

Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg

Von Günther Heinz

Der reichlich erhaltene Bestand an Denkmälern der Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg gewährt den Einblick in eine Zeit malerischen Schaffens, die bei einer Vielfalt von Erscheinungen einen zusammenhängenden Faden, der alle Phänomene als Teile eines als Einheit zu erfassenden Ganzen zu begreifen erlauben würde, vermissen läßt. Unvermittelt stehen Kunstströmungen nebeneinander, sogar an einem und demselben Auftrag¹⁾, die ihres Stiles wegen überhaupt keinen Zusammenhang zeigen, wobei namentlich der Gegensatz der einheimischen und der von auswärts berufenen Künstler deutlich hervortritt. Es empfiehlt sich daher nicht, diese Phänomene malerischen Schaffens im Anschluß an die zeitgleiche Kunst in Italien unter einem Gesamtbegriff, etwa als „Barockmalerei“ zusammenzufassen.

Die große Linie der Entwicklung in der Bewältigung der malerischen Aufgaben des Jahrhunderts läßt sich deutlich nur bei der Reihe der nicht einheimischen Künstler beobachten, während im Zuge einer auf Erfassung der Phasen des Fortschrittes gerichteten Untersuchung die einheimischen Maler nur ein unbedeutendes Anhängsel bilden würden, da bei ihnen immer wiederkehrende, durchaus nicht aus dem nur Künstlerischen geborene Grundvorstellungen der Bildgestaltung den Eindruck der Werke bestimmen und die rein künstlerischen Probleme sozusagen nur in zweiter Linie berücksichtigt werden, die Abfolge der verschiedenen Lösungen der gestellten künstlerischen Probleme daher nur sehr mühsam zu erkennen ist²⁾. Die Eigenart der ganzen Gruppe der einheimischen Maler

¹⁾ Z. B. bei der Zusammenarbeit von Bloemaert und Miller in der Aula Academica.

²⁾ Die vorliegende Studie ist eine kurze Bearbeitung des in der Dissertation des Verfassers: Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr, Wien 1950, zusammengebrachten Materials, wobei Gelegenheit genommen wurde, einige Irrtümer zu beheben. Obgleich die vorliegende Studie hauptsächlich dem Problem der „Formation“ gewidmet ist, erschien es zweckmäßig, einen Teil der für die lokale Kunstgeschichtsschreibung wichtig erscheinenden Zuschreibungsfragen mit zu berücksichtigen, wenn auch dadurch die Klarheit der Disposition leiden muß. Um bei der sehr knappen Behandlung der einzelnen Maler, wo es nicht möglich war, im Text die in der älteren Literatur aufgeworfenen Fragen durchgehend zu referieren, die Möglichkeit des Einsehens der Literatur zu erleichtern, konnte auf ein ausgiebiges Zitieren älterer Werke nicht verzichtet werden. Die Grundlage für die Untersuchung der Salzburger Barockmalerei bieten in erster Linie die Arbeiten Franz Martins; seine Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, die Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925, die von ihm bearbeiteten Bände der Österreichischen Kunsttopographie, Salzburg, ein Führer durch seine Geschichte und Kunst, Augsburg-Wien 1923, bzw. Augsburg-Salzburg-Wien 1928, die Bearbeitung

würde also bei einer rein evoluzionistisch bestimmten Betrachtung nach ihrer den Fortschritt hemmenden Tendenz geradezu als ein Negativum betrachtet werden müssen. Um auch den einheimischen Kunstströmungen ihrer Eigenart wegen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, empfiehlt es sich, von der üblichen, historisch begründeten Darstellungsart abzugehen, den Versuch zu machen, die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg als Gesamtheit genommen in einzelne Schichten zu teilen, eine Formation darzustellen, die die einzelnen Gruppen nach ihren Grundvorstellungen, also dem vom historischen Ablauf nur wenig oder teilweise gar nicht Beeinflußbaren, geschieden enthält. Dementsprechend steht bei der ersten der zu behandelnden Schichten die künstlerische Arbeit als solche im Vordergrund, bzw. auch die Berücksichtigung des künstlerischen Gesamtkomplexes, was für dekorative Malerei gilt, d. h. es handelt sich um artistische Auffassung der Aufgabe³⁾. Die Schöpfungen der zweiten Schicht stellen den Bildvorwurf durch die Beschreibung von besonders für den Gegenstand bezeichnenden Einzelheiten dar, wobei der künstlerischen Gestaltung vor allem bei der Durchführung des Details größerer Spielraum gelassen wird; diese illustrative Malerei zeigt starke Neigung zum Naturalismus, während die dritte der zu besprechenden Schichten sich lediglich um die Sichtbarmachung des gestellten Themas, wobei alle Einzelheiten des gedachten Konzeptes ohne eingehende künstlerische Umformung direkt ins Bildhafte übertragen werden, bemüht. Hier ist keine Spur eines Naturstudiums anzutreffen, vielmehr werden die überlieferten Formen von den anderen Schichten ausgeborgt. Diese eigenartige Kunstübung kann einerseits als extrem illustrativ, andererseits als absolut unnaturalistisch bezeichnet werden.

