Bernhard Mandl. Fragen nach der jeweilig unterschiedlichen historischen Lage, der sozialen Situation, der räumlichen Kontextbedingung, in die jeweils die Statuen der beiden gestellt und „gedacht" wurden, sowie die Frage nach dem jeweiligen Betrachterstandort halfen mir bei meiner Suche nach dem *Neuen* in Pfaffingers Werk.

Daß seine Arbeit nicht als *bloße Kopie* angesehen werden kann, daß er nicht Nachahmer des Älteren ist, der seinem Vorbild nichts Neues hinzuzufügen hat, sondern daß seine Arbeiten als Nachschöpfungen – eigenständig und voller Originalität – angesehen werden können, in denen das Kunstwollen seiner Zeit spürbar wird, wurde in den Ausführungen der Arbeit und wird in diesem Aufsatz an ausgewählten Beispielen dargelegt werden.

Gerade bei der Beurteilung von Joseph Anton Pfaffinger nun darf diesem nicht der Maßstab des Schwiegervaters Mandl – wie dies in der bisherigen Literatur zum Großteil geschehen ist – auferlegt werden, denn ansonsten kommt es zu Aussagen wie diesen: „[. . .] man wird sich sofort durch die jüngere Nachahmung peinlich berührt fühlen. Es ist nicht mehr der ‚volle Orgelton', der kraftvoll und doch verhalten dahinrauscht."[2] Hier gerade wird das neue Kunstwollen der Zeit – Pfaffinger arbeitete etwa 50 Jahre später als sein Schwiegervater – außer acht gelassen. Dieses lag um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr in der Dynamisierung des Raums

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

durch die Skulptur, sondern die Skulptur selbst wurde Teil eines bildhaften Prospekts[3], indem sie sich in die Einansichtigkeit des Bildhaften einfügen mußte.

Ergebnis dieses bildhaften Denkens in der Mitte des 18. Jahrhunderts ist z. B. die Ausgestaltung der typischen „schönen Bilder Salzburgs", so etwa im Mirabellgarten[4] oder in Leopoldskron[5]. Wie sehr man schon 1732 in dieser Sichtweise verhaftet war, zeigt sich an der in diesem Jahr vorgenommenen Neugestaltung der Marstallschwemme und Umgestaltung der Pferdeschwemme. Hier wird ein bewußter Akt der Abkehr von der barocken Auffassung der Skulptur als platzbeherrschendes Monument gesetzt[6], und es wird die Hinwendung zu einer bildhaften Sichtweise deutlich, die die Skulptur in einen Prospekt einbettet und sie zu dessen Teil macht.

Für den Betrachter hat dies eine wesentliche Veränderung seiner Position zur Folge, er ist nicht mehr Akteur innerhalb des Platzes, den die Skulptur definiert, sondern er wird angehalten, sich vom Objekt zu entfernen und sich jenen Blickpunkt zu wählen, von dem aus er das Kunstwerk am eindrucksvollsten eingebettet in die Natur wahrnehmen kann. Er wird also aus dem Bild verwiesen, in eine andere Dimension abgedrängt, aber er hat insofern Anteil am Bild, als er sich dieses in einem bewußten „Blickprozeß" erarbeiten muß. Denn es wird dem Betrachter mehr abverlangt als der gewohnheitsmäßige, flüchtige Blick (der etwa der impressionistischen Kunst genügt), um sich dieses spannungsreiche Bild, in dem das Erbe des Barocks noch deutlich spürbar ist, zu entschlüsseln.

II. Aufbau des Projekts, Forschungsergebnisse und Begründung der Auswahl der hier angeführten Beispiele

Innerhalb meiner Abhandlung erfolgt die Erarbeitung der Aufgabenstellung und ihre Darlegung in zwei Abschnitten. Im ersten Teil der Arbeit wird zunächst das Kunstwollen des 18. Jahrhunderts, wie in der Einführung bereits komprimiert dargestellt, innerhalb der Salzburger Kunst behandelt. In Kapitel III./1 werden die von Pfaffinger zum Vorbild genommenen Petrus- und Paulusskulpturen von Michael Bernhard Mandl untersucht. Ergebnis dieser Untersuchung ist die Erkenntnis, daß sich die beiden Heiligen, von den älteren Opstal-Skulpturen gerahmt, dreiansichtig auf den Betrachter ausrichten, und zwar in solcher Weise, daß dabei Teilmomente des Gesamtsinns ausgegliedert und zu Nebenansichten ausgestaltet werden, die die Sinnsumme dann erst vollständig machen. Im Konkreten bedeutet das hier folgendes: In der Frontalansicht repräsentieren die beiden Heiligen die Werte dieses so mächtigen Doms nördlich der Alpen. Die Nebenansichten aber fügen diesem Sinngehalt noch neue Aspekte hinzu, so charakterisiert die Ansicht von links Petrus in seiner Eigenschaft, Fels zu sein, und Paulus als gelehrten Prediger, die von rechts aber Petrus als

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

den liebenden Jünger und Paulus als Wanderer. Die Figuren von Mandl benötigen den Raum, sie agieren, sie greifen aus und beleben den Raum um sich, der Blick des Betrachters darf in jeden Hohlraum eindringen. Der Betrachter wird zum „Einbezogenen", nicht, wie später bei Pfaffinger, gleichsam aus „dem Bild gewiesen".

Im Kapitel III./2 wird die von Pfaffinger im Hof des Priesterseminars in Salzburg, Dreifaltigkeitsgasse, gearbeitete Petrusstatue behandelt. Hier ergibt sich, ausgehend von der Situation des Hofs und dessen Forderung nach Mehransichtigkeit und Belebung, eine originelle Lösung im Sinn des Kunstwollens der Zeit. Gemäß dem Zeitgeschmack wird hier dem Betrachter jeweils ein Standort zugewiesen, von dem aus sich die Statue einansichtig darbietet und sich darin genügt. Erst durch das Umschreiten des Hofs durch den Betrachter, durch dessen wiederholtes Standort-Beziehen und Ausrichten des Blicks auf das „Bild" Petri entsteht letztlich eine Folge von „Bildlichkeiten". Und somit belebt die Skulptur auf ihre Weise den Hof, nicht durch die barocke Raumausbreitung, sondern statt dessen durch eine Ausbreitung von „Bild-Ungleichheiten" in den verschiedenen Ansichten. Inhaltlich gipfelt die Aussage über das Wesen des heiligen Petrus, kurz bevor der Betrachter bei einem Nebeneingang im Hofinneren die Kirche betritt, im Bild vom „felsenfest emporgehobenen Glauben"[7]. Pfaffinger interpretiert Mandls Petrus neu, er macht Mandls Nebenansicht hier zur Hauptansicht Petri und verändert somit, gemessen an seinem „Vorbild", die Gesamtaussage der Skulptur.

Im zweiten Teil der Arbeit sollen anhand der Nepomukfiguren Pfaffingers die zuvor gewonnenen Erkenntnisse überprüft werden. Um Verständnis für das Phänomen der Heiligen und ihrer Verehrung generell bzw. des heiligen Nepomuk im speziellen zu erlangen, bedarf es allgemeiner Kenntnisse über die Rechtfertigung des Heiligenkults, über die Legende des heiligen Nepomuk und deren Bedeutung für die barocke Frömmigkeit, über die historische Situation Salzburgs und seiner Kirchenfürsten im 18. Jahrhundert, über die Nepomukverehrung in Salzburg und nicht zuletzt über die barocke Auffassung der Erscheinungswelt als Emblembild.

Folgende Nepomukstatuen werden zur Untersuchung herangezogen: die Statue des Johannes von Nepomuk am Salzachufer in Oberndorf, die Nepomukstatue auf der Plainbrücke, das Nepomukdenkmal auf der ehemaligen Staatsbrücke, jetzt an der Mauer des Gartens der Barmherzigen Schwestern, Franz-Josef-Kai Nr. 5, die Johannesstatue am Leopoldskroner Weiher und die Statue in St. Jakob am Thurn. Allen diesen Skulpturen ist gemeinsam, daß sie auf einen bestimmten Betrachterstandpunkt hin gearbeitet sind, von dem aus sie frontalansichtig – von ferne malerisch eingebettet in die Landschaft (in Oberndorf, am Leopoldskroner Weiher) – oder aus der Nähe in Form eines plastischen Andachts*bildes* (an der ehemaligen Staatsbrücke, in St. Jakob am Thurn, an der Plainbrücke) wahrgenommen werden können. Diese Bezugnahme auf den „ausgewiesenen" Betrachter

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

und das Ruhen der Skulptur in der Einansichtigkeit des Bildhaften veranlaßten Pfaffinger – bei nahem Betrachterstandort –, großes Augenmerk auf die feine Binnenzeichnung der Vorderansicht der Skulptur zu legen. Soll die Statue eingebettet in die Landschaft bildhaft wirken, so gestaltet er sie in der Art, daß er die Umrißlinie betont und die Oberfläche groß- und grobflächig ausführt.

Mein persönliches Anliegen, daß die Nepomukstatue am Leopoldskroner Weiher ihre ursprüngliche Aufstellung vielleicht eines Tages wieder erhalten wird, war der Anlaß zu diesem Aufsatz. Um dem Leser die Ausführungen aber nicht ohne den zum Verständnis notwendigen Kontext zu präsentieren, habe ich die folgenden zwei Beispiele, ein Kapitel über das „Vorbild" Michael Bernhard Mandl und seine beiden Skulpturen vor dem Dom in Salzburg und das, was Pfaffinger in Salzburg, im Priesterseminar, „daraus machte", die Statue des heiligen Petrus, an den Anfang gestellt.

III. Beispiele

1. MICHAEL BERNHARD MANDL, DAS „VORBILD". PETRUS UND PAULUS VOR DEM DOM IN SALZBURG

Kontext, in dem die Figuren stehen

Historischer Kontext

Der mittelalterliche Dom brannte am 11. Dezember 1598 ab (der 1604 in Salzburg verweilende Vincenzo Scamozzi gestaltete zwei Entwürfe für den Neubau: 1601 und 1606), 1610 wurde der Grundstein des Doms nach dem zweiten Entwurf Scamozzis jedoch in kleineren Dimensionen gelegt. Markus Sittikus ließ die Fundamente abreißen und beauftragte seinen Hofbaumeister Santino Solari neuerlich, einen Entwurf anzufertigen. 1614 kam es nach diesem zur Grundsteinlegung des neuen Doms und 1628 wurde er eingeweiht. Erst unter Erzbischof Guidobald Graf Thun vollendete man die Türme (1652–1655), wobei die oktogonalen Aufsätze gegenüber dem ursprünglichen Plan etwas gestreckt wurden.

Für uns ist wesentlich, daß Santino Solari bei seinem Entwurf keinerlei Plastiken vorsah, und ohne solche wurde der Dom auch 1628 eingeweiht. Erst um 1660, unter Guidobald Graf Thun, wurden die Figuren der heiligen Virgil und Rupert von Bartholomäus van Opstal aufgestellt. Bezüglich der Evangelistenfiguren, des Elias und Moses und des Salvator Mundi stellt man Mutmaßungen über ihren Urheber an: sei es nun Antonio Dario gewesen, der 1660 die Dom und Residenz verbindenden Dombögen errichtete, oder das Phantom eines Meisters Tommaso di Garona? Das Datum

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 1 Der Salzburger Dom, Frontalansicht.
Foto aus: Brucher, Barockarchitektur (Vollzitat siehe Anm. 10).

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

für die Aufstellung der anscheinend letzten Figuren Petrus und Paulus von Michael Bernhard Mandl ist mit 1697/98 anzunehmen[8].

Der Domplatz bildet gleichsam das Atrium für den Dom: Die Trakte der Residenz im Norden und Westen des Platzes entstanden 1595 bis 1605, erst 1658 wurde der im Süden liegende, zu St. Peter gehörige Trakt der Einheitlichkeit halber den anderen Fronten angeglichen. Die Dom und Residenz verbindenden Bögen errichtete 1660 Giovanni Antonio Dario.

Das Mariendenkmal, das sich in der Mitte des Platzes befindet, wurde für Erzbischof Sigismund Graf Schrattenbach von Wolfgang und Johann Baptist Hagenauer 1766–1771 geschaffen[9].

Die Aussage der Figuren im Rahmen des Domprogramms

1628 fand die Weihe des Doms in Salzburg statt. Es war ein Ereignis, das mit unerhörtem Prunk gefeiert wurde und die schweren Nöte des Dreißigjährigen Kriegs, unter denen zum gleichen Zeitpunkt halb Europa zu leiden hatte, vergessen ließ; zudem war durch geschickte Politik und modernste Befestigungen Salzburg von direkter Bedrohung verschont geblieben. „Diese Festlichkeit dürften die Zeitgenossen auch überregional als Triumph der Gegenreformation empfunden haben. Dabei muß betont werden, daß die Salzburger Erzbischöfe damals die katholische Restauration mehr durch geistliche Unterweisung als durch gewaltsame Methoden zum Erfolg zu führen trachteten. Diesen Intentionen entsprach auch die baukünstlerische Repräsentation, die den Gedanken der triumphierenden Kirche am augenfälligsten verkörpert."[10]

Diese Repräsentation der triumphierenden Kirche geschieht nicht nur durch die Architektur allein, sondern es werden die ideellen Werte der Kirche noch eimal mit Hilfe des plastischen Programms verdeutlicht (Abb. 1). Im untersten Geschoß neben den Portalen stehen rechts und links außen die Vertreter der Landeskirche, der heilige Rupert und der heilge Virgil, und innen die Vertreter der Weltkirche, Petrus und Paulus. Im mittleren Geschoß sind als Vertreter des Neuen Testaments die vier Evangelisten zu finden, und am Giebel rechts und links des Salvator Mundi sehen wir Moses und Elias als Vertreter des Alten Testaments, auf der Giebelspitze endlich steht Christus als Salvator Mundi. Die beiden Wappen im Feld unter dem Salvator verkünden den Ruhm der Erbauer des Doms. Windgötter umgeben die Zifferblätter der Turmuhren[11].

Die Kirche wurde zur Zeit der Gegenreformation errichtet, das plastische Programm jedoch fand erst nach und nach seine Ausgestaltung, dennoch wird auch hier der Triumph der katholischen Kirche ausgedrückt; diese Behauptung soll nun durch die Aufschlüsselung des Programms belegt werden:

An den „Eingangstoren" stehen die Grundfesten der Kirche: Petrus, zu dem Christus sagte: „Du bist der Fels, auf den ich meine Kirche baue", und neben ihm der Missionsapostel Paulus, der durch die Welt zog, um von

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Gott zu künden und die Menschen zu Kindern Gottes zu machen. Petrus zur Seite steht Rupert, „dessen Name die Felsen (rupes) in sich birgt, auf die er Salzburgs Kirche gründete“[12], und der wie Petrus zum Begründer eines noch immer bestehenden Bischofssitzes geworden ist. Zu Pauli linker Seite steht der heilige Virgil, der „Missionsapostel“ Salzburgs, der von den Päpsten Karantanien (Steiermark und Kärnten) als Missionsgebiet zugewiesen erhielt, und der den einstigen Dom, auf dessen Grundfesten die heutige Kirche errichtet wurde, bauen ließ[13]. Der Urgedanke der Kirche wird von diesen vier Vertretern der Kirche veranschaulicht: sich einen Ort suchen, eine Kirche gründen und von diesem Stützpunkt aus das umliegende Gebiet missionieren. Petrus und Paulus vertreten die Urkirche von einst und die jetzige Weltkirche, wogegen Rupert und Virgil das einheimische Gebiet und dessen kirchliche Vergangenheit repräsentieren.

Die vier Evangelisten im zweiten Geschoß vertreten das Wort Gottes, sie sind die Vermittler im Strom der Zeit zwischen einst und jetzt. In einer Zeit, in der Luther nur das Wort gelten ließ, ist dieser Verweis um so eindringlicher.