Die Gefahren einer solchen Systematisierung der Erscheinungen auf dem Gebiet der Malerei dürfen nicht übersehen werden, handelt es sich doch bei einem solchen Schema um ein Gedankending, das dem Vereinfachungsstreben entstammt, eine Vielzahl von divergenten Phänomenen auf einen Nenner zu bringen. Eine Begründung dieser Schichtung in der sozialen existiert nicht, d. h. die Übereinstimmungen der abgegrenzten Schichten mit einer gesellschaftlich geschlossenen Schicht von Auftraggebern, kann nicht festgestellt werden, wenn auch eine gewisse Annäherung dadurch hergestellt wird, daß die erste Schicht in Salzburg nur bei höfischen Aufträgen zu finden ist, wenn auch nicht alle höfischen Aufträge künstlerisch in die erste Schicht gehören. Die Hauptbegründung für diese Betrachtung nach Schichten kann nur die sein, daß hiemit eine Möglich-

Salzburgs in Dehios Handbuch der Kunstdenkmäler und sein letztes Werk, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit, Salzburg 1949/52. Dazu kommen die anderen von Tietze, Buberl und Frey bearbeiteten Bände der Kunsttopographie. Diese Werke werden im folgenden nicht jedesmal unter den Angaben der Spezialliteratur wieder zitiert.

³⁾ Selbstverständlich bleibt diese Kunst in den Grenzen des gegenständlich gebundenen Schaffens. Es soll mit der Bezeichnung der artistischen Auffassung nicht eine ausschließlich artistische Behandlung des Bildes als Kunstwerk bezeichnet werden, sondern die artistische Interpretation des Bildthemas.

keit geschaffen erscheint, den Eigenwert von Schöpfungen des einheimischen Kunstschaffens klar darzustellen. Nur zu diesem Zweck soll das beschriebene Schema als Arbeitshypothese zur Diskussion gestellt werden.

Die nicht einheimischen Kunstwerke, die zum großen Teil der ersten Schicht angehören, verdanken ihre Entstehung dem Geschmack des erzbischöflichen Hofes, der sich durchgehend in der Auswahl der Künstler für bedeutende Arbeiten — es handelt sich bis zum Auftreten Rottmayrs hier um Ausländer — ausdrückt. Auch hier läßt sich, wenn auch die allgemeine Fortentwicklung der Malerei deutlich zu verfolgen ist, als eine ständig zu betrachtende Erscheinung das zähe Festhalten an Errungenschaften der manieristischen Malerei feststellen, worin zwischen einem großen Teil der deutschen Künstler und deren Auftraggebern Übereinstimmung herrscht. Der Salzburger Hof stellt daher in dieser Hinsicht nördlich der Alpen durchaus keinen Sonderfall dar, vielmehr kann er als typisches Beispiel betrachtet werden, um so mehr, als hier der günstige Fall eintritt, daß die entscheidenden Auftraggeber des süddeutschen katholischen Gebietes, Fürstenhof und Kirche, als Einheit zu betrachten sind.

Der große künstlerische Aufschwung Salzburgs in der Zeit um 1600 ist mit der Person Wolf Dietrichs verknüpft, von dessen Interessen für die figürlichen Künste sowohl seine Kunstsammlung⁴⁾, als auch die auf der Höhe der Zeit stehenden Schöpfungen der dekorativen Skulptur deutlich Zeugnis ablegen. Allein, es ist unmöglich, sich eine Vorstellung zu machen, wie die große Malerei ausgesehen haben würde, die zweifellos für die Ausstattung der geplanten architektonischen Werke vorgesehen war. Man kann doch mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der kunstverständige Fürst etwa für die Ausstattung der neugebauten Metropolitankirche von so altertümlichen Künstlern wie dem an seinem Hof tätigen Memberger abgesehen und sich wahrscheinlich durch Berufung italienischer Maler oder Import italienischer Werke⁵⁾ eine der Qualität und auch der Modernität der Innenräume entsprechende Ausstattung geschaffen haben würde. Es war daher erst seinem Nachfolger vergönnt, auch auf dem Gebiet der Malerei eine neue Ära künstlerischen Schaffens zu beginnen.

Als Stiftung Erzbischof Markus Sittikus' läßt sich die Ausstattung der Borromäuskapelle der Franziskanerkirche in die verhältnismäßig kurze Regierungszeit dieses Fürsten (1612—1619) datieren, während welcher der nur quellenmäßig faßbare Niccolò Pellegrino⁶⁾ in Salzburg arbeitete. Die Borromäusbilder sind, wenn man von Fr.

⁴⁾ E. Frisch: Wolf Dietrich von Salzburg im Lichte seiner Kunstsammlungen, Salzburg 1949.

⁵⁾ Ein solches Importstück ist in Vannis Hl. Nacht in der Franziskanerkirche zu sehen.

⁶⁾ Pellegrino wanderte 1614 von Salzburg nach Wien ab. Ihn mit dem Maler der Borromäusbilder gleichzusetzen, ist man keineswegs berechtigt.

Vannis Anbetung der Hirten absieht, die erste Manifestation des italienischen Spätmanierismus in Salzburg, gehören also zu den überaus bezeichnenden Rückzugerscheinungen dieser Kunst- richtung nördlich der Alpen. Der Stil dieser Malereien geht besonders im Hinblick auf den Bildaufbau auf Vasaris Art der Wand- malerei zurück, wofür die Gliederung in scharf getrennte Raum- schichten das deutlichste Merkmal ist⁷⁾. Entsprechend dieser Ein- teilung des Tiefenraumes, die z. B. den Sprung in der Figurengröße zwischen Mittel- und Hintergrund bewirkt, zeigt sich die kolo- ristische Trennung der Vorder- und Hintergrundpartien, die keinen allmählichen Übergang duldet. Daß die vorderste Raumschicht den Repoussoirfiguren überlassen bleibt, wie auf dem Pestbild, ist bei der vasaresken Herkunft dieser Bildgestaltung selbstverständlich. Der geringe Einschlag venezianischen Kolorits, der sich auf dem Bild „Karl Borromäus vor einer sterbenden Frau“ bemerkbar macht, muß durchaus nicht in einer venezianischen Schulung des Meisters begründet sein, sondern kann ebensogut auf das Vorbild Ligozzis zurückgeführt werden⁸⁾.

Der Stil dieser Malereien muß in Anbetracht ihrer Entstehungs- zeit als ein vollständig veralteter bezeichnet werden, da in ihm nicht einmal die letzten Entwicklungsstufen des Spätmanierismus ver- arbeitet erscheinen, geschweige denn eine Verbindung zu der bereits in Blüte stehenden römischen Barockmalerei zu sehen ist. Nichts- destoweniger hat diese Art Malerei entwicklungsgeschichtlich nörd- lich der Alpen ihre Bedeutung, als die vasareske klare Schichten- disposition, die immerhin übersichtliche Gestaltung der Figuren- gruppen, einen Fortschritt über die vorher herrschende Richtung des vorzüglich niederländisch gefärbten Spätmanierismus darstellt, für den in Salzburg Wolf Dietrichs Hofmaler Kaspar Memberger⁹⁾ als bezeichnendes Beispiel zu nennen ist.

Seine rein auf Breite der Erzählung ausgerichtete Kunst findet sowohl in der Monumentalkomposition der Kreuztragung von

⁷⁾ Hermann Voß: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920.

⁸⁾ Daß der Maler venezianisch anmutende Veduten im Hintergrund verwendet, besagt für die Erklärung der Entstehung seines Stiles gar nichts. Über Ligozzis Venez.-tosk. Mischstil vgl. Voß op. cit.

⁹⁾ Die Schreibweise des Namens wechselt (z. B. Mennberger, Menberger). Memberger ist 1596—99 als Hofmaler Wolf Dietrichs in Salzburg nachweisbar. Die vier Sintflutbilder sind 1588 datiert, wurden aber, wie die Wappen bezeugen, auch für Wolf Dietrich gemalt. Die Kreuztragung ist 1597 datiert, das Marien- bild im Besiz der Residenzgalerie, 1596.

Lit.' Martin: St. Peter in Salzburg, S. 12, Martin: Stift St. Peter, S. 18. Buchowiecki: Die Malerei von 1530—1690 in den Donauländern und Salzburg in Die bildende Kunst in Österreich, von K. Ginhart herausgegeben, Baden bei Wien 1939, Ruppert in Konstanzer Geschichtsbeiträge 2/1890, S. 20, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines Wien XXIV/1887, S. 218, Schnerrich: Zur Geschichte von Kaspar Menbergers Kreuztragungsbild in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg, in Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige, N. F. I (32) 1911, S. 163 f.

St. Peter, als auch in den Sintflutbildern der Residenzgalerie deutlichen Ausdruck. Eine straff zusammenfassende Kompositionsweise liegt Memberger ferne, vielmehr reiht er in seinen selbständigen Kompositionen Einzelheit an Einzelheit, bis er zu einem gedrängten, von Figuren erfüllten Bildgefüge kommt oder er übernimmt das additive Kompositionsschema der Bassano¹⁰⁾, wofür die Sintflutbilder als sprechende Beispiele dienen können. Diese Sintflutbilder sind außerdem sehr lehrreich für die süddeutsche Malerei des späten 16. Jahrhunderts, da sie einen Einblick in das Schulgut des Meisters ermöglichen, d. h. es ist möglich, infolge der Unbedenklichkeit Membergers, der nebeneinander von älteren Meistern verschiedener Nationalität entlehnte Einzelheiten ohne sie wesentlich zu verändern verwendete, seine Vorlagen und vorbildlichen Stilrichtungen zu erkennen. Im Groben zusammengefaßt, handelt es sich einerseits als Grundlage seiner Stilbildung und malerischen Technik um die süddeutsche, unter starkem niederländischem Einfluß stehende Malerei der vorangehenden Generation — er dürfte auch niederländische Werke selbst gekannt haben, wofür seine Mariendarstellung spricht¹¹⁾ — andererseits um graphische Vorlagen, worunter Arbeiten Dürers, Stimmers, der Bassano sowie Nachstiche nach Michelangelo nachgewiesen werden können.

Es ist verständlich, daß diese, vor allem auf graphischen Vorbildern aufbauende, lockere Kompositionsweise bevorzugende Malerei für die neuen Aufgaben: Zusammenordnung von Bild und dekorativem Gerüst der von den Italienern übernommenen Art der Innenarchitektur nicht genügte. Die vasareske Richtung empfahl sich dagegen wegen der geringen Raumhaltigkeit ihrer Kompositionen, bei welcher der Beschauer nur die vordersten Raumschichten als Bildraum empfindet, den Hintergrund infolge seiner nicht überzeugenden Perspektivkonstruktion und geradezu entmaterialisierend wirkenden Blässe in koloristischer Hinsicht lediglich als Folie auffassen kann. Die Kontinuität der Wand ist durch diese Bildgestaltung weit weniger gestört, als etwa durch jene ältere Membergers, bei der jede Einzelheit des Hintergrundes noch in ununterbrochenem Zusammenhang mit der vordersten Gruppe gesehen werden muß, ein sozusagen neutraler Fond, der das Weiterempfinden der Wandfläche ermöglichen würde, überhaupt nicht existiert.

Um ein anderes Problem der dekorativen Malerei handelt es sich in dem Fall, wo nicht die Malerei zu der gebauten Architektur in einem bestimmten Verhältnis zu stehen hat, sondern die ganze Gliederung und Schmückung des Raumes der Malerei überlassen bleibt. Fra Arsenio Mascagnis¹²⁾ Ausmalung von Festsaal und

¹⁰⁾ Das vollständige Fehlen eines Einschlages venezianischer Maltechnik läßt auf Nachstiche als Vorbilder schließen.