Über dem Wort Gottes in der biblischen Tradition des Neuen Testaments befindet sich das fleischgewordene Wort Gottes selbst – Christus. Neben ihm am Giebel stehen Moses und Elias als Vertreter des Alten Testaments. Diese Zusammenstellung kann zum einen als die Verklärung Christi am Berg Tabor interpretiert werden. Im Vergleich zur üblichen Darstellung dieses Themas fehlen hier allerdings Petrus, Jakobus und Johannes. Laut Kurt Rossacher versinnbildlichen statt dessen die unterhalb des Salvators angebrachten Wappen der Kirchenfürsten Markus Sittikus und Paris Lodron die Teilnahme dieser Erzbischöfe am Geschehen auf dem Berg Tabor[14]. In anderer Art und Weise interpretiert stehen Moses und Elias als Zeichen dafür hier, daß es gilt, das Gesetz einzuhalten – das Gesetz, das Gott Moses gab – und dem Christus den Satz „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“ hinzufügte: Elias, der durch die Erweckung eines Kindes vom Tod auf Christus verweist, und der, da er für Gott eintrat, die Abtrünnigen mit Hilfe eines Gottesurteils bekehren konnte, so daß eine für das Volk Israel fruchtbare Zeit begann (durch den sehnlichst erwarteten Regen), und Moses, der Knecht Gottes, indem er das Volk Israel aus der Knechtschaft führte und es zum Volk Gottes machte. Sowohl Moses als auch Elias mußten mit Hilfe Gottes die Ungläubigen bekehren, damit eine fruchtbare Zeit anbrechen konnte. Also ist auch hier der Verweis auf die Grundfesten zu finden, zum einen auf die Auswahl zum Volk Gottes und auf dessen Befreiung aus der Knechtschaft und zum anderen auf den missionarischen Aspekt: die Abkehr der Menschen und der Auftrag an die Kirche – damals an die Propheten Gottes – sie wieder zurückzuführen. Über allem steht Christus, der Erretter der Welt. Tod und Erlösung sind gleichsam eingeschlossen in seine Geste des leichten Nachvornbeugens, das Gesetz ist in ihm erfüllt, er ist der Herrscher über Himmel und Erde; er hält die Hand über alle, die an ihn glauben.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Beschreibung der vorgefundenen Gesamtsituation unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überlegungen

Die Frage nach dem Betrachterstandort, die für uns beim Werk Pfaffingers so wichtig werden wird, hier zu stellen, fällt schwer, da grundsätzlich zu fragen ist, ob die Gestaltung der Architektur – im speziellen der Fassade – auf einen bestimmten Betrachterstandort festgelegt wurde. Vielmehr ist zu überlegen, daß der Dom mit der Ausrichtung nach Osten gebaut wurde, um als ein „Denkmal des Glaubens", als die Verkörperung einer Idee, hier zu stehen. Der Dom ist überall sichtbar, sowohl für den, der nahe vor ihm steht, als auch für den, der die Höhe des Mönchsbergs beschreitet. Und wo nichts mehr zu sehen ist als seine Türme, so erinnern diese doch immer noch an die Verkörperung der triumphierenden Kirche. Dieses Wesen, das Sein-An-Sich, ist natürlich auch an der Fassade spürbar. Die gegenüber der Fassade liegenden Arkaden ermöglichen zwar Durchblicke auf die Domfassade, jedoch ist der nahe Betrachter innerhalb des Domplatzes zu denken, wo leider die Ansicht auf die gesamte Fassade aus einer gewissen Entfernung durch das sehr stark platzeinnehmende Mariendenkmal überlagert wird.

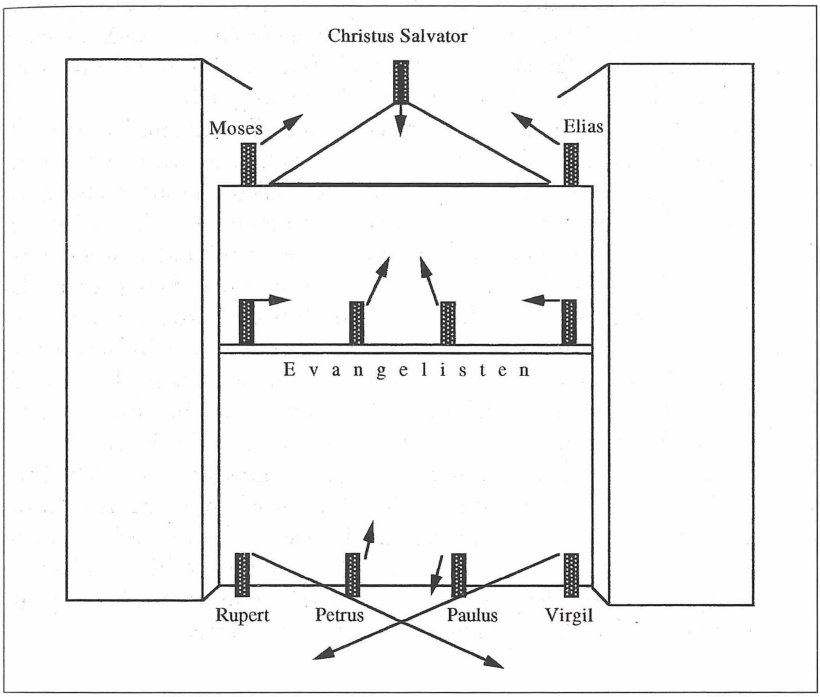
Die Architektur an sich vermittelt den Eindruck von Mächtigkeit und Körperhaftigkeit; die Fassade ist einerseits bestimmt durch die sehr hohen Türme, die sich rechts und links als eigenständige Raumgebilde vom Boden weg nach oben aufbauen, andererseits durch eine starke horizontale Ausrichtung, die durch die sehr körperhaften Verkröpfungen im ersten und zweiten Geschoß und zum drittenmal nur an den Türmen vorgenommen werden. Der Mittelteil der Fassade, der nur bis zum zweiten Geschoß reicht, ist nach hinten versetzt und wird durch die Verkröpfungen zwischen die mächtigen Türme gleichsam eingespannt. Die Schwere einer solchen körperhaften Architektur – bei der Ansicht der Türme ist wirklich Raum in ihnen zu erspüren – wird hier allerdings aufgehoben, gleichsam in Balance gebracht, durch die starke und gleichwertige Betonung der Vertikalen. Der dritte Eindruck, den die Architektur vermittelt, ist der, daß sie in ihren Formen „wesentlich" ist, durch Verkröpfung, Zurücksetzung des Mittelrisalits usw. wird die Fassade in große Flächen unterteilt, die ihrerseits Gliederung durch große Öffnungen und schlichte Instrumentierung erfahren.

So wie der Giebelaufsatz als „leicht" – verglichen mit der anderen Architektur – erscheint, so erscheinen auch die Skulpturen als „leicht", manche als nicht unbedingt dazugehörig, wobei hier aber innerhalb der Figuren zu differenzieren ist. Die „auf ebener Erde" sich befindenden Figuren: Virgil und Rupert, Petrus und Paulus nehmen den Platz, den die Architektur durch ihr Zurückweichen schafft, in Anspruch. Die Evangelisten „im ersten Geschoß" vermitteln den Eindruck, jeden Moment herunterzufallen, denn der Platz, dessen sie als Skulptur bedürften, ist nicht vorhanden, und eben dadurch entsteht dieser labile Eindruck. Die alttestamentarischen Fi-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

guren Elias und Moses wirken wie die Verlängerung der Sockel (vor allem aus der Ferne), auf denen sie stehen, allein der auf der Giebelspitze sich befindende Salvator Mundi kommt zur Geltung. Sein leichtes Nachvornneigen ist als beschützende Geste zu erfahren.

Es muß jedoch festgestellt werden, daß derjenige, welcher das Skulpturenprogramm in der vertikalen Lesart zu betrachten beginnt, gleichsam Fäden spinnt – von einer Figur zur anderen –, wobei die Petrus- und Paulusstatuen „initialerregend" wirken, und sich somit ein Netz über den nach hinten gerückten Mittelteil der Fassade spannt, wobei der Mittelrisalit gegenüber den architektonisch so mächtigen Türmen eine Aufwertung erfährt.



Grafik A: Schematische Darstellung der Blickrichtungen der Skulpturen am Mittelrisalit der Domfassade.

Diese Vernetzung des Mittelrisalits geschieht durch die Blickrichtungen der Skulpturen, die den Betrachter im Nachvollzug, wie in *Grafik A* zu sehen ist, über den Mittelteil der Fassade führen. Rupert und Virgil schauen in Richtung des Betrachters und führen somit den Blick des Betrachters zur Mitte hin, von wo aus er in Richtung Vertikale vom Schauen Petri, das in die Höhe zum Salvator Mundi führt, weitergeleitet wird. In Höhe der Evangelisten wird der Blick des Betrachters von den äußeren Evangelisten

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

zur Mitte hingelenkt und über das Schauen der beiden inneren Evangelisten zum Salvator hinaufgeleitet. Elias und Moses konzentrieren den Blick des Betrachter zusätzlich, indem, sie durch ihr Schauen zum Weltenherrscher hin, das Auge des Betrachters noch einmal nach innen führen.

Neben diesem Führen des Blicks sprechen die vier Figuren von Mandl und Opstal zu ebener Erde wie auch die Salvatorstatue auf dem Giebel den Betrachter direkt an. Die vier Vertreter der Kirche werden jeder auf einen Sockel gestellt, dieser hebt sie zum einen in die Blickhöhe desjenigen Betrachters, der so weit entfernt steht, daß er die ganze Fassade überblicken kann, und zum anderen erhalten sie dadurch etwas, das von der Architektur ausgeht, nämlich ein festes, körperhaftes und stabiles Fundament. Zusätzlich dienen sie frontalansichtig als Träger von Reliefs, wobei diese sehr körperhafte Putten enthalten, die Wappen präsentieren. Die Salvatorstatue erhält ihr Leben vom erhabenen Standort, den sie einnimmt, und vom reichlichen Raum, der ihr als Skulptur zur Verfügung steht.

In der Zusammenschau von Architektur und Plastik muß festgestellt werden, daß die glatten Pilaster hinter den Vertretern der Kirche einen ruhigen Hintergrund für die Figuren abgeben, der allerdings als solcher auch nur von den Mandl-Figuren in Anspruch genommen wird, da die Opstal-Figuren auf keinen Betrachterstandort ausgerichtet sind und so wie die Architektur im An-Sich-Sein aufgehen. Gleichzeitig führen diese glatten Flächen der Pilaster das Auge des Betrachters nach oben zu den Evangelistenfiguren, wobei das bisher so ruhig gelenkte Auge sich hier in Verwirrung bzw. in Unruhe befindet. So wie der Blick des Betrachters im Lesen nach oben wandert, so „verjüngt" sich die Pilastrierung nach oben hin, d. h. die Pilaster nehmen an Höhe und Breite von Stockwerk zu Stockwerk ab.

In der Zusammenschau von Skulptur und Architektur ergibt sich ebenfalls eine horizontale Leseart für den sehr nahe Vorbeischreitenden, oder für den, der sich von der Ansprechfähigkeit der vier verführen läßt, nämlich die vier Vertreter der Kirche durch ihre gleichwertige Nebeneinanderreihung und ihre Erhobenheit – in dieser Form den Fundamenten der Türme gleichgestellt – selbst als Fundament der Kirche zu erleben.

Die Grundfesten der Kirche – Genaue Betrachtung der vier Kirchenfürsten

Wie schon erwähnt, sind die hohen, quaderartigen Sockel (Abb. 2) für die Aussage wichtig, sie geben den Figuren jenes Fundament, welches notwendig ist, um neben dieser mächtigen Architektur bestehen zu können, und sie heben die Figuren in eine Höhe, die der Augenhöhe des Betrachters angepaßt ist. Ist der Sockel aber auch für die Figuren an sich wichtig?

Deckt man die Sockel (am Foto) der Figuren ab, so wirken die Mandl-Figuren wie handlungsunfähig, wie ihres „Aktionsraums" beraubt, ihre Gesten können nicht in dem Maß in den Raum ausgreifen, wie dies in erhöhter Position der Fall ist. Für Petrus und Paulus sind diese Sockel ihr Raum

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 2 Die vier Steinskulpturen vor dem Salzburger Dom auf ihren wuchtigen Sockeln. Foto (auch im folgenden, wenn nicht extra angeführt): Gerlinde Helm.

zum Agieren, sie bedürfen dieses Raums. Wogegen das Weglassen der Sokkel die Gesamtaussage der Heiligen von Opstal nicht sehr beeinträchtigt oder verändert. Genauso wie sie dieses „Aktionsraums" nicht bedürfen, so benötigen sie den Raum um sich nicht in demselben Maß, wie die Mandl-Figuren dies tun. Sie benötigen wenig Raum um sich, diesen jedoch konzentrieren und verdichten sie in dem Maß, daß er ebenso wie der strenge Faltenwurf zum Eindruck von Macht beiträgt. Es fehlt ihnen die Ausrichtung auf einen Betrachter, sie bestehen an sich, als Ideenträger, aber sie führen den Blick des Betrachters nicht, und genauso tritt auch keine Akzentverschiebung bei unterschiedlichem Betrachterstandort ein. Sie sind auf Frontalansicht ausgerichtet, wobei sie die Funktion der Rahmung der beiden Mandl-Figuren übernehmen. Es findet hier eine bewußte Interpretation der älteren Figuren durch die jüngeren statt, denn bedingt durch die Schrittstellung und die „zeitlose" Gestik entsteht der Eindruck eines leichten Nach-Innen-Drehens und somit eines „Rahmen-Schaffens" für die Jüngeren, für Petrus und Paulus, die sich somit gleichsam innerhalb eines abgesteckten Raums befinden, den sie beleben. Sie beleben aber nicht nur den Raum unmittelbar um sich herum, sondern der Blick des Betrachters darf in jeden Hohlraum eindringen. Der Betrachter wird zu einem Einbezogenen, er wird nicht wie später bei Pfaffinger gleichsam „aus dem Bild gewiesen". Die ganze Welt ist Bühne, könnte man sagen, der Gläubige wird zwar erhoben stehend, aber so unmittelbar wie möglich angesprochen.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Der Betrachter, dem die Grundgedanken der Kirche – nämlich ihre Grundfesten: auf festem Felsen bauen und der Auftrag zur Mission, zum Verkünden des Wortes Gottes – nahe gebracht werden sollen, kann nicht nur frontal angesprochen werden. Auch denen, die von rechts kommen, den links Vorbeischreitenden und den Platz Überquerenden, muß das Wort verkündet werden. Wenn es in der Literatur heißt, und wir es wahrnehmen, daß die Figuren der Architektur vorgestellt sind und dieser an der Rückseite verbunden bleiben, so ist gleichsam die Ausrichtung der Mandlschen Figuren nach allen vier Seiten angesprochen – rechts, links und frontal richten sie sich nach dem Betrachter aus, und rückseitig geschieht die Ausrichtung auf die Architektur.

Analyse der Einzelfiguren

Beschreibung der Heiligen Petrus und Paulus

Rudolf Kuhn spricht in seinem Aufsatz „Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther" von Hauptansicht und ersten und dritten Nebenansichten, wobei er zwischen folgendem unterscheidet: Erstens formaler Dreiansichtigkeit, ohne eine erkennbare thematische Differenzierung mittels der drei Ansichten. Zweitens jene nicht nur formale, sondern auch darstellende Dreiansichtigkeit, bei der Teilmomente des Gesamtsinns ausgegliedert und zu Nebenansichten ausgestaltet sind, die die Sinnsumme vollzählig machen. Drittens jene auch darstellende Dreiansichtigkeit, bei der die drei Sinnaspekte einander ablösen. Viertens jene wiederum darstellende Dreiansichtigkeit, bei der Aspekte einander folgen, deren Gleichzeitigkeit ausgeschlossen ist und in denen etwa seelisch-existentielle Vorgänge, in ihrer zeitlichen Entwicklung dargestellt, erzählt werden[15].

Angeregt durch diese Überlegungen werden wir versuchen, im Laufe der Analyse herauszufinden, inwieweit sich die Mandlschen Figuren einem dieser Punkte zuordnen lassen.

Petrus

> *Ich aber sage dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte des Todes werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.* (Mt. 16, 18 f.)