¹¹⁾ Salzburg, Residenzgalerie.

¹²⁾ Martin: Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Wien o. J. S. 8 ff, Max Silber: Die Schlösser Mirabell und Hellbrunn in Salzburg (Serie Die Städte Deutschlands, Bd. VIII). Derselbe, Die Stadt Salzburg. Berlin, Friedmann 1932, S. 63 f. R. K. Donin: Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die

Oktogon des Schlosses Hellbrunn zeigt die Lösung dieses Problems gemäß der vorbildlichen mittelitalienischen Illusionsmalerei. Sein persönlicher Stil steht in gar keinem Zusammenhang mit den vorher besprochenen Bildern der Borromäuskapelle, wiewohl er ebenfalls hauptsächlich florentinischen Charakter trägt. Allerdings ist für seine Figurendarstellung nicht die vasareske Richtung, sondern offenbar Poccettis epischer Stil¹³⁾ als unmittelbares Vorbild anzusehen, dazu kommt ein nicht unbedeutender Einschlag von seiten der römischen Quadratura der Zeit um 1600, der sich in dem architektonischen Gerüst des Festsaaes deutlich bemerkbar macht. Für das Wesen seiner Malerei ist das Spannungsverhältnis zwischen perspektivischer Illusionsmalerei, also Betonung des Tiefenraumes, und flächenhafter Gestaltung der agierenden Figuren bezeichnend, während das plastische Moment fast vollständig fehlt. Der gesamte Bildaufbau wird mit Flächen bestritten, sei es, daß sie eine ideale, der Wandfläche parallele Ebene für die Gestalten bilden, sei es, daß sie perspektivisch in die Tiefe zu führen scheinen, sozusagen durch nach Rückwärtsklappen der Wandfläche, wie dies an den ganz kahl gegebenen Architekturen z. B. der Abbildung der Uffizien in einem der Wandfelder des Festsaaes beobachtet werden kann. Die hellen, pastellartigen Farben — gedeckte Schattentöne, die bei plastischer Modellierung entstehen, fehlen — kommen dieser flächenhaften Art entgegen; außerdem sind sämtliche Gegenstände nach dekorativen Gesichtspunkten stilisiert, d. h. das Aneinanderstoßen von Flächen ist im Kleinen ebenso festzustellen, wofür besonders gute Beispiele in der Gewandbehandlung zu finden sind: Einfache, geometrische Figuren sind soweit als möglich verwendet. Nur das dekorative Beiwerk ist mit größerer Freiheit behandelt. Diese abstrakte Bildgestaltung bringt trotz aller perspektivischen Kunststücke keine kräftige Illusionswirkung mit sich, während hingegen ein sehr feiner und leichter dekorativer Eindruck erzielt wird.

Um einen speziellen Fall von dekorativer Malerei handelt es sich bei der in der Deckenmalerei des Oktogons verwendeten Ornamentik, wo es sich offenbar um die Nachahmung eines plastischen Dekorationssystems handelt, wie es bei Mascagni sonst nicht begegnet, während ähnliche Dekorationsformen in den Stuckdecken der Seitenschiffe im Dom anzutreffen sind. Eine Verbindung zwischen beiden Werken könnte in der Person Santino Solaris gegeben sein, der nicht nur der maßgebende Architekt beider Ge-

Salzburger Architektur, Innsbruck 1948, S. 169 f, 228, M. Riesenhuber: Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 542, 567, 596, W. Buchowiecki: Die Malerei von 1530—1690 op. cit. S. 156 f., Pillwein: Lexikon Salzburger Künstler, Pezolt in Notizenblatt der Wiener Akademie IX 1859, S. 149 f. 161, Derselbe, Salzburger Zeitung 1877, Nr. 70 ff. Eckardt: Baukunst in Salzburg im 17. Jahrhundert, Straßburg 1910, S. 56 f, 58, Anton Ritter von Schellhammer: Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg, Salzburg 1859, Mitteilungen der Zentralkommission 3. Folge XVI (1920) S. 218, 222.

¹³⁾ Voß op. cit. Vgl. für das Folgende auch Venturi: Storia dell'Arte italiana, Bd. IX/7.

bäude, sondern auch Dekorator war. Jedenfalls ist diese Gewölbedekoration für einen Florentiner ungewöhnlich.

Kunsthistorisch betrachtet handelt es sich um den Kompromiß zwischen den vorbildlichen Richtungen, einerseits dem Stil Poccettis, andererseits der römischen Quadratura, für die die Alberti als die hervorragendsten Vertreter zu einem Vergleich am ehesten in Frage kommen¹⁴). Man kann kaum annehmen, daß die große Säulenordnung im Festsaal ohne Kenntnis von Albertis illusionistischer Säulenarchitektur der Sala Clementina geschaffen sein könnte, wenn auch das einfachere Motiv fast wie eine Reduktion auf das gemeinsame Vorbild, Peruzzis Sala delle Colonne¹⁵), wirkt. Die Deckenlösung zeigt eine Fortentwicklung des Typus der „Siebdecke“ bei Verminderung der architektonischen Elemente zu Gunsten des Freiraumes, wobei der jeder Möglichkeit architektonischer Verwirklichung Hohn sprechende Charakter dieser Konstruktion jegliche Illusion zerstört. Die Durchlöcherung der genannten Deckenkonstruktion im Sinne der „Siebdecke“ ist auch bei den Wandfeldern des Oktogons anzutreffen, wo kreisrunde Öffnungen, die den Himmel sichtbar machen, sich in der illusionistischen Architekturmalerei finden, die als Raumerweiterung gewölbte, in die Tiefe führende Gänge vortäuscht, ein Motiv, das zu gleicher Zeit von Tassi in der Villa Lante in Bagnaia¹⁶) angewendet wird.

Mascagni erweist sich demnach als Vertreter der gleichzeitigen spätmanieristischen Illusionsmalerei römischer Prägung, die ja noch lange neben der fortschrittlichen Richtung der Carracci und ihrer Nachfolger weiterwirkt. Altertümlich erweist sich der Meister in der Gestaltung der Figuren und Figurenkompositionen, wo er keinen Einschlag römischer Werke verrät, so daß die Vermutung auftreten könnte, er hätte die Quadratur nur aus Nachstichen gekannt.

Poccettis Vorbild tritt am stärksten in den Deckenbildern und Supraporten im Rupertusoratorium des Domes vor Augen. Der „Tod des hl. Rupertus“ ist geradezu eine freie Kopie nach Poccettis Fresko, das den Tod des hl. Bruno darstellt¹⁷). Das Mittelstück, die Himmelfahrt des Heiligen, ist ein charakteristisches Beispiel der Illusionsmalerei Mascagnis, wofür zweifellos das Glorienbild der hl. Trinität¹⁸) von Poccetti als Vorbild diente. Bei diesem ist ein Absetzen der einzelnen Ringe, in denen die Engel angeordnet sind, im Übergang vom Kreis zur Ellipse zu sehen. Mascagni, der die Geometrisierung noch weitertreibt, hat nicht nur die Schichten der Engelschöre ringförmig von einander getrennt, sondern durch Strahlenbündel ein geometrisches Muster erzeugt, wobei die scharf

¹⁴) Franzsepp Würtenberger: Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 1940 (IV).

¹⁵) Karoline Lanckoronska: Zu Raffaels Loggien, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. IX/1935.

¹⁶) Würtenberger op. cit., Jacob Hels: Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain, München 1935.

¹⁷) Certosa di Val d'Ema.

¹⁸) Ebenfalls Certosa di Val d'Ema.

durchgezeichneten Figuren ganz diesem Schema unterworfen werden. Dementsprechend sind in der höchsten Sphäre, die rein geometrisch wirkt, die Engelsingestalten nicht wie in Licht aufgelöst gegeben, wie das bei Poccetti der Fall ist, sondern geradezu wie ein Muster gezeichnet¹⁹⁾. Auch im dekorativen Detail läßt sich mit Ausnahme der Gewölbedekoration im Oktogon des Schlosses von Hellbrunn die Abhängigkeit von der florentinischen Malerei Poccettis erkennen. Die Vögel und Fruchtschalen, die in Verkürzung auf den gemalten Architekturteilen zu sehen sind, haben in Poccettis Deckenfresko der Villa Artimino ihr Vorbild.

Die wenigen Altarbilder des Meisters zeigen die Übertragung des an den Wandbildern verwendeten Figurenstiles. Auch hier ist die Reduzierung der Innenzeichnung zu finden, die Projektion der Figuren in die Fläche, die Betonung des zeichnerischen Umrisses, der — verbunden mit einem hellen, gewählten Kolorit — das Hauptausdrucks mittel dieser Malerei ist. Mascagni kommt damit zu einer sehr eigenartigen Interpretation des gestellten Themas. Die Beschränkung der Mittel im Sinne seiner Flächendekoration geht Hand in Hand mit einer Verminderung der psychologischen Durchgestaltung der agierenden dargestellten Figuren: Ein Gestus steht für einen seelischen Vorgang; die innere Anteilnahme der Gestalten an dem gegebenen Vorgang wird sonst nicht angedeutet. Der Gestus der gekreuzten Hände genügt zur Darstellung der Haltung des Heiligen beim Erleiden des Martyriums. Der Gestus des Mit-dem-Schwert-Ausholens für die seelische Verfassung der Mörder²⁰⁾. Durch das Streben nach Geometrisierung wird diesen Gesten der Charakter der Bewegung genommen. Die strenge Disposition der einzelnen scharf umgrenzten Flächen läßt den Gedanken der Änderung des Bildgefüges etwa bei Verfolgung des dargestellten Vorganges nicht zu, d. h. mit anderen Worten, die an sich bewegten Figuren ergeben ein vollkommen beruhigtes Gefüge von Linien und Flächen, das den Eindruck bestimmt; das dargestellte Thema, das Bewegung als künstlerischen Ausdruck erfordern würde, wird infolge der durch die leitenden Gestaltungsideen entstandenen Starre und jeder individuellen Note entbehrenden Interpretation rein gedanklich in allgemeiner Form erfassbar, bleibt aber dem Gemüt des Beschauers durchaus unzugänglich. Von einer ganz anderen Grundlage ausgehend kommt die extremste Ausformung der anonymen Malerei, der untersten der zu besprechenden Schichten, zu einem ähnlichen Ergebnis. Es gibt demnach Berührungspunkte der extremsten Richtungen.

Eine Zusammenfassung der Betrachtung von Mascagnis Werken an sich und seiner Malerei im Zusammenhang der Kunstentwicklung läßt die Zwiespältigkeit seines eigentlich dekorativen Stiles, seiner

¹⁹⁾ Vgl. auch Poccettis Kuppelfresko in der Capella del Giglio in Sta. Maria Maddalena dei Pazzi, Florenz, wo auch Poccetti den Freiraum nicht in die Darstellung mit einbezieht, sondern durch eine Unmenge von Gestalten eine Art begrenzende Wand bildet.

²⁰⁾ Vgl. das Altarbild der Ermordung des Thomas Becket in Hüttau.