Dies ist der offizielle Auftrag Christi, der an seinen „bedeutendsten"[16] Apostel erging. Und frontalansichtig wird diese offizielle Seite Petri auch gezeigt.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

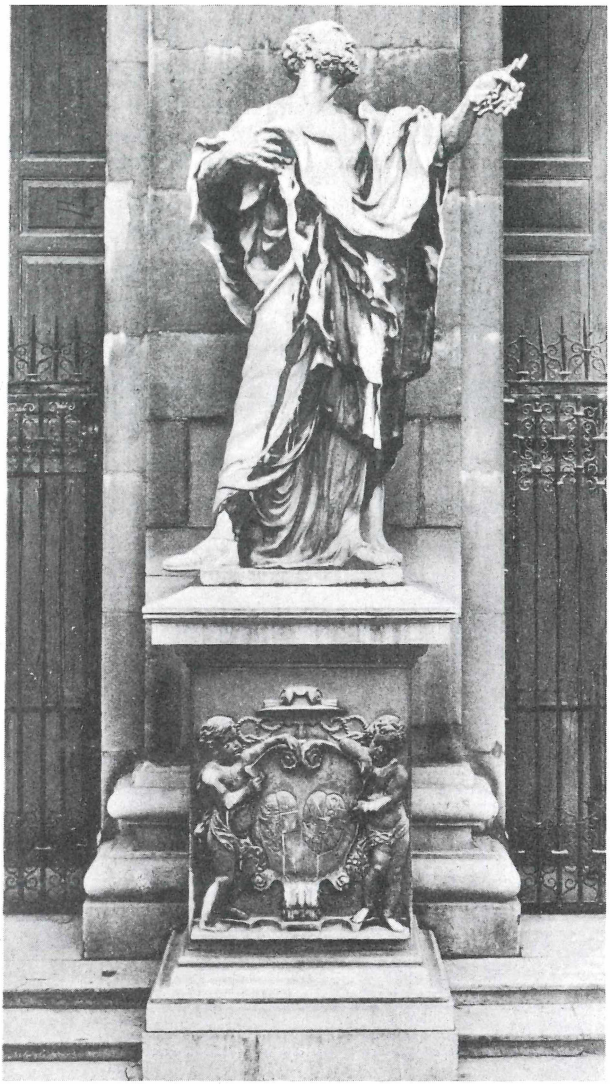


Abb. 3 Der hl. Petrus, Frontalansicht.
Foto aus: Pretzell, Barockplastik (Vollzitat siehe Anm. 2).

Frontalansicht (Abb. 3)

Petrus steht auf seinem linken Bein, das rechte Bein ist durchgestreckt, beinahe zur Seite gestellt, mit seiner rechten Hand hält er das über die Schulter gleitende Gewand, das sich körperhaft-stofflich bis zum Ellbogen über seinen seitwärts gestreckten Oberarm drapiert. Der Unterarm geht nach vorne und das Handgelenk kippt er nach oben, so daß die Schlüssel in seiner Hand liegen. Dadurch, daß das Gewand in seiner „Stofflichkeit"

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

gleichsam in seiner materiellen Schwere zwischen dem „An-Sich-Halten" und dem Ruhen auf dem Oberarm nach unten fällt, wird hier der hagere Oberkörper zum Teil sichtbar, und der Blick gleitet von hier aus weiter zum stark schräg nach oben gestreckten Haupt. Die Geste des Schlüsselhaltens wird theatralisch durch das Gewand nicht nur unterstützt, sondern die Draperie des Gewandes, das großzügig um die Schulter liegt bzw. durch die Schulter am Abrutschen gehindert wird, dann wieder schwungvoll nach unten hängt und zuletzt breit über den Oberarm nach hinten bis auf Kniehöhe hinabfällt, erzeugt diesen repräsentativ-theatralischen Charakter.
Es ist eine absolut haptisch-stoffliche Hülle, kostbar gleich Satin oder Brokat, vor allem auch dann, wenn das Licht bei der Modellierung mithilft und alles zum Glänzen bringt.
Petrus wird mit lockigem Haar und gelocktem Bart gezeigt, und in seinem Gesicht sind der geöffnete Mund und die buschigen Augenbrauen zu bemerken, die die Augen sehr stark betonen.

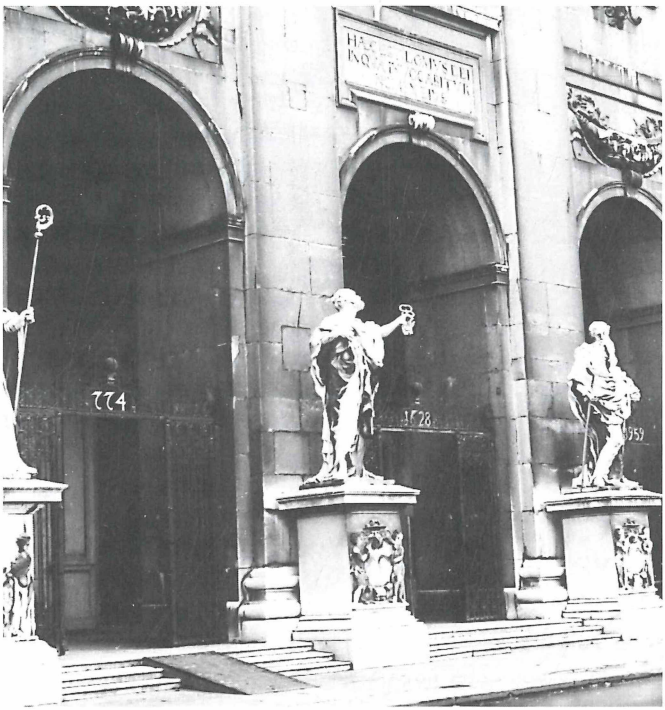


Abb. 4 Der hl. Petrus von seitlich links.

Betrachterstandort seitlich links vor der Figur (Abb. 4)

Die Figur besteht beinahe nur aus der höchst gespannten räumlichen Diagonale, die, an der Fußspitze beginnend, sich dem Bein entlang über die Geste des „Gewand-Haltens", den Hals hinauf bis zum letzten „aktivier-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

ten" Haarschopf nach oben hinten zieht. Über den Gewandfluß (von hinten unten über die Schulter, dann vor der Brust herunterhängend und schließlich über den linken Oberarm wieder nach hinten) geht der Blick des Betrachters hin zur Hand, die die Schlüssel gleichsam parallel zur Architektur hält. Felsenfestes Stehen und das Blicken nach oben zu Christus hin werden hier zur Aussage gebracht.

Abb. 5 Der hl. Petrus von seitlich rechts.

Betrachterstandort seitlich rechts von der Figur (Abb. 5)

Das Augenfälligste bei dieser Ansicht ist das dargebotene Gesicht mit dem geöffneten Mund und dem hingebungsvollen Blick. Es sind das rechte durchgestreckte Bein des Heiligen und das Hochhalten des Gewandes gerade noch zu erkennen, die linke Hand bietet die Schlüssel dar, aber im Grund wird der Blick des Betrachters über die nach unten rutschende Gewandfalte (die gerade hier richtig nach unten fällt, um den Blick des Betrachters auf sich zu ziehen) über den freien Oberkörper und den Hals zum nach oben gestreckten Gesicht gelenkt.
In der Zusammenschau von Haupt- und den zwei Nebenansichten kommt das Wesen des Heiligen erst richtig zur Geltung. Dem offiziellen Charakter, der vom Auftrag, den Petrus von Christus erhalten hat, herrührt, wird in der Frontalansicht Rechnung getragen, die beiden „Diagonalansichten" (der Blick des Betrachters richtet sich schräg-seitlich auf die Figur) bestim-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

men das Wesen näher: von rechts wird die „Eigenschaft", Fels zu sein, in der Festigkeit des Stehens dargestellt, von links betrachtend, erfährt man etwas über die Beziehung des Heiligen zu Christus. Sein Blick ist ein hingebungsvoller, seine Haltung – bzw. das Öffnen des Gewandes – bedeutet ein Offensein für Christus. Hier wird ein sensibler und sich vergessender Zug deutlich, der, wie wir später erfahren sollen, bei Pfaffingers Petrus im Hof des Priesterseminars noch stärker herausgearbeitet wird, ja dort gleichsam den Höhepunkt der Gestaltung darstellt. Das Fazit der drei Ansichten lautet: Petrus ist der offizielle Vertreter der Institution Kirche, aber er ist auch der Mensch Petrus, der sagte: „Herr, du weißt alles, du weißt, daß ich dich liebe", und ebenso ist Petrus der Fels, zu dem Christus sprach: „Stärke deine Brüder."

Paulus

> *Ich antwortete: Wer bist du, Herr? Der Herr sagte: Ich bin Jesus, den du verfolgst. Steh auf, stell dich auf deine Füße! Denn ich bin dir dazu erschienen, um dich zum Diener und Zeugen dessen zu erwählen, was du gesehen hast, und was ich dir noch zeigen werde. Ich will dich vor dem Volk und den Heiden retten, zu denen ich dich sende, um ihnen die Augen zu öffnen. Denn sie sollen sich von der Finsternis zum Licht und von der Macht des Satans zu Gott bekehren und sollen durch den Glauben an mich Vergebung der Sünden empfangen und mit den Geheiligten am Erbe teilhaben.* (Apg. 26, 15 ff.)

Er ist der Apostel, der ursprünglich als Schriftgelehrter ausgebildet worden war, sich vom Saulus zum Paulus bekehrte und dann durch Christus berufen wurde, ein gelehrter Mann also, der seine Tradition des Judentums als Bildungsgut mit einbrachte, als er in alle Lande zog, um den Heiden und Andersgläubigen das Wort Gottes zu verkünden und sie zu bekehren.

Frontalansicht (Abb. 6)

Paulus benützt sein linkes Bein als Standbein, das rechte Bein wird stark abgewinkelt, wobei sich das Knie nach innen dreht und der Fuß seitlich, beinahe auf der gleichen Höhe wie sein Standbein, auf den Sockel nicht gesetzt wird, sondern vielmehr wird der Sockel nur mit der Fußspitze berührt. Mit seiner rechten Hand hält er das Schwert, das mit der Spitze nach unten auf den Sockel gestellt ist. Aber die Finger umklammern das Schwert nicht, der Heilige stützt sich auch nicht auf dem Schwert ab, sondern seine Finger halten das Attribut nur leicht. Mit seiner linken Hand hält er das aufgeschlagene Buch, das er an die Hüfte stellt, um so das Gewand am Abrutschen zu hindern. Den Kopf wendet er auf die rechte Seite und blickt schräg nach rechts vorne, wobei sein wallender Bart den vom Gewand freigelassenen Oberkörper bedeckt. Sein Gesicht ist von Falten gezeichnet, die Mundwinkel sind nicht hinuntergezogen, wie es beim schnellen Hinschauen aufgrund des Bartes scheinen mag, sondern die Lippen liegen schmal aufeinander. Das Gewand, das sich über die rechte Schulter des Paulus (hier bleibt es auf der Schulter) in vielen körperhaften Falten zur linken

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

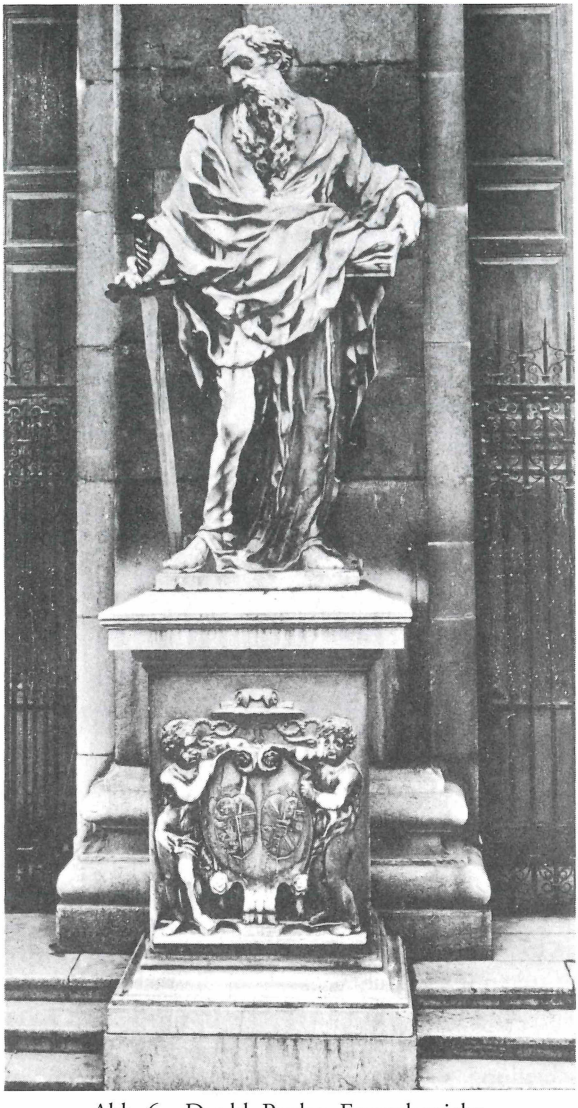


Abb. 6 Der hl. Paulus, Frontalansicht.
Foto aus: Pretzell, Barockplastik.

Hüfte hinzieht und hinter dem Buch gemäß seiner Schwere hinunterfällt, unterstützt bei Paulus sein leichtes Drehen des Oberkörpers nach – vom Betrachter aus – rechts. Der Eindruck eines alten, weisen Mannes entsteht, der mächtig, von der Nähe ein wenig müde, doch wissend dasteht, gleichsam als zweite wesentliche Stütze der Kirche. Und je weiter man weggeht, desto mehr nimmt diese „Präsenz des Missionsgedankens" an Deutlichkeit zu.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

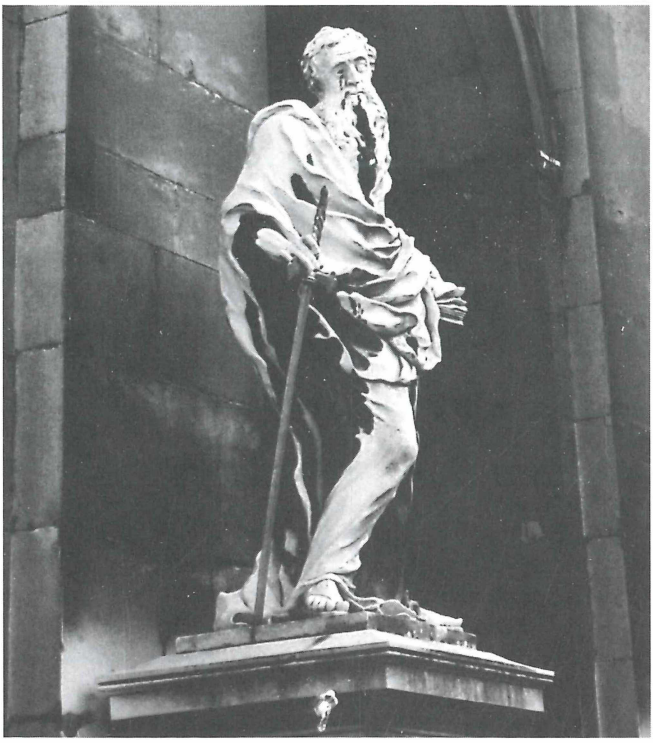


Abb. 7 Der hl. Paulus von seitlich links.

Betrachterstandort seitlich links vor der Figur (Abb. 7)
Bei dieser Ansicht führt eine Linie vom nach seitlich außen gestellten Bein, unten beginnend, hinauf zum Knie, wieder zurück zur Hand und schließlich schräg rechts zum Kopf, hier speziell zum Blick des Paulus. Dieser Zickzacklinie folgt der Betrachter, um gleichsam in Blickkontakt mit dem Gelehrten zu treten. Des Buches, das er an die rechte Hüfte stützt, bedarf er bei dieser Belehrung gar nicht. Das Schwert wirkt hier genauso wie bei der Frontalansicht leicht, ohne Gewicht und attributiv, jedoch auf die endgültige Entscheidung, auf den *Ein*-Schnitt verweisend, den es im Leben des Heiligen durch den Ruf Gottes gab.
Betrachterstandort seitlich rechts von der Figur (Abb. 8)
Der Blick des Betrachters fällt auf die ganze Figur, das Halten des Schwertes wird gerade noch wahrgenommen, das Standbein des Heiligen ist bis zur Fußspitze mit dem fließenden Gewand bedeckt. An seiner linken Hüfte stützt er das Buch ab, sein abgewinkeltes rechtes Bein ist sichtbar. Anscheinend wird hier nichts hervorgehoben, aber es wird der Eindruck vermittelt, als wäre der Heilige bereit aufzubrechen, das Schwert diente ihm gleichsam als Wanderstock und die Heilige Schrift als einzig notwendiger Proviant.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 8 Der hl. Paulus von seitlich rechts.