Betonung der Fläche, der geometrischen Form innerhalb einer Illusionsmalerei, als eine Schematisierung der von seinem indirekten Lehrer Bernardino Poccetti ausgebildeten Eigenart, die auf die römische Quadraturmalerei projiziert wird, erscheinen. Er opfert zu Gunsten der Klarheit der dekorativen Wirkung die Lebendigkeit der Einzelglieder. In seiner radikalen Vereinfachung der Kompositionsglieder zu dekorativ wirksamen Objekten geht er über Poccetti weit hinaus. Auf dem Gebiet der Altarbildmalerei versucht er auf diesem Weg zu der allgemeinsten Form der Interpretation des gestellten Themas vorzudringen.

In der Literatur über die Salzburger Malerei zur Zeit von Markus Sittikus und Paris Lodron werden nebeneinander drei Meister genannt, unter die die über erzbischöflichen Auftrag entstandenen Malereien aufgeteilt werden: Fra Arsenio Mascagni, dessen angeblicher Schüler Ignazio Solari²¹⁾, und sein angeblicher Mitarbeiter Francesco da Siena.

Ignazio Solari war der Sohn des Dombaumeisters und Lombarde von Geburt. Er läßt sich mit Sicherheit nachweisen und man kann sich an Hand eines großen gesicherten Werkes, der Kreuzaufrichtung von 1632 in St. Peter, von seiner Art ein Bild machen.

Francesco da Siena hingegen ist keine faßbare Persönlichkeit. Sein Name läßt sich überhaupt mit keinem Werk mit Sicherheit verbinden; nicht einmal seine Existenz als Maler der genannten Generation läßt sich historisch sicher belegen²²⁾.

Die Werke, um die es sich sowohl bei dem Komplex „Francesco da Siena“ als auch bei Solari handelt, stellen gegenüber Mascagnis Tätigkeit, obwohl gleichzeitig, doch einen entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt dar. Handelt es sich bei Mascagni um einen Meister, der in seiner Figurendarstellung von dem zeitgleichen malerischen Schaffen in den zentralen Kunststätten seines Heimatlandes Italien geradezu unberührt erscheint, so ist das bei den Meistern der zu besprechenden Arbeiten nicht der Fall. Bei Solari, wie bei den unter dem offenbar fiktiven Namen Francesco da Siena zusammengefaßten Malereien macht sich der Einfluß der Umwälzungen in der italienischen Malereigeschichte auf verschiedene Weise bemerkbar.

²¹⁾ In der älteren Literatur Antonio. Berichtigung des Vornamens durch Martin in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Lit.: Martin: St. Peter in Salzburg op. cit. S. 12, Derselbe: Stift St. Peter op. cit. S. 18, Nagler: Künstlerlexikon 16, Perini in Atti della Academia degli Agiati in Rovereto Serie 3, vol. 15, 1909, Eckardt op. cit. S. 37, Brun: Schweizer Künstlerlexikon 3, 1913, Riesenhuber op. cit., Buchowiecki op. cit.

²²⁾ Herr Hofrat Dr. Martin vermutete, daß der Name Francesco da Siena vielleicht nur dazu benutzt worden sei, um einige Bilder zu einem Künstleroeuvre zu vereinigen, eigentlich aber eine mangelhafte Überlieferung des Namens Francesco Vanni da Siena sei. Mit diesem haben die Bilder allerdings gar nichts zu tun. Der Name sei aber vielleicht überliefert worden, ohne auf das bekannte Bild, das z. B. Pillwein unbedenklich Leandro Bassano zuschreibt, Bezug zu nehmen. Damit wäre gesagt, daß der „Mitarbeiter Mascagnis, Francesco da Siena“ überhaupt niemals existierte.

Die Hauptleistung der genannten Künstler wurde wahrscheinlich mit Recht in der Ausstattung des Domes erblickt, dem wichtigsten Denkmal der spätmanieristischen italienischen Malerei, in großen, in das dekorative Gerüst der Innenarchitektur gebundenen Wandbildern, die heutzutage leider infolge der unglücklichen Restaurierung der Jahre 1875/80²³⁾ und der Zerstörung eines bedeutenden Teiles, vor allem der gesamten Kuppeldekoration 1944²⁴⁾, als Ausgangspunkt der Betrachtung nicht mehr in Frage kommen. Hier wird auch von einem nicht kontrollierbaren Anteil des „Francesco da Siena“ gesprochen, dem außerdem die Bilder in der dritten südlichen Kapelle des Chores der Franziskanerkirche zugeschrieben werden. Von diesen ausgehend, lassen sich derselben Werkstatt noch die Bilder des Virgilsoratoriums im Dom und die Seitenaltarbilder der Kapuzinerkirche zuschreiben. Die Gründe dieser Zuweisung liegen sowohl in der Übereinstimmung der Art des Farbauftrages als auch in der sehr bezeichnenden Auffassung des gestellten Themas, die eine zum Genrehaften neigende Interpretation der Legendenstoffe zur Folge hat, die besonders stark bei den Bildern im Virgilsoratorium, aber auch bei „Sebastian und die Frauen“ in der Franziskanerkirche oder den Engeln der unteren Partie des Altarbildes des hl. Felix von Cantalicio in der Kapuzinerkirche zu sehen ist. Eine eingehende Schilderung der stofflichen Oberfläche im Gegensatz zu Mascagnis Auffassung ist ein Charakteristikum der ganzen Gruppe. Von einer stilistischen Verbindung zu Mascagni — Francesco da Siena wird ja als Mitarbeiter Mascagnis bezeichnet — kann jedenfalls nicht die Rede sein. Keinesfalls entstammen diese Arbeiten dem toskanischen Kunstkreis, während die stärkste Verwandtschaft mit Mailändischen Werken um 1600 festgestellt werden kann. So scheint das Mittelbild des Virgilsoratoriums — Himmelfahrt des Heiligen — kompositionell in der Marienkrönung Morazzones in Como²⁵⁾ ein nahes Vorbild zu haben. Einzelheiten sind jedoch aus Werken Ceranos²⁶⁾ abzuleiten, wie z. B. der Engel, der die Mitte des linken Randes bei dem besagten Bild einnimmt, von dem Frühwerk des Mailänder Hauptmeisters, den Deckenbildern in Sta. Maria presso S. Celso geradezu direkt übernommen ist. Die ganze Art, die Oberfläche zu behandeln, hängt mit Ceranos Eigentümlichkeiten zusammen, wie auch die Verbindung des angestammten Schulgutes, das letzten Endes bis auf Gaudenzio Ferrari zurückgeführt werden kann, mit malerischen Errungenschaften des Rubens, dessen genuesische Werke Cerano sicher gekannt haben dürfte. Bei den Salzburger Bildern lassen sich sowohl motivische Übernahmen als auch Rezeption der Maltechnik von dem großen Flamen fest-

²³⁾ Kritik der Restaurierung in Mitt. d. Zentralkomm. VI/1880.

²⁴⁾ Martin: Die Luftangriffe auf die Stadt Salzburg. Mitt. d. Gesellschaft für Salzburger Landeskunde LXXXVI/1946, LXXXVII/1947.

²⁵⁾ C. Baroni: Ancora su Morazzone, L'Arte 1941. Die Komposition entstammt dem Spätmanierismus, wofür Zuccaros Krönung Mariae in Loreto einen Beleg bietet.

²⁶⁾ Dell'Acqua: Per il Cerano, L'Arte 1942.

stellen, wie an den kleinen Engeln der Mittelgruppe des Himmelfahrtsbildes zu erkennen ist. Dieses Motiv gibt außerdem einen terminus post²⁷⁾. Daß der Maler andererseits Rückgriffe ins 16. Jahrhundert macht, beweist die Komposition des linken Seitenaltarbildes der Kapuzinerkirche, das sowohl venezianische als auch emilianische Einflüsse aufweist. Die dekorative Verwendung des Vorhanges, die Streckung des Postaments ist am ehesten Lösungen Lottos ähnlich. Auch die kleinen Szenenbilder, das Oberbild in der Franziskanerkirche und die Bilder im Virgilsoratorium mit ihrer Betonung weiträumiger Architekturen haben in der Tradition des 16. Jahrhunderts Vorbilder. Wieder ist auf Lottos Werke, in diesem Fall auf seine kleinfigurigen Bilder, zu verweisen²⁸⁾.

Der Maler bzw. die Werkstatt setzt einerseits den Jugendstil Ceranos fort, der noch der Mailändischen Tradition des 16. Jahrhunderts²⁹⁾ verpflichtet ist, andererseits bildet er den ausgeprägten Stil der Mailänder des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts im Hinblick auf Vorbilder des 16. Jh. zurück. Es handelt sich hier um eine Malerei, deren Stellung einerseits eine fortschrittliche ist, insofern sie auf der Grundlage der Errungenschaften der Hauptmeister des Mailänder Barock aufbauend durch Fortführung malerischer Tendenzen eine Verbindung zur Kunst des italienischen Spätbarock darstellt. Die Freude an malerischer Gestaltung der Oberfläche bei allen beschriebenen Werken der Gruppe und eine gewisse Freiheit gegenüber den strengen Kompositionsprinzipien des Frühbarock, wie sie sich in dem Altarbild des hl. Felix von Cantalicio bemerkbar macht, namentlich in der schwungvollen Gestaltung des oberen Teiles mit dem Engel, sind ein Zeugnis dafür. Andererseits ist eine in den Manierismus zurückweisende, sozusagen rückschrittliche Bewegung festzustellen, da ja die Bindungen zu der frühen Schaffensperiode Ceranos als äußerst enge zu bezeichnen sind³⁰⁾. Die retrospektive Seite ist jedenfalls bei den beschriebenen Werken die ausschlaggebende³¹⁾.

²⁷⁾ 1619 als Entstehungsjahr des Ignatiusbildes des Rubens in S. Ambrogio in Genua, von dem die rechte obere Engelsgruppe übernommen ist. Ein terminus ante ist in der Darstellung des Attributes, der Domkirche, zu sehen, die noch nicht die heutigen Turmaufsätze zeigt und eine andere Giebellösung vor Augen führt. Da das Bild zeitlich in die Bautätigkeit Solaris fällt, wäre eine Verbindung dieser Darstellung zu dessen architektonischen Planungen nicht ausgeschlossen.

²⁸⁾ Vergl. Lottos Werke in Jesi, bzw. seine Fresken in Bergamo.

²⁹⁾ Über Gaudenzio Ferraris Bedeutung für die Hauptmeister des Mailänder Frühbarock vergl. Dell'Acqua op. cit.

³⁰⁾ In Mailand selbst führt del Cairo eine ähnliche Zwitterstellung vor Augen.

³¹⁾ Ob die Bilder überhaupt in Salzburg selbst entstanden sind, läßt sich nicht ohne weiteres behaupten. Die Deckenbilder des Virgilsoratoriums sind bei ihrer Anbringung zweifellos beschnitten worden, obwohl sie eindeutig auf das trapezförmige Format komponiert waren; die ungünstigen Überschneidungen mancher ganz fragmentiert erscheinender Figuren dürfte wohl kaum beabsichtigt gewesen sein. Dieser Umstand würde fast für Import sprechen.