Auch hier ergibt sich in der Zusammenschau der verschiedenen Ansichten das Wesen des Heiligen. Der Heilige, der berufen wurde und sich daraufhin bewußt für Gott entschied, der mit seinem alten Leben brach und ein neues, von Gott geleitetes begann. Als einer vom Wort Gottes mit aller Gewalt selbst Gefangengenommener wurde es seine Aufgabe, mit Wortgewalt den Menschen das Evangelium zu verkünden, um somit Sprachrohr und Stimme Gottes zu sein, einst und jetzt.

Hildegard Kretschmer[17] schreibt in ihrer Dissertation von einer Gebrochenheit der Figuren und des Energieflusses, sie meint, die Figuren wären nicht auf einen Betrachter bezogen, sondern eigentlich auf sich selbst ausgerichtet. Für uns, die wir von bestimmten Fragestellungen in Hinsicht auf das Werk Pfaffingers ausgehen, ist diese Gebrochenheit der Figuren wie auch des Energieflusses nicht nachzuvollziehen. Der Eindruck des Schwer-Körperhaften der Figuren bei Nahsicht, der nicht Gebrochenheit, sondern zum einen ein Ausgerichtetsein der Figur auf Gott und zum anderen ein Gezogenwerden von Gott darstellt (bei Paffinger vorrangig), erfährt durch die Fernsicht eine Belebung, die Ausdruck der repräsentativen Seite ist, welche Petrus und Paulus vor diesem so wichtigen Dom hier im „Norden“

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

wesentlich zu erfüllen haben (als offizelle Vertreter der Weltkirche hier in Salzburg). Bei jedem spontanen Ansehen der Figuren – sei es beim Vorbeigehen schon früher gewesen oder auch bei der Durchsicht der Fotos – blieb immer der Eindruck sowohl von jener großartigen, meisterlichen Gestaltung der Figuren als auch von jener Leichtigkeit der Ausgestaltung im Gedächtnis, die sich bei „großen" Kunstwerken einstellt.

Wir haben uns an die Skulpturen herangearbeitet über historische Fakten, unter Einbeziehung des Kontextes, in dem sie zu finden sind, um jene Situation nachzuvollziehen, die der Künstler vorgefunden hat und die seine Herausforderung darstellte. Und durch die Beschäftigung mit dem Kontext und immer unter Berücksichtigung des Betrachters, den wir ja darstellen, haben wir versucht, die Skulpturen zu analysieren. Und hier nun wird deutlich, daß sich die Mandlschen Heiligen jener zweiten These Kuhns zuordnen lassen. Es besteht hier „nicht nur eine formale, sondern auch eine darstellende Dreiansichtigkeit, bei der Teilmomente des Gesamtsinns ausgegliedert und zu Nebenansichten ausgestaltet sind, die die Sinnsumme vollzählig machen"[18]. In dieser Sinnsumme, die durch die drei Ansichten entsteht, ergibt sich erst das Wesen von Petrus und Paulus vor dem Dom in Salzburg.

2. DIE PETRUSSTATUE IM PRIESTERSEMINAR ZU SALZBURG

Die ursprüngliche Überlegung bei diesem Kapitel ging von der Feststellung aus, daß die Heiligen vor dem Dom nur auf Einansichtigkeit konzipiert wären. Weiter wurde gefolgert, daß Pfaffinger dieses Schema von Mandl übernommen habe, und daß somit im Priesterseminar die Ausrichtung der Figur auf den Eintretenden anzunehmen sei. Bei der Überprüfung an Ort und Stelle mußte jedoch festgestellt werden, daß dies nicht der Fall ist. Die Petrusstatue bietet sich dem Eintretenden keineswegs sofort dar, sondern man muß sich einen Standort suchen, um sie zu erspähen. Somit wurde klar, daß der Heilige allein auf die Situation des Hofs ausgerichtet ist. Durch das Wahrnehmen des veränderten Kontextes, der Situation des Hofs und der Forderungen, die daran geknüpft sind (die Figur kann von allen Seiten betrachtet werden und daraus ergibt sich die Forderung nach Mehransichtigkeit), und der Meinung, daß die Petrusstatue an ihrer Rückseite in ihrer formalen Ausgestaltung vernachlässigt worden wäre, wurde uns gleichsam ein Rätsel aufgegeben, das es nun zu lösen gilt.

Veränderter Kontext

Das Priesterseminar wurde erstmalig in Ausführung der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils ins Leben gerufen und war nacheinander in verschiedenen Gebäuden untergebracht. Johann Ernst wollte das Priesterseminar nun im Bereich der heutigen Dreifaltigkeitsgasse ansiedeln. Als Bauplatz kaufte er von Baron Ferdinand Paris von Rehlingen das Riserhaus an

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

der Ecke der Bergstraße gegenüber dem Lodronschen Hofwirth und ließ zwei Häuser abbrechen, nämlich das Rohrerische und das Kampelmacherhaus. Am 25. Juni 1694 schloß er mit Johann Bernhard Fischer von Erlach, nach desssen Plänen der Bau ausgeführt wurde und unter dessen Leitung die Skulpturen von den Bildhauern Wolf Weissenkirchner d. J., Michael Bernhard Mandl und Andreas Götzinger gefertigt wurden, einen Vertrag[19].

Um diesen Bau finanzieren zu können, wurde sehr viel Geld benötigt. Da aber die bestehende Priesterhausdotation zu diesem Zweck nicht ausreichend war, wurde sie von Johann Ernst Graf Thun mit der Haselbachschen Stiftung vereint. „Um seine Ehrerbietigkeit gegen den heiligen Stuhl zu zeigen, schickte [Johann Ernst] die Stiftsurkunde nach Rom zur Bestätigung, welche Papst Clemens XI. mit Lobsprüchen gewährte."[20]

1699 konnte das Seminar bezogen werden, und am 14. Juni 1699 fand, laut Ignaz Rieder, am Fest der Heiligen Dreifaltigkeit die feierliche Consecration der Kirche statt. Bei der Feier war der Fürsterzbischof persönlich anwesend.

„Nachdem gegen Mittag hin, als die heiligen Handlungen vorüber waren, wurden durch Freigebigkeit des Fürsten zwei Brunnen im Hofraume geöffnet, aus welchen bei 12 Urnen [1 Urne oder Ire = 55 österreichiche Mass, mehr als ein Eimer] österreichischer Wein floß, von welchem man schöpfen und trinken konnte. Um 4 Uhr Nachmittags wurde in der Reitschule eine Tierhetze gehalten, bei welcher ausser der Stadtbevölkerung auch der Erzbischof selbst zusah. Abends 5 Uhr wurde vom Regens in der neugeweihten Kirche eine feierliche Litanei abgehalten."

1741 war im Hofraum des Seminars der Brunnen mit der Statue des heiligen Petrus errichtet worden. Von verschiedenen Autoren, darunter auch Reinhold Glaser, der seine Dissertation über das Werk Pfaffingers schrieb, wurde angenommen, daß sich im Hof des Virgilianums ebenfalls eine Statue, diesmal die Skulptur des heiligen Paulus, befunden habe. Franz Martin bestreitet diese Annahme zwar, aber es ließ sich auch in den Akten[21], die 1818 nicht verbrannten, weil sie sich erst mit den nach 1818 begonnenen Restaurierungsarbeiten beschäftigen, leider kein Hinweis auf einen Paulusbrunnen im Virgilianum finden.

Das Priesterhaus hatte die Aufgabe zu erfüllen, die fürsterzbischöflichen Alumnen, die alten verdienten Priester und solche Priester, die „einer Besserung zu bedürfen schienen"[22], hier unterzubringen.

Hieronymus Joseph Franz de Paula Graf von Colloredo erließ 1772 einen Hirtenbrief, worin er verfügte, daß kein Priester in die Seelsorge entlassen werden dürfe, der nicht im Priesterhaus zum geistlichen Stand erzogen worden war. Und Hieronymus traf 1771 die Verfügung, daß das Priesterhausgebäude nunmehr ausschließlich der Erziehung der Alumnen dienen solle. Die älteren Priester wurden von da ab in Maria Kirchenthal oder in einzelnen Klöstern untergebracht[23].

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Überlegungen zur sozialen Situation

Der Kontext, in dem die Petrusstatue im Hof des Priesterseminars aufgestellt wurde, ist ein gänzlich anderer als der vor dem Dom. Sie wird gleichsam aus dem repräsentativen Zusammenhang herausgenommen und alleine in einen sehr intimen Ort gestellt. Vor dem Dom war Petrus – als Fundament der Kirche – für das gesamte Kirchenvolk sichtbar und beinahe zuständig. Der Hof hier im Priesterseminar ist dagegen ein erlesener Ort, ein „Ort der Bildung", der geistlich-spirituellen Erziehung für die zukünftigen Geistlichen.

„Johann Ernst Graf Thun stellte einen Regenten auf und gab ihm ein Subregenten zum Gehuelfen, für deren ersteren er ein eigenes Beneficium unter dem Namen des heiligen Ernst stiftete. Die Oberaufsicht übergab er dem Consistorium, und die Protection dem Praesidenten desselben."[24] Die Seminaristen unterstanden einem Regens, wie es auch noch heute der Fall ist, der sie sowohl bei ihrer spirituellen als auch bei ihrer geistigen Ausbildung unterstützte und ihnen als offizielle Instanz vorstand. Wie Lorenz Hübner weiter schreibt, hatten „die Alumnen für jede Classe eigene Repititoren, welche von Zeit zu Zeit unter der Aufsicht der Oberen die Lehrgegenstände mit ihnen wiederholten", und die Seminaristen wurden „im Predigtwesen, das sie in der Alumnatskirche zu gewissen Zeiten öffentlich ausüb[t]en vortrefflich unterrichtet"[25]. Für die Seminaristen stellte die Anlage Priesterhaus/Dreifaltigkeitskirche ihren Ausbildungsort, ihren Wohnort und den Ort der Ruhe und Sammlung dar.

Der Tagesablauf war damals sehr streng eingeteilt. Er begann frühmorgens mit der Frühmesse und hörte am Abend mit dem allgemeinen Zubettgehen auf[26]. Auch heute gibt es die „stille Zeit", in der im ganzen Haus kein Besuch erwünscht ist, damit Ruhe einkehren kann. Es ist somit anzunehmen, daß sich die Seminaristen nicht nur einmal am Tag in die Kirche begaben. Sie begaben sich immer auf denselben Weg: aus ihrem Zimmer heraus, die Treppe hinab, durch die Arkaden hindurch, und durch die Tür im Hof gelangten sie dann am linken Seitenaltar in die Kirche. Die Zimmer der Alumnen sind im ersten Stock (jetzt auch im zweiten Stock, weil der Dachstuhl ausgebaut wurde) rund um den Hof angeordnet. Jeder Priesterseminarist wurde somit jedesmal zum Betrachter der Petrusstatue im Hof, wenn er aus seinem Zimmer herausging, um in die Kirche zu gelangen. Sein Blick wanderte an den Fenstern im oberen Stockwerk entlang, immer den Heiligen im Blickfeld, den er dann auch, nachdem er die Treppe hinuntergegangen und im Hof angelangt war, sogleich wieder erblickte. Und auch beim Durchschreiten der Arkaden brauchte er nur seinen Kopf leicht zur Seite zu drehen, um durch jede Arkade die Statue wahrzunehmen. Aber nicht nur beim täglichen mehrmaligen Weg zur Kirche war der Heilige somit ständig präsent, sondern auch beim Verlassen des Hauses und bei der Rückkehr nach Hause – immer fiel der Blick des zu „bildenden" Betrachters auf die Petrusstatue.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Beschreibung der Gesamtsituation unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überlegungen

Der allgemeinen (und auch der barocken) Vorstellung gemäß sollte ein Hof durch die Skulptur definiert werden. Kurt Badt drückt dies so aus: „Die Plastik bildet die Mitte eines von ihr aus bestimmten Raumes, allerdings mit der Bestimmung, daß sie diesen Raum seiner Selbständigkeit beraubt, sich ihn derart unterwirft, daß er bloß noch, als Wirkung des Plastischen, selbst plastisch verwandelt übrigbleibt."[27] Andererseits verknüpft man mit der Situation des Hofs die Forderung nach Allansichtigkeit der Skulptur.

Auf den ersten Blick sind hier im Hof des Priesterseminars beide Forderungen nicht erfüllt. Betrachtet man die Skulptur, so führt sie den Blick des Betrachters keineswegs weiter, sie zeigt sich ihm aus dieser einen Sicht und genügt sich im Unterschied zur *figura serpentinata* darin. Die Ansichten der artistisch geformten *figura serpentinata* befriedigen den Blick des Betrachters keineswegs, sondern er wird gerade aufgrund seines Unbefriedigtseins durch die jeweilige Ansicht, auf der Suche nach der „vollkommenen" Ansicht, um die Figur herumgezogen. Pfaffingers Skulptur jedoch lenkt weder den Blick des Betrachters noch „aktiviert" sie den Raum, wie das die Mandl-Figuren vor dem Dom sehr wohl tun. Diese beziehen den Betrachter in ihr Geschehen mit ein und bringen gleichsam den Umraum „zum Vibrieren". Hier, im Hof des Priesterseminars, herrscht eine ruhige Atmosphäre, der Umraum „vibriert" nicht. Das Umschreiten der Figur geschieht aufgrund der Situation des Hofs, in dessen Mitte sich die Figur befindet, und nicht als Reaktion auf die formale Wirkung der Skulptur. Pfaffinger versuchte hier auf seine Weise, mit den Forderungen, die die Situation des Hofs an ihn stellte, zurechtzukommen. Gemäß dem Zeitgeschmack, der im Bildhaften liegt, wird dem Betrachter jeweils ein Standort zugewiesen – sei es der Standort vor dem Fenster im ersten Stock oder der Standort vor den Arkaden. Somit bietet sich ihm die Skulptur jedesmal in einem anderen „Bild" dar. Durch das Weiterschreiten des Betrachters, durch sein wiederholtes Standort-Beziehen und Ausrichten seines Blicks auf das Bild, das sich ihm bietet, entsteht letzlich für ihn eine „Folge von Bildlichkeiten" vom heiligen Petrus. Somit „belebt" die Skulptur auf ihre Weise den Hof, nicht durch eine eigentliche Raumausbreitung, sondern statt dessen durch eine Ausbreitung von „Bild"-Ungleichheiten in den verschiedenen Ansichten. Die Skulptur führt den Blick des Betrachters nicht, sondern durch den Betrachter – in ihm – entsteht durch die vielen Standorte, die er einnimmt, und durch die vielen Blicke, die er aussendet, das lebendige Bild des Petrus.

Dieser Bildbegriff grenzt sich, das muß ausdrücklich betont werden, vom Bildverständnis seit den Impressionisten wesentlich ab, denn dieses Bild vom Heiligen ist keineswegs mit einem Blick wahrzunehmen, nicht im flüchtigen Darübergleiten zu genießen, sondern ihm haftet die innere Spannung als Erbe des Barocks an. Das Bild vom heiligen Petrus, dem Vor-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

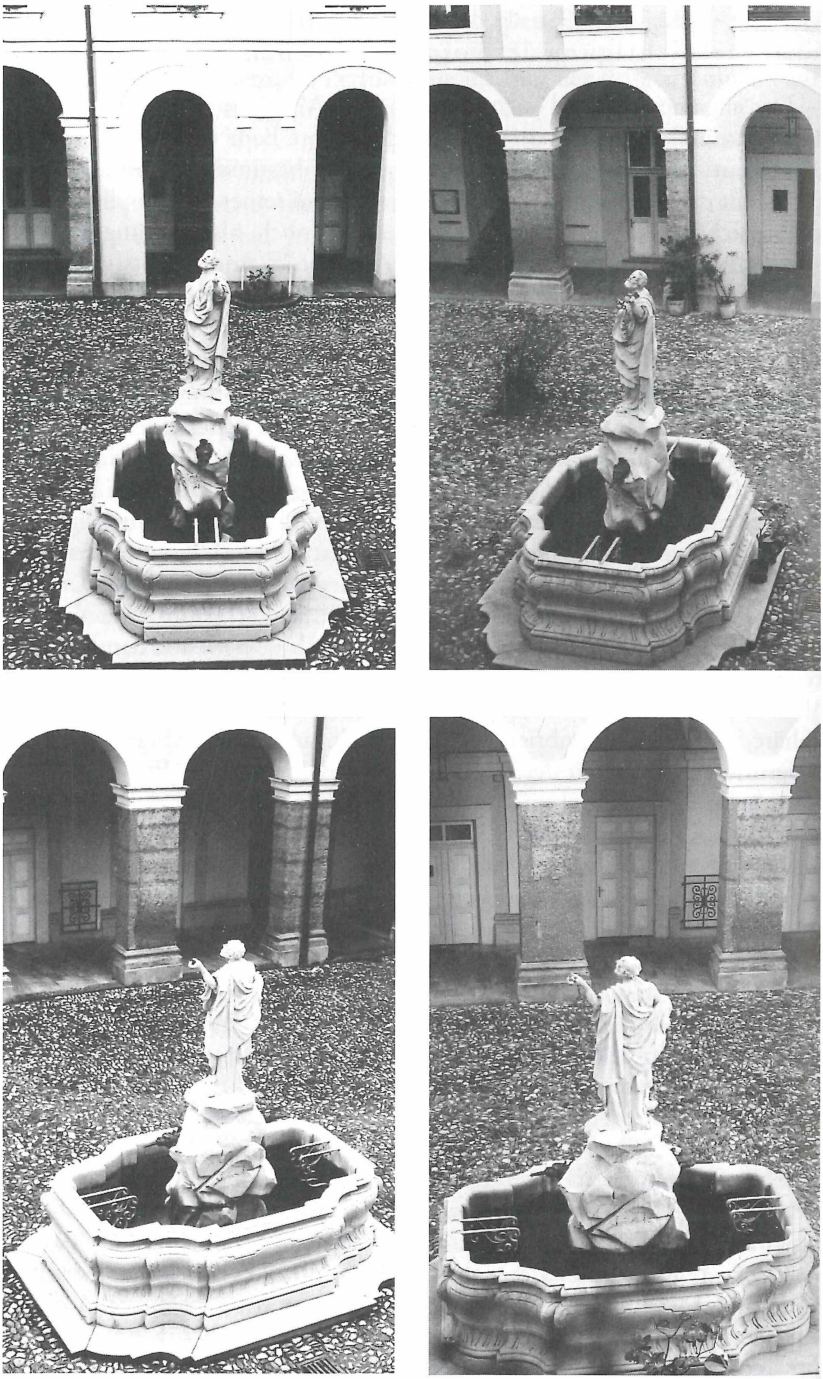
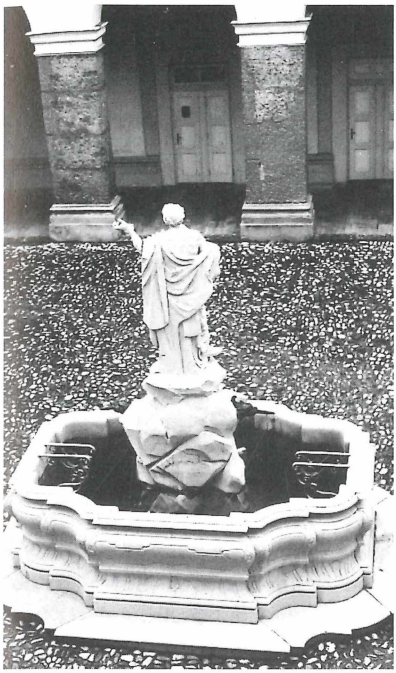


Abb. 9–12 Petrusstatue im Innenhof des Priesterseminars zu Salzburg.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at



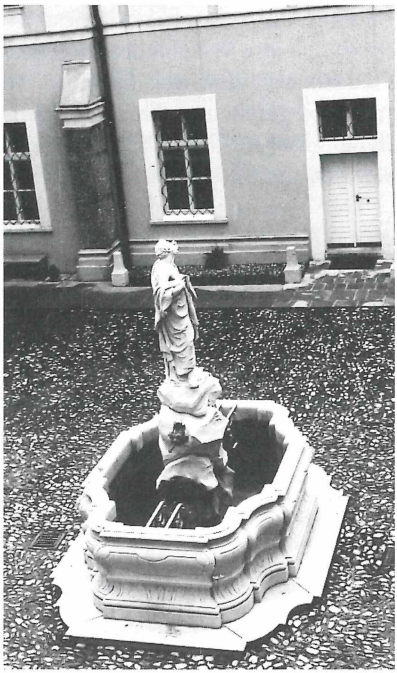


Abb. 13–16 Petrusstatue im Innenhof des Priesterseminars zu Salzburg.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

bild für die zukünftigen Priester, muß sich ergangen werden, das Auge muß sich die verschiedenen Stufen der Bilddarlegung immer wieder ins Gedächtnis rufen und die neue Ansicht integrieren, und dies kann nicht mühelos geschehen. Somit ist gerade hier der Anfang der Bildauffassung des englischen Gartens anzusetzten, denn auch im englischen Garten müssen sich die Bilder erst ergangen werden.

Der Hof ist im Erdgeschoß durch Arkaden an drei Seiten geöffnet, im ersten Stockwerk sind anstelle der Arkaden Fenster zu finden, jedoch an allen vier Seiten. Dahinter befindet sich ein Gang und dahinter wiederum die Zimmer der Seminaristen. An der vierten Hofseite, die direkt an die Kirche anschließt, bestand innerhalb des Seminartrakts die Möglichkeit, am Geschehen der Messe teilzunehmen, denn hier konnte man oberhalb des linken Seitenaltars in den Kirchenraum blicken (jüngst wurde dieser Raum zu einer kleinen Kapelle und einem Leseraum umfunktioniert).

Die Petrusfigur befindet sich hier im Priesterseminar, auf einem Felsen stehend, inmitten eines Brunnenbeckens, das sich seinerseits in der Mitte des Hofs befindet (Abb. 9–16). Es ist gemäß den Dimensionen des rechteckigen Hofs selbst nicht quadratisch, sondern in die Länge gezogen. Das Brunnenbecken ist auf eine Art Platte gestellt, auf der es im untersten Bereich eine Art Sockelzone ausbildet. Darüber wird der Stein, einer Rinne gleich, ausgehöhlt, und oberhalb dieses Bereichs buchtet sich das Becken aus, um sich schließlich zum Brunnenrand hin wieder zu verengen. Diese Vielfalt an Formen ist nicht nur im vertikalen Aufbau des Beckens zu bemerken, auch der Brunnenrand wirkt durch die Ein- und Ausbuchtungen wie rhythmisch bewegt. Dieses rhythmische Rundherumführen scheint das notwendige Herumgehen um die Figur zum Zweck des inhaltlichen Erfassens des Heiligen zu unterstützen.

Innerhalb des Brunnenbeckens ist der Sockel, auf dem der Heilige steht, als Felsen mit Pflanzen und Getier ausgebildet; das Wasser rinnt aus den Mäulern der bronzenen Tierköpfe, die an beiden Seiten in Längsrichtung aus dem Felsen schauen. Formal ist die Gestaltung des Felsens dem der Gewandbehandlung angeglichen.

Begeben wir uns nun auf den Weg des Betrachters, durch dessen Augen sich in der „Bilderfolge" das Wesen des Heiligen erschließt (Abb. 9–16).

Die Betrachteransichten rund um den Hof wurden zum Zweck der Belegbarkeit in Fotoansichten gezwängt, dies soll jedoch keineswegs den Charakter des Gesamtbildes verunklären, dessen der Betrachter erst in ineinander übergehenden Ansichten beim Umschreiten der Skulptur ansichtig wird[28].

Beginnen wir mit dem Blick aus dem Fenster, in dem Raum stehend, der ebenfalls Einblick in den Kirchenraum gewährt, so nehmen wir Petrus mitsamt dem Felsen, auf dem er steht, blockhaft wahr; nur sein reckender Kopf, der sich mit geöffneten Blick dem Himmel oder dem Kreuz über der Kuppel zuwendet, ist strukturiert sichtbar. Gehen wir weiter und verlassen immer mehr die Seitenansicht, so verblaßt der Blick immer mehr, und wir

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

sehen zunehmend nur noch die Rückenansicht des Heiligen. Der Heilige steht auf einem Felsen, sein Stehen ist nicht sichtbar, nur sein linker Fuß ist wahrzunehmen. Das Gewand, das bis nach unten reicht, legt sich um den rechten Oberarm und über seine rechte Schulter. Ein Teil seines Rückens bleibt vom Gewand unbedeckt, man sieht das leichte Drehen des Kopfes nach links und den Arm, den Petrus nach oben hält; in der Hand liegt ein Schlüssel.

Hier ist nun zum einen zu bemerken, daß sowohl der Fels als auch das Gewand sehr flach ausgearbeitet sind, und zum anderen ist eigentlich keine Zäsur zwischen Gewand und Fels festzustellen. Es scheint, als ginge der Fels in das Gewand über, denn es wirkt steif und starr. Gehen wir weiter, so ändern sich die Bilder nur in der Hinsicht, daß wir allmählich von der Frontalansicht zur Seitenansicht gelangen. Das Neigen des Kopfes wird immer deutlicher sichtbar, und die Hand verschwindet immer mehr im Gewand. Der Blick direkt seitlich auf Petrus läßt diese „Stützfunktion" des Gewandes deutlich werden. Petrus in seiner Gestalt sieht gleichsam gehalten und gestützt aus durch sein Gewand, das aus dem Fels zu ragen scheint und seiner Struktur nach demselben Material angehört wie der Fels. Petri rechter Fuß scheint schwerelos auf die Unterlage gesetzt, mit seiner rechten Hand greift er zum Gewand, sein Kopf ist stark nach links geneigt. Bei der nächsten Ansicht wird dieses Gestütztwerden noch einmal, beinahe verstärkt, deutlich. Die nächste Ansicht gibt den Blick schräg auf Petrus frei. Hier sind das Zur-Seite-Strecken seines rechten Beines, das Greifen zum Gewand und der gestreckte Arm in einer Linie zu sehen. So wird – verstärkt auch durch das Herumwandern – deutlich, daß das Gewand dem Felsen zuzuordnen ist. Es ist die Hülle, in welcher der Heilige steckt.

Die nächste Ansicht ist mit der linken seitlichen Ansicht auf Petrus am Dom zu vergleichen (Abb. 4). Petrus vor dem Dom steht felsenfest, und diese Ansicht betont gerade seine „Eigenschaft", Fels zu sein. Sein rechtes Bein ist dynamisch durchgestreckt, der ganze Körper ist gespannt. Der Aspekt, Fels zu sein, ist somit vor dem Dom gleichsam integriert in die Persönlicheit des Petrus. Hier im Priesterseminar ist der Fels Petri tatsächlich ausgeformt, das Stehen hier ist ein Stehen „aus dem Felsen", das Stehen der Figur selbst ist leicht, schwerelos, denn der Fels übernimmt ja die Stützfunktion. Schreiten wir weiter, so wird Petrus bald frontal sichtbar. Er wirkt sehr flächig und im Vergleich zum Petrus vor dem Dom (Abb. 3) schmächtig. Hier wird nicht so sehr die Geste des Schlüsselhaltens (wie vor dem Dom durch das Gewand) stark und repräsentativ betont, sondern der Blick des Betrachters fällt sofort auf das intensive Schauen Petri. Das Gewand läßt Pfaffinger beim Petrus hier im Seminar nicht ganz bis zum Ellenbogen herunterfallen, und es fällt hier auch nicht wie Geschmeide stofflich-haptisch hinter dem Arm nach unten, da ja hier seine Aufgabe nicht in der Repräsentation liegt, sondern im Stützen und Halten des Heiligen. Je weiter wir jetzt schreiten, umso inniger wird der Ausdruck, den wir am Heiligen wahrnehmen. Das Gewand, wie auch der Fels, scheinen der Ver-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

zückung durch die aufgewühlte Gestaltung der Oberfläche ebenfalls Ausdruck zu verleihen. Vergleichen wir die Ansicht von rechts schräg auf Petrus vor dem Dom (Abb. 5) mit der Ansicht auf Petrus hier, dann wird deutlich, daß Pfaffinger dieses Schauen schon bei Mandl vorfand, nur findet man dort diesen sensiblen Zug an einer „Nebenansicht", und hier scheint der Weg in diesem höchst intensiven, persönlichen Beziehen Petri auf Gott zu gipfeln. Es ist die Verzückung eines Heiligen, ein Herauslösenwollen aus der materiellen Hülle, die ihn aber in Form des Gewandes, das aus der Materie, dem Felsen, „wächst", im Irdischen verhaftet bleiben läßt.

Den hier im Gebäude wohnenden Priesterseminaristen war und ist diese Bilderfolge, oder ein Teil von ihr, geläufig, und bei jedem Gang in die Kirche wird die Folge von Bildhaftigkeiten wieder ins Gedächtnis gerufen. Und gerade hier, im Priesterseminar, in der Ausbildungsstätte der zukünftigen Geistlichkeit, verkörpert Pfaffingers Petrus dieses „Stärke deine Brüder" (Lk. 22, 32). Der Blick des Seminaristen erfaßt jedesmal, bevor er in die Kirche eintritt, Petrus, die Personifikation der Liebe und des Glaubens an Christus. So wird dieser ständig präsente Petrus zum Fels für die Brüder in Zeiten des Zweifels, die (auch angeregt durch das wissenschaftliche Studium) immer wieder ihren Weg in Frage stellen. Doch auch hier zeigt Petrus eine Lösung, denn der, der dem Ruf Christi folgt, steht nur *scheinbar* auf wackeligen Beinen, denn letztlich wird er durch seine Aufgabe, Fels der Kirche zu sein und andere zu stützen, aber auch durch den Fels selbst, durch den, der ihn berief – Christus –, gestützt und gehalten.

Wie wir gesehen haben, wurde die Aufgabe, hier im Priesterseminar eine Brunnenskulptur zu schaffen, aufs beste gelöst. Der Hof bietet Ruhe und Sammlung, und trotzdem steht einer als Vorbild für die anderen da – für jeden „ergehbar und begreifbar", der schaut. Pfaffinger muß somit als ein ausgezeichneter Künstler ausgewiesen werden, der zwar das Werk seines Schwiegervaters sehr wohl als Vorbild nahm, dieses aber nach seinem eigenen Gutdünken und den Anforderungen der Umgebung gemäß, auf seine persönliche Art und Weise ausformulierte. Denn vorm Dom gestaltete Mandl die Petrusskulptur in der Weise, daß sich ihr Wesen durch die drei inhaltlich unterschiedenen Ansichten in einer Zusammenschau entfaltet. Frontalansichtig wird Petrus als kirchlicher Repräsentant gezeigt, die linke Seitenansicht (vom Betrachter aus) betont sein Wesen als Petrus, der Fels, die rechte Seitenansicht hat die menschliche Beziehung des Jüngers zu Christus zum Inhalt. Pfaffinger interpretiert seinen Petrus neu, er macht diesen Aspekt der Seitenansicht hier im Priesterseminar zum Charakteristikum der Hauptansicht und zum Höhepunkt eines bildhaften Erarbeitens durch das sich das Wesens des Heiligen für den Betrachter erschließt. Hier, im letzten Anblick, der Petrus im sich vergessenden Geöffnetsein für Christus zeigt, endet der Weg, den der Seminarist beschreitet, um in die Kirche zu gelangen, und hier endet und gipfelt der Erkenntnisweg, indem sich das Wesen des Heiligen erschließt.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

3. DIE JOHANNES-VON-NEPOMUK-STATUE AM LEOPOLDSKRONER WEIHER

Historischer Querschnitt

Die Ursache für die Erbauung des Schlosses Leopoldskron war Erzbischof Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmians Absicht, seiner Familie, deren Vermögen sehr zusammengeschmolzen war, einen Wohnsitz zu errichten und die Familie somit abzusichern. Bereits ein Jahr nach seiner Wahl zum Erzbischof begann er, im Süden der Stadt Gründe zu erwerben[29]. Nachdem er alle Grundstücke zu einer Herrschaft vereinigt hatte, übergab er diesen Besitz mitsamt den Einkünften, die den Wohlstand der Familie auch zukünftig sichern sollten, am 12. November 1736, dem Jahr der Heirat zwischen Laktanz und Maximiliana, seinem Neffen, Freiherr Franz Lactanzius von Firmian[30].

Zwischen 1736 und 1740 ließ Freiherr von Firmian auf dem erstandenen Grundstück das Schloß Leopoldskron vermutlich von Pater Bernhard Stuart erbauen; die Ausstattung dauerte bis 1744 an[31].

Zu dem Anwesen gehört aber auch der „Kuehweiher", einst so genannt, weil er im 16. Jahrhundert zu einem bäuerlichen Besitz, dem „Weiherhäusl" gehörte. Er wurde am 16. April 1736 durch Erzbischof Leopold Anton Eleutherius Freiherr von Firmian gekauft, und auf Leopoldskroner Weiher umbenannt. Er hat eine Größe von 13 Hektar und wird mittels eines Durchlasses durch das Wasser vom Almkanal gespeist, am Nordende des Weihers befindet sich ein Abzugsgraben, durch den der Wasserüberfluß ablaufen kann. Bereits 1732 war eine Kastanienallee rings um den Weiher angelegt worden. Die beiden Inseln, so vermutet Justus Knorz, dürften in der Zeit der Errichtung des Fideicommisses angelegt worden sein[32]. Beim Einfluß der Almzuleitung in den Weiher befindet sich nun die von Josef Anton Pfaffinger 1741[33] gestaltete Johannes-von-Nepomuk-Statue aus weißem Marmor[34].

Zur Problematik der ursprünglichen Aufstellung

Am 24. September, dem Salzburger Ruperti-Landesfeiertag, im Jahr 1986 fand die Neueinweihung der Statue des heiligen Johannes von Nepomuk am Leopoldskroner Weiher statt. Da sie im Laufe der Zeit beschädigt (von der Balustrade fand man 1950 auf dem Lagerplatz der Städtischen Gärtnerei beim Kommunalfriedhof nur noch zwei Baluster) und versetzt worden war, errichtete man sie 1986, frisch restauriert anscheinend in der richtigen Art und Weise, direkt beim Almkanalzufluß am Weiher.

Im Zuge der Aufklärungstendenzen unter Erzbischof Colloredo „verlor auch die Nepomuk-Statue am Weiher nach 1785 Glanz und Verehrung, [ver]blieb aber an ihrem unauffälligen Platz, wo heute die Gärtnerei Zmugg steht, Koberger Weg 1"[35].

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Schon 1881 steht in der „Salzburger Zeitung" geschrieben, daß sich die Nepomukfigur sowie das marmorne Gitter um dieselbe in einem so schadhaften Zustand befände, daß eine gründliche Restaurierung gewiß angezeigt erscheine, solle nicht das Ganze, das der Umgebung einen lieblichen und erbaulichen Ruhepunkt gewährt, dem Verfall preisgegeben werden. „Beim Einfluss der Almzuleitung in den Weiher befindet sich die Statue des hl. Johannes"[36], so wird 1881 ihr Standort angegeben.

Bis 1950 sollen vier mächtige Kastanienbäume, 1740 gepflanzt, die Figur umrahmt haben. Auf der Abbildung aus einem Artikel von Georg Stadler[37] wird der Zustand von 1950 wiedergegeben (Abb. 17). Im Hintergrund sieht man das nach dem Sturz einer Eiche schwer beschädigte Gärtnereigebäude, die Balustrade um die Figur fehlt, jedoch ist die Figur so aufgestellt, daß das Gärtnereigebäude hinter der Figur zu sehen ist.

Abb. 17 Der hl. Johannes Nepomuk in Leopoldskron (Situation ca. 1950). Foto aus: Bastei, Jg. 1986 (Vollzitat siehe Anm. 34).

Beim Ausbau und bei der Begradigung der Wege zu Straßen habe man 1959, als man die Statue um ca. zwei Meter in Richtung Gärtnerei Zmugg verlegen mußte, die anscheindend einstigen Marmor-Bodenplatten wiederentdeckt[38].

1979 kam die Statue vorübergehend in die IV. Sonderschau des Dommuseums „250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk". Danach wurde der Skulptur als Aufstellungsort die heutige, unmittelbar am Weiherufer sich befindende Stelle zugedacht, nur ungefähr zehn Meter vom früheren Standort entfernt, wie Georg Stadler meint. Die Balustrade jedoch wurde nicht aufgestellt; erst jüngst ließ man 28 neue Baluster machen und stellte somit den formalen Ursprungszustand wieder her. Jedoch wurde der ihr einst zugedachte Zustand, die Einbettung der Figur in das für sie gedachte

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Umfeld, nicht wiederhergestellt, die Statue wurde 1986 nämlich mit dem Rücken zum Weiher ans Ufer gestellt. Somit verliert die Skultpur eine wesentliche Funktion, die zu erfüllen, sie ursprünglich in Auftrag gegeben wurde.

Die Richtigkeit der Vermutung, daß der ursprüngliche Aufstellungsort zehn Meter vom Ufer entfernt gewesen sei, ist zu bestreiten, ebenso, daß die Skulptur dem Weiher den Rücken zugewandt haben soll. Zum einen ist vorweg zu behaupten, daß die Nepomukstatue von Pfaffinger auf Fernsicht gearbeitet wurde; daß der Meister in der formalen Ausgestaltung immer sehr stark auf den Betrachterstandort Rücksicht genommen hat, d. h. daß die Aufgabe, die ihm im Rahmen des Kontextes gestellt war, von ihm stets glänzend erfüllt wurde, was wir ja auch anhand der Ausführungen über die Petrusstatue im Priesterseminar gesehen haben.

Franz Zillner fragt sich 1885, wie denn das Steinbild des hl. Johannes am südlichen Ende des Leopolskronteichs an den einsamen Ort gekommen sei. Die Statue als ein Grenzzeichen der Hofmark zu deuten, erscheint ihm nicht schlüssig. „Wenn aber an der Albenbrücke beim sg. Schmidhäuschen, wo die Grenze des Stadtgebiets in eine Spitze ausläuft, einst ein Weichbildkreuz gestanden wäre, und einer der Grafen Firmian statt dessen, einige Klafter jenseits, auf seinem eigenen Grunde links der Albe das Marmorbild Pfaffingers errichtet hätte, so wäre eine Erklärung gefunden."[39]

Im folgenden geht es nun darum, die Verwirrnisse und Unklarheiten auszuräumen und die Statue in ihren ursprünglichen Kontext zu stellen, aus dem heraus ihre Aussage verständlich wird und in dem sie in ihrer tatsächlichen und vollen Schönheit erst wahrnehmbar wird.

Betrachtung und Beschreibung der Figur am derzeitigen Aufstellungsort durch die Augen des heutigen Betrachters

Für den Betrachter, der sich auf der Straße, die direkt vor dem Standort der Nepomukstatue vorbeigeht, befindet und sich aus der täglichen Eile herausreißt, um sich diese Statue zu besehen, oder für denjenigen, der gerade in der Gärtnerei eingekauft hat und ein paar Meter auf die Skulptur zugeht, zeigt sich diese nicht von ihrer besten Seite. Sie wirkt auf den ersten Blick viel zu groß für die nahe Betrachtung und in ihrer scheinbar groben formalen Ausgestaltung plump und ganz und gar nicht nicht einladend. Um die Skulptur befindet sich seit 1986 wieder eine im Achteck angelegte Balustrade[40], die eigentlich für den Betrachter von der Nähe als Hinweis, nicht zu nahe heranzutreten, aufzufassen ist. Geht er aber doch bis vor sie hin, dann bietet sich ihm folgendes Bild (Abb. 18): Die weit überlebensgroße Skultpur auf einem beinahe zwei Meter hohen Sockel ist von unten wahrzunehmen, sie selbst spannt sich in einer pathetischen Geste nach oben hinten und streckt den Kopf gegen den Himmel. Von dieser Unerreichbarkeit für die nahe Betrachtung abgeschreckt, zieht sich der Betrachter zurück. Aus der Entfernung aber, aus der auch die Balustrade zum Teil

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

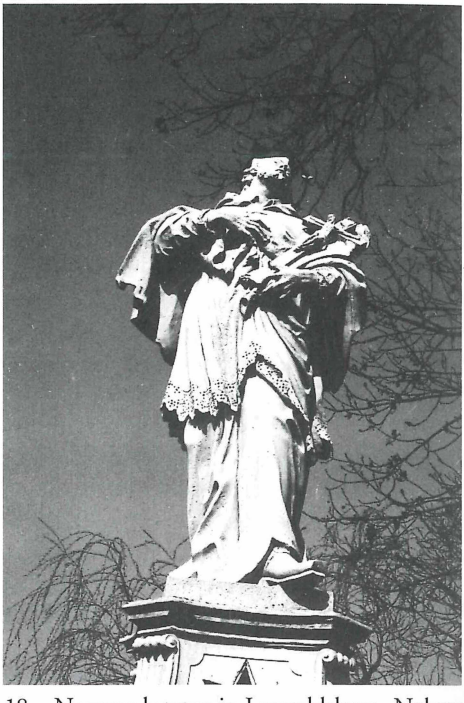


Abb. 18 Nepomukstatue in Leopoldskron, Nahansicht.

in das Bild intergiert wird (Abb. 19), sieht man den Heiligen auf einem zweigeteilten Sockel stehen, sein linkes Bein weit nach vorne gestreckt, auf seine linke Schulter Kreuz und Märtyrerpalme gelegt, mit seiner rechten Hand greift er sich an die Brust, den Kopf wendet er leicht nach rechts und den Blick erhebt er gegen den Himmel. An der ganzen Figur sind einige Aspekte auffällig: das linke, vorgestellte Bein wird formal stark betont, weiters die Körperhaltung, dieses Nach-Oben-Hinten-Spannen, und die Betonung der Umrißlinie. Der Sockel ist hier, in Leopoldskron, besonders schön und aufwendig ausgestaltet, die Ecken werden sowohl beim Unterbau als auch beim eigentlichen Sockel der Skulptur durch Voluten geziert. Frontal schmiegt sich das Wappen des Erzbischofs Firmian in die nach innen gefurchte Sockelwand. Der eigentliche Sockel ist besonders originell und in dieser Form einmalig ausgestaltet, er ist nämlich von sechszackigen Sternen durchbrochen, so daß deutlich wird, daß dieser Teil – innen hohl – seines Gewichtes enthoben, genauso Anteil hat am leichten Eindruck, den die Statue in ihrer ursprünglichen Aufstellung vermittelt. Über dem an allen vier Seiten leicht nach innen schwingenden Gesims befindet sich eine Platte, auf der die Skultpur dann steht. Noch einmal muß betont werden, daß Pfaffinger in der Gestaltung seiner Figuren immer Bezug auf die Anforderungen nimmt, die sich ihm aufgrund des Kontextes bieten, und die Skulpturen dementsprechend formal ausgestaltet.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 19 Nepomukstatue in Leopoldskron, Gesamtansicht, heutiger Zustand.

Auf einer Landkarte aus der Zeit Napoleons aus dem Salzburger Landesarchiv war zu ersehen, daß die Straße hinter dem Herrschaftssitz Leopoldskron ungefähr in heutiger Form immer bestanden hat, vermutlich als ein kleiner Weg; daß allerdings Erzbischof Freiherr von Firmian eine Statue in dieser besonders schönen und aufwendigen Ausgestaltung für die Vorbeiziehenden in Auftrag gegeben habe, ist nicht vorstellbar, zumal sie, wie bereits ausgeführt wurde, in ihrer formalen Gestaltung auf einen fernen Betrachterstandort ausgerichtet ist.

Vergleichsbeispiele aus dem Werk Pfaffingers

Um so deutlich wie möglich aufzuzeigen, daß der Aufstellungsort der Skulptur am Ufer mit der Vorderansicht dem Wasser zugewandt als der ursprüngliche und für die Statue vorgesehene angenommen werden muß, betrachten wir nun zwei andere Skulpturen des heiligen Johannes von Nepomuk von Joseph Anton Pfaffinger.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Die Statue des heiligen Johannes von Nepomuk in St. Jakob am Thurn

Sie wurde 1744 ausgeführt, also drei Jahre nach der Statue vom Leopoldskroner Weiher, und steht – gerade das ist für unsere Problemstellung wichtig – hier in St. Jakob etwa zehn Meter vom Kirchweiher weggerückt am „Kirchplatz" neben der Loretokapelle. Bei den Vorarbeiten und Überlegungen zum Aufstellungsort des Leopolskroner Heiligen wurde überlegt, ob nicht etwa diese Statue hier in St. Jakob am Thurn direkt am Ufer des Weihers Aufstellung gefunden haben könnte und dann vom gegenüberliegenden Ufer, vom Schloß aus, über den Weiher hinweg, ansichtig gewesen sei. Bei Überprüfung an Ort und Stelle mußte jedoch festgestellt werden, daß diese Nepomukstatue hier in St. Jakob für die Aufstellung am Ufer

Abb. 20 Statue des hl. Johannes Nepomuk in St. Jakob am Thurn.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

und für die Betrachtung aus der Ferne nicht gedacht gewesen sein kann, da die Skulptur in ihrer formalen Ausgestaltung von Meister Pfaffinger auf Nahsicht gearbeitet wurde. Vergleicht man die Statue vom Leopoldskroner Weiher mit dieser hier, so fällt auf, daß in St. Jakob die Statue ebenfalls von einer Balustrade umgeben ist. Die Balustrade ist jedoch rund herum geschlossen und setzt eigentlich durch ihre Breite den Rahmen für die „Breite des Bildes", in dem die Statue steht, fest[41].

Vom Grundtypus ähneln sich sich die beiden Statuen, jedoch sind sie in ihren Maßen sehr verschieden. Die Statue in St. Jakob ist lebensgroß, und der Sockel hebt sie nicht allzu weit in die Höhe. Somit ist die Entfernung, die der Betrachter einnehmen muß, um sie samt Balustrade wahrzunehmen, nicht sehr groß (Abb. 20). Von einer Bank, die um die sehr alte Eiche inmitten des Platzes gebaut ist, etwa fünf bis zehn Meter entfernt, ist das Bild vom heiligen Nepomuk mitsamt Balustrade und Einbettung in die einst vermutlich unbebaute Landschaft sehr gut wahrzunehmen. In Leopoldskron ist die Nepomukfigur überlebensgroß, und der Sockel wird etwa zwei Meter hoch sein, so daß die Entfernung bedeutend größer sein muß, damit der Betrachter Figur und Balustrade eingebettet in die Landschaft wahrnehmen kann. Die Distanz von vielleicht hundert Metern, über den Weiher hinweg vom gegenüberliegenden Ufer aus, oder aus der Entfernung des Betrachters, der in der Gondel oder im Boot sitzt, ist dazu notwendig (Abb. 21).

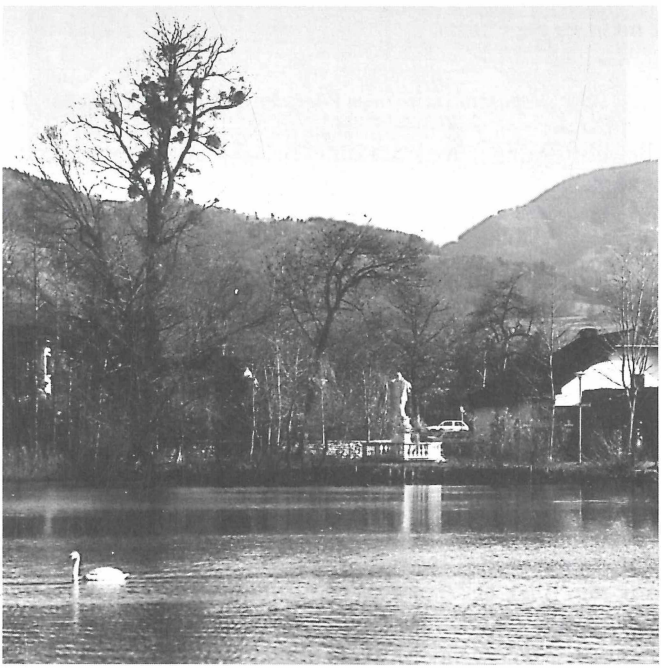


Abb. 21 Fernansicht der Nepomukstatue in Leopoldskron.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Bei der formalen Ausgestaltung der Skulptur in St. Jakob legte Pfaffinger besonderes Augenmerk auf die exakte Ausformung der Binnenlinien (Abb. 20). Johannes steht auf seinem rechten Bein, das in seiner Körperhaftigkeit unter dem Gewand nicht mehr wahrzunehmen ist, sein linkes Bein wird abgewinkelt auf eine liegende Wasserurne gestellt. Aber dieses Nach-Vorne-Kommen der Beinform wirkt nicht, als ob ein körperhafter integrierter Körperteil den Raum verdränge, sondern die Geste ist mehr als ein Zeichensetzen im Bildhaften anzusehen. Die Körperhaltung der Figur ist in eine schöne Linie eingeschrieben, rechts unten, neben der Wasserurne beginnend, schlängelt sie sich um das Knie, etwas nach rechts ausbuchtend, zur Spange, mit der die Mozzetta zusammengehalten wird und über diese zum Kopf. Mit seiner rechten Hand, auf den Oberarm abgestützt, hält der Heilige das Kreuz, mit seiner linken Hand greift er an die Stelle, wo die Märtyrerpalme einst gewesen sein dürfte. Seinen Kopf senkt er nach rechts ins Genick. Ein gefühlvolles, still-atmosphärisches, in sich abgeschlossenes Bild des heiligen Johannes von Nepomuk entsteht. Auch in Leopoldskron kann ein andachtsvoll-beschauliches Bild des Heiligen eingebettet in die Natur und mit ihrer Hilfe entstehen. Aber dazu ist die Aufstellung nur wenige Meter vom Ufer entfernt, mit der Frontansicht dem Ufer zugewandt, notwendig. Dadurch wird die formale Ausgestaltung der Nepomukfigur, d. h. die Betonung der Umrißlinie, die große Geste des Nach-Hinten-Oben-Streckens der Figur, die groß-grobflächige Ausgestaltung verständlich. Die Figur soll auf die Ferne hin wirken und braucht den nahen Betrachter nicht zu begeistern.

Die Nepomukstatue am Ufer der Salzach in Oberndorf

Zur Beweisführung soll als weiteres Beispiel aus dem Werk Pfaffingers die Nepomukfigur in Oberndorf herangezogen werden.

Die Nepomukfigur in Oberndorf ist als Dreiergruppe gearbeitet und sie wird Teil des Bildes, das der ferne Betrachter, am gegenüberliegenden Ufer stehend, wahrnimmt (Abb. 22). Die Skulptur, eingebettet in die sie umgebende Natur und der Treppe, die zum Kalvarienberg führt und den Tod symbolisiert, vorgeblendet, verweist in diesem Prospekt zum einen auf die Erlösung, zum anderen auf die Maria geweihten Kirche Maria Bühel. Die Maße der Figur und des Sockels sind der Aufgabe, die sie zu erfüllen hat – eben auf die Ferne hin zu wirken –, angepaßt. Auch hier ist der Sockel mindestens um die zwei Meter hoch, um die Figur so weit anzuheben, daß sie vom gegenüberliegenden Ufer oder von der Mitte des Flusses aus als Teil des Bildes der Treppe vorgeblendet zum Stehen kommt. Sie wirkt innerhalb des Bildes nicht durch Körperhaftigkeit, sondern sie leitet durch ihre Gestik den Blick des Betrachters über das Bild, das sich ihm darbietet.

Somit wird deutlich, daß als Aufstellungsort für die Leopoldskroner Nepomukfigur die Stelle beim Almkanalzufluß nur wenige Meter vom Ufer entfernt und die Hauptansicht dem Wasser zugewandt angenommen wer-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

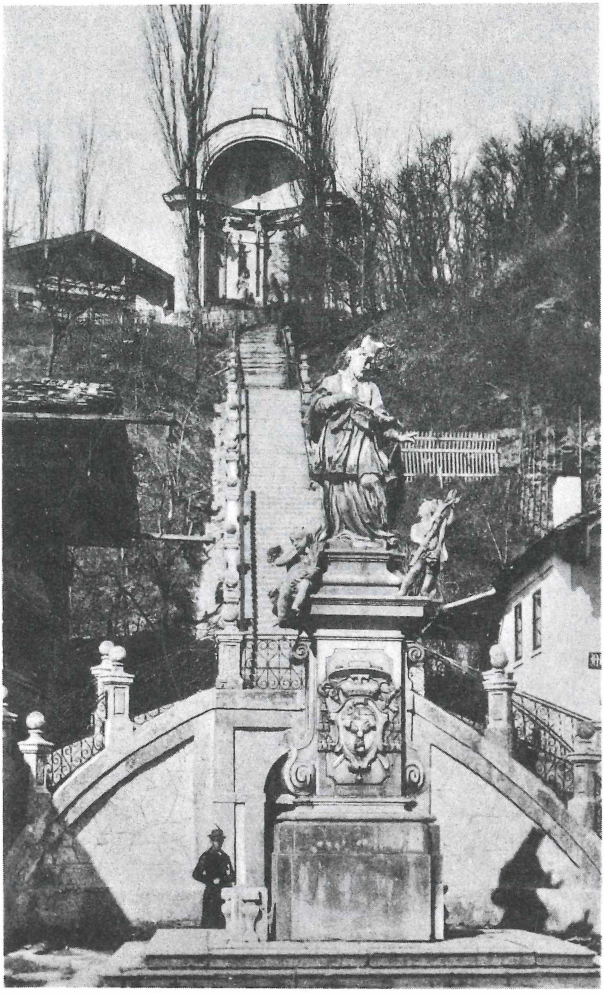


Abb. 22 Die Statue des hl. Johannes Nepomuk in Oberndorf.
Foto aus: Pretzell, Barockplastik.

den muß, und zwar erstens aufgrund ihrer formalen Ausgestaltung der Skulptur, zweitens durch den Vergleich mit anderen Nepomukfiguren Pfaffingers und deren Aufstellungsort und drittens durch die Kenntnis der Arbeitsweise des Meisters, der unter Berücksichtigung des vorgefundenen Kontextes jeweils die Skulpturen dem Kontext angepaßt, ausgestaltet.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Die Zeichnungen Theodor Kerns

Der Salzburger Künstler Theodor Kern verfertigte 1916 eine Bleistiftzeichnung der Leopoldskroner Nepomukfigur (Abb. 23). Vergleicht man diese Zeichnung mit dem Foto (Abb. 24), das aus ca. 50 Meter Entfernung, weit hinter der Gärtnerei Zmugg gemacht wurde, so wird deutlich, daß Kern diese Statue von der Ferne aus gezeichnet hat. Jetzt wird verständlich, warum Pfaffinger den heiligen Nepomuk sich so nach oben hinten strecken ließ: weil er dadurch von der Ferne eine „Reflexionsfläche" er-

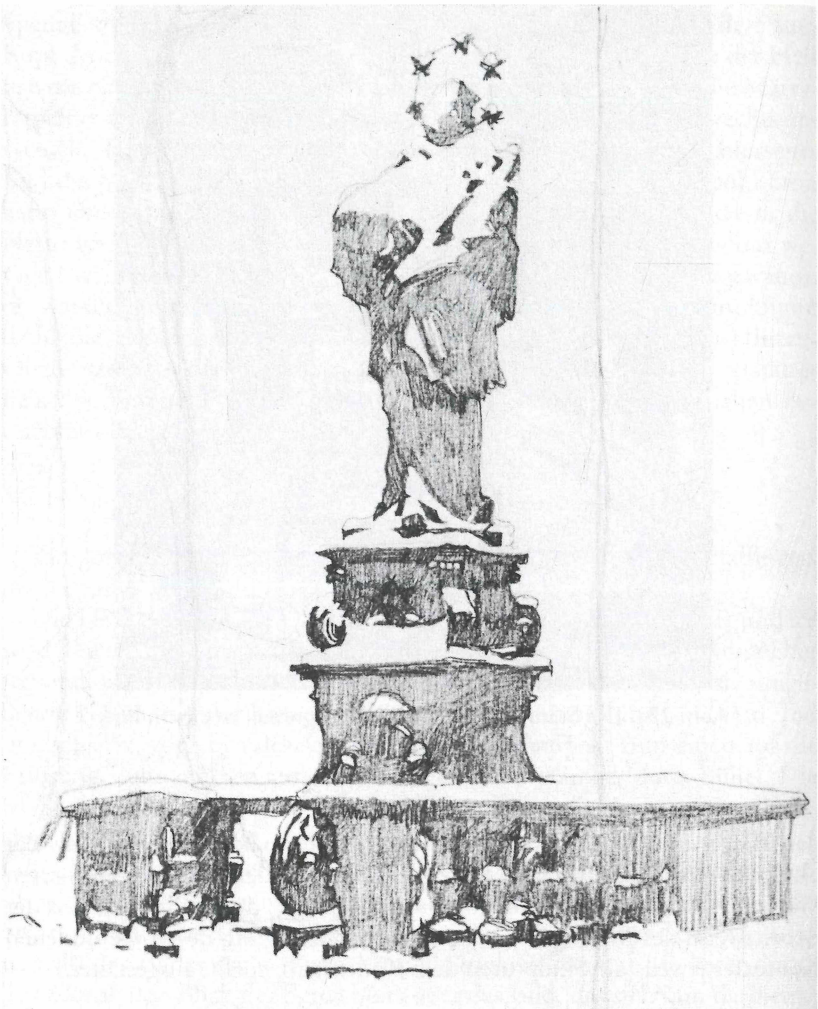


Abb. 23 Bleistiftzeichnung der Leopoldskroner Nepomukstatue von Theodor Kern (1916). Bild aus: *Karl Heinz Ritschel,* Der Maler Theodor Kern (1900–1969) (= Monographische Reihe zur Salzburger Kunst, Bd. 12) (Salzburg 1990).

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

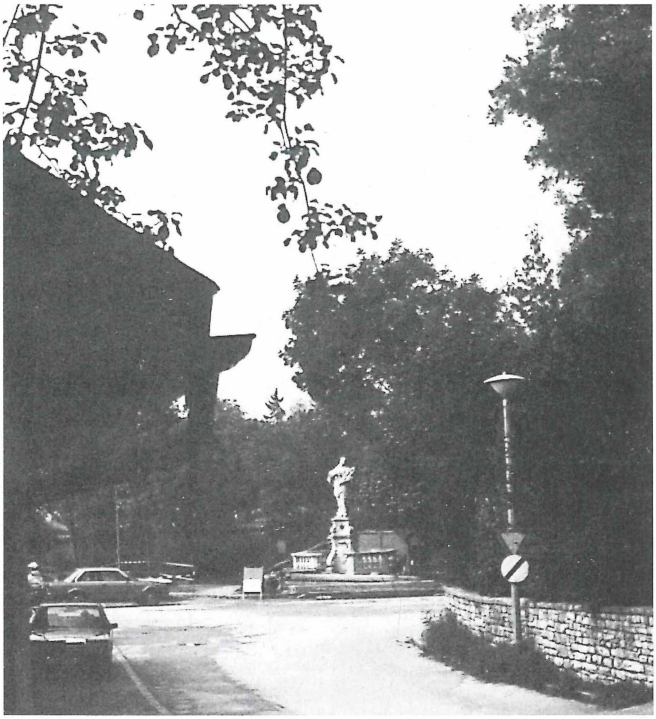


Abb. 24 Fernansicht der Nepomukstatue in Leopoldskron.

hielt, die von der Sonne beleuchtet werden konnte und so die Figur belebt. Auf der Zeichung von Kern ist diese Fläche weiß belassen, da hier Schnee darauf liegt, jedoch ist auf dem angefertigten Foto dasselbe „Glänzen" zu sehen, und somit läßt sich unabhängig vom zeichnerischen Zeitstil Kerns ein originär intendiertes Glanzreflexlicht annehmen.

Im Salzburger Landesarchiv gibt es einige aquarellierte Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert, die den heiligen Johannes von Nepomuk mit der Andeutung des Weihers davor zeigen. Auch Theodor Kern verfertigte, ebenfalls 1916, eine Federzeichung des heiligen Johannes von Nepomuk, unter den Eichen am Ufer des Weihers stehend (Abb. 25). Wichtig ist für uns, daß man auf dieser Zeichnung die Mauer hinter der Statue sieht, denn erst jetzt wird das Mauerstück hinter dem Heiligen auf der Abbildung in Lothar Pretzells Werk über die Salzburger Barockplastik (Abb. 26) verständlich. Das Grundstück des Erzbischofs Leopold Anton Eleuterius Freiherr von Firmian war also nach außen hin durch eine Mauer abgegrenzt, die Nepomukstatue befand sich innerhalb dieser auf dem Grundstück des Erzbischofs, am Ufer des Weihers und auf den Weiher hin ausgerichtet.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 25 Federzeichnung der Nepomukstatue von Theodor Kern (1916). Bild aus: Ritschel, Theodor Kern (wie Abb. 23).

Die sinnliche Funktion der Johannes-von-Nepomuk-Skulptur am Leopoldskroner Weiher

„Im Laufe der Jahre scheint Leopold, wie es zu seinen astronomischen Beschäftigungen gut paßt, etwas schrullenhaft, ein Sonderling und ein Einsiedler geworden zu sein, der den Verkehr mied und sich gern mit nur wenig Begleitung in Kleßheim oder bei seinem Neffen in Leopoldskron aufhielt."[42] Warum sich der Erzbischof gerne nach Leopoldskron, auf den Familienbesitz, zurückzog, ist leicht zu beantworten, wenn man sich diesen schönen Ort, das Schloß mit dem Weiher und der idyllischen Landschaft vorstellt. Hier konnte der Erzbischof sich erholen. Und nicht umsonst wird der Leopoldskroner Weiher auch heute noch von vielen gerne zu einem Erholungsspaziergang dem Ufer entlang aufgesucht.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

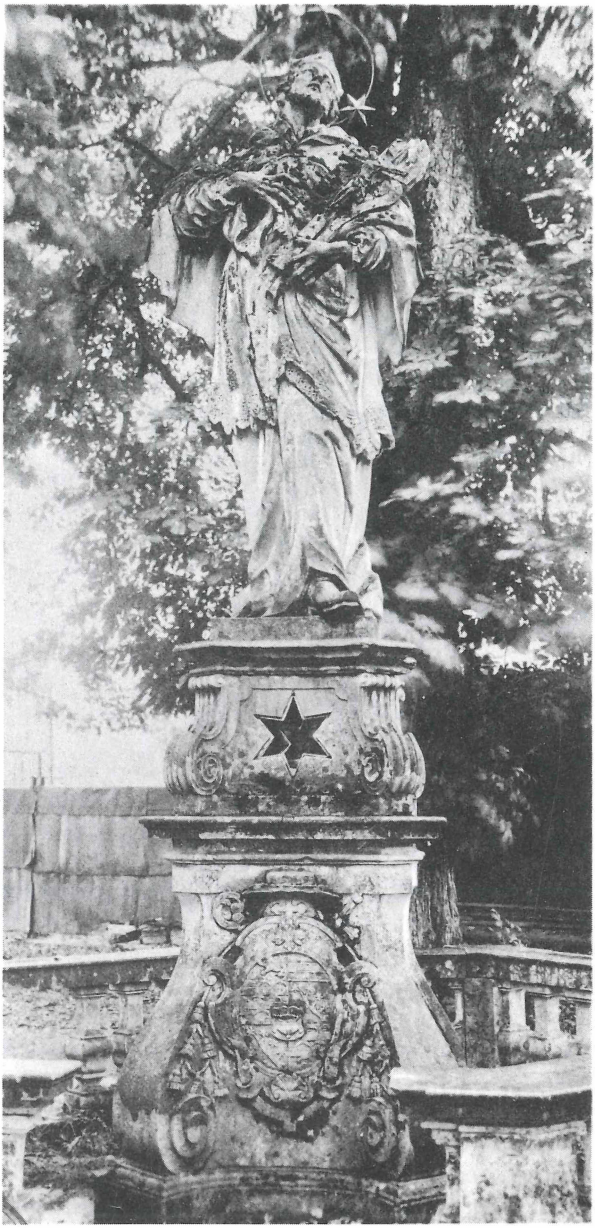
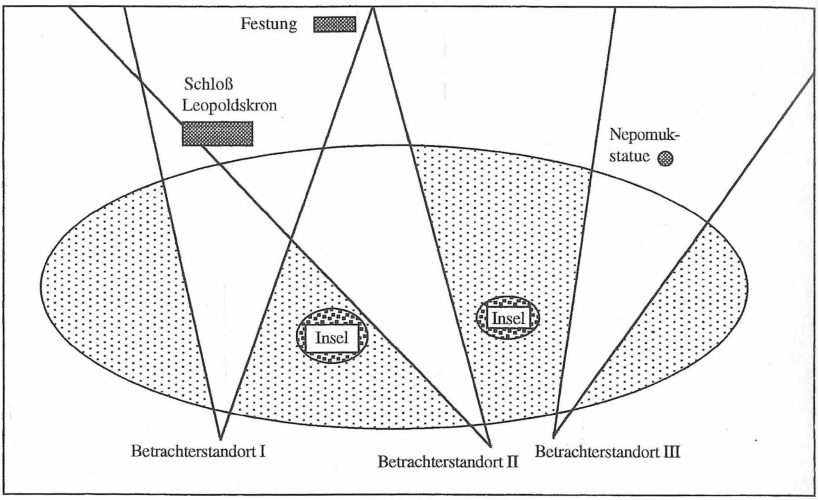


Abb. 26 Die Leopoldskroner Nepomukstatue an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort. Foto aus: Pretzell, Barockplastik.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Der Weiher hat „zwey Inseln, auf deren einer eine Sommerlaube zwischen Bäumen ist, und auf der anderen noch vor Kurzem ein Hügel, für Kaninchen [. . .] war“[43], schreibt Hübner 1792. Außerdem gab es Gondeln, mit denen man über den Weiher fahren konnte.

Begeben wir uns aber nun auf den Weg, am Weiher entlang, zum ursprünglichen Standort der Johannes-von-Nepomuk-Statue, nämlich am Weiher, von Eichen umrahmt, die Vorderansicht dem Wasser zugewandt. Um diesen Weg, den Weiher entlang, anschaulich werden zu lassen, bedienen wir uns der *Grafik B,* in der exemplarisch drei Betrachterstandorte, die für unsere Ausführungen wichtig sind, eingezeichnet wurden.



Grafik B: Schematische Darstellung von drei exemplarischen Betrachterstandorten am Leopoldskroner Weiher und die jeweiligen Hauptblickrichtungen.

Machen wir bei unserem Spaziergang beim Betrachterstandort I (Abb. 27) halt, so sehen wir eines der „schönen Bilder Salzburgs“ vor uns. Die Distanzen verschmelzen zu einem Prospekt, in den sich das Wasser, das Schloß, dessen Spiegelung im Wasser, der Wald und der Berg mit der Festung Hohensalzburg einfügen. Spazieren wir weiter, dann wird unser Bild durch die erste Insel verdeckt. Am Betrachterstandort II (Abb. 28), d. h. an der Stelle zwischen den Inseln, sieht man noch einmal das Schloß links im Bild, die Festung aber weit nach rechts gerückt, das schöne Bild ist in seiner Einheit zerfallen. Verlassen wir diesen Standort und gehen wir weiter, verdeckt die zweite Insel jegliche Aussicht. Am Betrachterstandort III angelangt, sehen wir, wenn wir den Kopf nach links wenden, nichts mehr von unserem einstigen schönen Bild, blicken wir jedoch nach rechts, so würde sich uns die Nepomukstatue, wäre sie 1986 umgedreht aufgestellt worden, wie sie ursprünglich gedacht war, nämlich eingebettet in die Natur, vom

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 27 Blick über den Leopoldskroner Weiher auf Schloß Leopoldskron und Festung Hohensalzburg.

Wasser widergespiegelt, als Blickfang, als ein schöner Prospekt darbieten (Abb. 29). Somit ist die Aufstellung an diesem Ort als sehr wichtig anzusehen. In einer Zeit, die ein ausgeprägtes Bedürfnis nach sinnlicher Augenweide besaß, konnte dieses Bild des Heiligen – eingebettet in die Landschaft am Ende des Weihers – für den Spazierengehenden oder den in der Gondel Sitzenden durchaus dieses Bedürfnis befriedigen. Somit ist der ganze Spaziergang am Weiher entlang zwar zum einen einfach ein Spazierengehen in frischer Luft, jedoch auch, durch das Vorführen eines schönen Bildes, durch sein Verdecken, Zerfallen und wieder Darbieten, bis zum Verschwinden desselben nach der zweiten Insel und zum Darbieten eines neuen Bildes – dem Bild des heiligen Johannes von Nepomuk –, eine sinnliche Augenweide.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 28 Blick vom „Betrachterstandort II“ über den Leopoldskroner Weiher.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Abb. 29 Fotomontage der Nepomukstatue in Leopoldskron in der ursprünglich gedachten Aufstellungsweise.

Die inhaltliche Aussage des heiligen Johannes von Nepomuk am Leopoldskroner Weiher

Erzbischof Franz Anton von Firmian ließ diese Anlage, wohl auch die Nepomukstatue, für seine Familie errichten. Unter seiner Regierungszeit kam es zur scheinbaren Beendigung des Kryptoprotestantismus durch die Emigration von 20.000 Menschen; die religiöse Situation glich also jener der Gegenreformation und förderte ähnliche propagandistische Maßnah-

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

men von seiten der katholischen Kirche. Ausdruck fanden diese Maßnahmen in der Förderung des Marien- und Heiligenkults und in der Bildung von Bruderschaften, die diese Verehrung organisierten und unterstützten. Erzbischof Graf Firmian bekam 1731 aus Prag eine Reliquie des heiligen Nepomuk übersandt, welche er in einem Ostensorium in die Mirabellkapelle überführte. Wie eng seine persönliche Beziehung zum heiligen Johannes von Nepomuk war, wissen wir nicht (die Statue auf der Plainbrücke trägt immerhin sein Wappen), daß er ihn aber auf seinem Grundstück aufstellen ließ, spricht dafür, daß er die Werte, die dieser Heilige verkörperte, unterstützte, bzw. sich in ihnen wiederfand: Johannes von Nepomuk, der Priester, der Franz Anton ja auch war, der in Treue und im Vertrauen auf Gott seinen Lebensweg gegangen und seine Aufgabe erfüllt hat. Johannes von Nepomuk verkörpert den Priester, der sein Beichtgeheimnis gewahrt hat und dessen Leben Maria geweiht war, somit verkörpert er indirekt das „Katholische" gegenüber dem „Protestantischen", die Mittlerschaft des Priesters zwischen Gott und dem Gläubigen besonders in den Sakramenten und die enge Beziehung der Katholiken zur Muttergottes. Bewußt oder unbewußt setzte sich Firmian durch die Aufstellung der Heiligenskulptur ein Denkmal.

Neben ihrer sinnlichen Aufgabe hat die Nepomukskulptur aber hier am Weiher noch eine andere Aufgabe zu erfüllen, nämlich die: eingebettet in die Schönheit der ruhenden Landschaft, im Wohlklang der Naturelemente, auf Gott, den Herrn aller Elemente, zu verweisen, ihm in dieser kunstsinnigen Athmosphäre einen Platz zuzuweisen. Schön ist diese Figur anzuschauen, eingebettet in die Landschaft, in ihren großflächigen Formen das Licht reflektierend und durch das Wasser in ihrer ganzen Gestalt selbst reflektiert: ein schönes Bild, in dem von Schmerz und Tod nichts zu spüren ist. Vielmehr vermittelt dieses Bild Schwerelosigkeit und Freude, die jedem vermittelt werden soll und kann, der an die von Gott verheißene Erlösung glaubt.

Der sinnliche Genuß, den diese Statue – eingebettet in die Landschaft – für den Erholung suchenden Besucher von heute bieten könnte, und die verheißungsvolle Aussage, die der heilige Johannes von Nepomuk hier am Leopoldskroner Weiher dem Verstehenwollenden mitzuteilen hat, und nicht zuletzt das Streben nach historischer und ästhetischer Richtigkeit aus kunsthistorischer Sicht lassen es als äußerst wünschenswert erscheinen, die Statue wieder in der Ausrichtung aufzustellen, die ihr vom Auftraggeber und Bildhauer ursprünglich zugedacht war, nämlich mit der Frontseite dem Weiher zugewandt.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

Anmerkungen

1 *Werner Busch,* Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung, in: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Funkkolleg Kunst (München 1987), S. 8 f.

2 *Lothar Pretzell,* Salzburger Barockplastik. Entwicklunggeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (= Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 8) (Berlin 1935), S. 80.

3 Man errinnere sich nur an die Gestaltung des Englischen Gartens, in dem der durchwandernde Betrachter von einem Bild zum anderen geführt wird.

4 Im Mirabellgarten steigt der Blick des Betrachters vom Vordergrund über die von Ottavio Mosto stammenden Skulpturengruppen zum Salzburger Dom und letztendlich zur Festung Hohensalzburg im Hintergrund empor.

5 Auch in Leopoldskron nimmt der Betrachter, der den Standort gegenüber dem Schloß am Ufer des Weihers einnimmt, einen Prospekt wahr, der wie immer in Salzburg im Blick auf die Festung Hohensalzburg gipfelt und somit das Wahrzeichen der Stadt ständig präsent hält.

6 Die Schwemme mit einem abgerundeten Becken mit einer Balustrade, die an den vier Hauptachsen für den Einstieg durchbrochen war, war zuvor das beherrschende Brunnenmonument des Kapitelplatzes. Inmitten des Bassins erhob sich auf einem felsigen Massiv das Flügelpferd Pegasus. Der Brunnen gab die Mitte, das Zentrum des Platzes an, alle Blicke lenkte er auf sich und definierte somit den Kapitelplatz zum einzigartigen Ort. – Die Pferdebändigergruppe der Marstallschwemme befand sich in der Mitte des Platzes. Dieser Platz wurde an zwei Seiten durch Arkadenwände begrenzt, gleichsam als Rahmen für den Platz, in dessen Mitte sich die Skulptur, spannungsreich bezogen auf das Hofmarstallportal, befand. Und diesen Platz durften im Grund nur die Pferde, als tatsächliche Akteure, betreten.

7 *Ulrich Nefzger,* Salzburg und seine Brunnen. Spiegelbilder einer Stadt (Salzburg 1980), S. 154.

8 Vgl. *Wolfgang Steinitz,* Salzburg, ein Kunst- und Reiseführer für die Stadt und ihre Umgebung (Wien–Salzburg 1971), S. 38 f.; vgl. auch *Lorenz Hübner,* Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. 2 Bände (Salzburg 1792), S. 193.

9 Vgl. *Steinitz* (wie oben), S. 51, u. *Hübner* (wie oben), S. 219: sie scheint für ihn hier nicht am rechten Platz zu sein, da sie die Aussicht auf die Fassade des Doms verstellt.

10 Vgl. *Günther Brucher,* Barockarchitektur in Österreich (Köln 1983), S. 20.

11 Vgl. *Steinitz* (wie Anm. 8), S. 39; vgl. auch *Franz Fuhrmann,* Der Dom zu Salzburg. Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 4 (Salzburg 1959).

12 *Nefzger* (wie Anm. 7), S. 10.

13 Vgl. *Franz Martin,* Kunst in Salzburg (Salzburg 1987), S. 9.

14 Vgl. *Kurt Rossacher,* Blick in das Fenster. Deutung der Salzburger Domfassade, in: Alte und Moderne Kunst, Jg. 23 (1978), S. 3.

15 Vgl. *Rudolf Kuhn,* Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther, in: FS. für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag (Köln 1980), S. 242 f.

16 *Wolfgang Klausnitzer,* Das Papsttum im Disput zwischen Lutheranern und Katholiken. Schwerpunkte von der Reformation bis zur Gegenwart (Innsbruck–Wien 1987), S. 498.

17 Vgl. *Hildegard Kretschmer,* Untersuchungen zu Michael Bernhard Mandl. Phil. Diss. (Salzburg 1974), S. 46 ff.

18 *Kuhn* (wie Anm. 15), S. 242.

19 Vgl. *Martin* (wie Anm. 13), S. 189, und *Steinitz* (wie Anm. 8) sowie *Ignaz Rieder,* Das hoch-erzbischöfliche Priesterseminar zu Salzburg (Wien 1893), S. 20 ff., und *Hübner* (wie Anm. 8), S. 310–314.

20 *Rieder* (wie oben), S. 21.

21 Vgl. KAS, Akte über das Priesterseminar im Zeitraum 1818–1838.

22 *Rieder* (wie Anm. 19), S. 20.

23 Vgl. ebd., S. 31 f.

24 *Hübner* (wie Anm. 8), S. 311.

25 Ebd., S. 313.

© Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, Austria; download unter www.zobodat.at

26 Vgl. *Rieder* (wie Anm. 19), S. 19 ff.

27 *Kurt Badt,* Raumphantasien und Raumillusionismus. Wesen der Plastik (Schauberg–Köln 1963), S. 85.

28 Aus organisatorischen Gründen können hier jedoch nicht alle Abbildungen gezeigt werden, nur einge, exemplarisch herausgegriffen, sollen die Ausführungen belegen.

29 „Den Rädlhof in der Riedenburg vom St. Johannisspital, 1736 das Hammermoos vom Müller Jacob Reitmayr, von Gregor Traxler und Maris Marchlin den Halbhof und von den Gebrüdern Berti den Bertihof, weiter vom Pulversmach Kellersberger verschiedene andere Grundstücke." *Justus Knorz,* Schloß Leopoldskron, der Weiher und die Schwimmanstalt. Vortrag, gehalten am 13. Dezember 1900, in: MGSL 42 (1902), S. 158 f.

30 Der Erzbischof war bestrebt, daß dieses von ihm gegründete Besitztum auch in ferner Zukunft seine Familie unterstützen sollte, und so versuchte er, den Besitz durch einige Auflagen in der Verleihungsurkunde abzusichern: „Nutznießer des Fideicomisses durfte nur der jeweilige erstgeborene Sohn sein, so daß beim eventuellen Aussterben der männlichen Nachkommen des älteren Zweiges der Familie Firmian der erstgeborene Sohn der nächsten Linie in den Besitz treten sollte, während Frauen oder Töchter nicht dazu gelangen konnten [. . .]" *Knorz* (wie oben), S. 159 f.

31 Vgl. den gesamten Absatz mit *Knorz* (wie Anm. 29), S. 157–160, und *Peter Martin Husty,* Pater Bernhard Stuart (1706–1755). Ein Salzburger Hofarchitekt und die Aufgaben der Zeit. Phil. Dipl.-Arb. (Salzburg 1989), S. 35–37.

32 Vgl. *Knorz* (wie Anm. 29), S. 165–183.

33 Vgl. *Reinhold Glaser,* Joseph Anton Pfaffinger. Phil. Diss. (Graz 1931), S. 35. Er führt als Beleg für das Jahr 1741 die archivalische Notiz in den Akten SLA, Hofbauamt 1741/D, an.

34 *Georg Stadler,* Die Johannes-Nepomuk-Statue am Leopoldskroner Weiher in neuem Glanze, in: Bastei, Blätter des Stadtvereines Salzburg für Erhaltung und Pflege von Bauten, Kultur und Gesellschaft, 4./5. Folge (1986), S. 4.

35 Ebd., S 4 f.

36 Vgl. Der Leopoldskronweiher, in: „Salzburger Zeitung" 1881, Nr. 134 u. 138.

37 Vgl. Anm. 34.

38 Wie Anm. 34.

39 *Franz Valentin Zillner,* Geschichte der Stadt Salzburg. Geschichtliche Stadtbeschreibung (Salzburg 1885), S. 15.

40 Glaser und auch Pretzell gehen auf den Aufstellungsort nicht näher ein; vgl. *Glaser* (wie Anm. 33), S. 34, u. *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 75 ff.

41 Vergleichbar ist dieses „Festsetzen der Bildbreite" mit dem Nepomukmonument auf der einstmaligen Staatsbrücke, dort wurde ebenfalls von der Architektur des Unterbaus die Breite einer Fläche festgesetzt, in der die auf Bildhaftigkeit gearbeitete Figur zum Stehen kam.

42 *Franz Martin,* Salzburgs Fürsten in der Barockzeit 1587 bis 1812 (Salzburg 1984), S. 197.

43 *Hübner* (wie Anm. 8), S. 438.

Weitere verwendete Literatur

Busch, Werner, Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung, in: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Funkkolleg Kunst (München 1987).

Wodka, Josef, Kirche in Österreich. Wegweiser durch ihre Geschichte (Wien 1959).

Anschrift der Verfasserin:
Mag. Gerlinde Helm
Aigner Straße 60
A-5026 Salzburg

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde

Jahr/Year: 1993

Band/Volume: 133

Autor(en)/Author(s): Helm Gerlinde

Artikel/Article: Über die Selbständigkeit der Kopie. Eine Untersuchung zur stilistischen Eigenständigkeit Joseph Anton Pfaffingers (1684-1758) gegenüber seinem barocken "Vorbild" Michael Bernhard Mandl (ca. 1660-1711) anhand

ausgewählter Werkbeispiele. 177-224