Auch der Stil von Solaris Malerei ist durch die Mischung manieristischer und barocker Elemente bestimmt; auch hier tritt die lombardische Richtung in den Vordergrund, die sich trotz Übernahme venezianischer Motive wie z. B. bei der Kreuzaufrichtung, einer Nachbildung der Kreuzigungskomposition Tintoretts, stark bemerkbar macht. Bei einem Vergleich mit diesem Vorbild ist auch der durch den Einfluß der Barockmalerei bedingte Umschwung in der Figurenauffassung und der räumlichen Gestaltung der Bühne, auf der sich die Figuren bewegen, deutlich zu spüren: Scharfes Umreißen der einzelnen Figuren, Herausarbeiten der Klarheit des landschaftlichen Vordergrundes, des hier trotz der Massendarstellung leer wirkenden Platzes.

Es läßt sich an Hand der Eigenart Solaris kaum die Meinung aufrecht erhalten, er wäre Schüler Mascagnis gewesen, dessen Stil für seine Malerei kaum als Voraussetzung anzunehmen ist, wenn auch, wie in seinem Bild der Grablegung³²⁾, ein Einfluß des Florentiners in der Durchbildung von Details festzustellen ist.

Nach dem Erlöschen des rein italienischen Stiles am erzbischöflichen Hof ist in den Arbeiten Adriaen Bloemaerts³³⁾ bei anderen stilistischen Voraussetzungen ebenfalls das Phänomen der Rückbildung eines barocken Vorbildes in die Stileigentümlichkeiten des Spätmanierismus anzutreffen.

Seine Salzburger Arbeiten — Ausstattung der Aula Academica mit einem Altarbild und sieben von den Bildern der Heilsgeschichte an den Wänden, die übrigen mit zwei Ausnahmen von Zacharias Miller — entstanden in den Jahren 1636/37 und sind größtenteils durch Signatur für ihn gesichert.

Die deutlich sichtbare Grundlage von Bloemaerts Malerei bildet die Auseinandersetzung mit Rubens. Klar ist dies bei dem Altarbild der Aula Academica, bei dem Pfingstfest und der Himmelfahrt

³²⁾ Im Presbyterium des Domes.

³³⁾ Sandrart: Teutsche Akademie, Nürnberg 1675, Würzburg: Lexikon Niederländischer Künstler, Haverkorn van Rijsewijk: Notice descriptive des Tableaux et des sculptures de Musée de Rotterdam etc., A. Bredius: Catalogus der schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht 1885, Buchowiecki op. cit., Riesenhuber op. cit. Pelzer Anm. 740 in der Ausgabe von Sandrarts Teutscher Akademie, München 1925. Über Bloemaerts Schaffen ist fast nichts bekannt, auch seine Lebensgeschichte hüllt sich in Dunkel, wenn auch in diesem Fall Sandrarts Bericht ziemlich hohen Quellenwert besitzen dürfte, da er selbst in Utrecht herangebildet, mit den Meistern der Bloemaertschule in persönlichem Verkehr gestanden haben muß. Demnach ist Adriaen als Sohn Abraham Bloemaerts 1609 geboren und angeblich Schüler seines Vaters, bildete sich dann in Italien und wurde in Salzburg ermordet, nach der neueren Literatur starb er 1665 und ist in der Katharinenkirche in Utrecht begraben. Als Werke werden nur sechs Landschaften angeführt. Ob der 1665 in Utrecht verstorbene Adriaen Bloemaert mit dem 1609 geborenen und in Salzburg tätigen Maler identisch ist, kann an dieser Stelle an Hand der ungenügenden Angaben nicht entschieden werden, jedenfalls lassen die in Salzburg erhaltenen Werke durchaus nicht auf einen Landschaftsmaler schließen und jede Verbindung zu diesen späteren Werken fehlt.

Christi zu sehen. Nicht nur Verwendung von Stichvorlagen des Rubenskreises, sondern eine direkte Berührung muß hier als sicher angenommen werden. Die Gesamterscheinung seiner Werke weist jedoch trotz des Rubenseinflusses ins 16. Jahrhundert zurück. Sowohl das Schulgut, das Bloemaert in der Werkstatt seines Vaters vermittelt worden sein dürfte, als auch die nicht im einzelnen bestimmbaren Vorbilder italienischer Malerei gehören ihrem Wesen nach zweifellos dem Spätmanierismus an. Mit einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit dürfte das Konzept der Gestalt Mariä nicht ohne Kenntnis von Parmigianinos Graphik (Verkündigung B 2) geschaffen worden sein. Möglicherweise kann man in der fließenden Art der Behandlung der Lichter auf den Gewändern, der Verfeinerung des Gesichtstypus Mariä eine Auseinandersetzung mit der Kunst des Barockkreises vermuten. Die feine, glatte Art der Pinselführung muß jedenfalls als Nachwirkung der Utrechter Schulung des Meisters angesehen werden.

Mit Bloemaert ist die Ära der retrospektiven Maler in Salzburg abgeschlossen, die nächsten, erst unter Erzbischof Guidobald von Thun tätigen Meister, die durchaus als Barockmaler zu bezeichnen sind, führen ein neues Problem vor Augen, nämlich die schrittweise Auflösung der künstlerischen Programme des sogenannten strengen Barock, wodurch sie einerseits zwar abermals rückblickend erscheinen, letzten Endes aber doch, was besonders für Schönfeld gilt, Vorläufer der künstlerischen Absichten des 18. Jahrhunderts werden.

Zwei Werke sind es vor allem, die in Salzburg eine reine Verpflanzung des römischen Hochbarock darstellen, Frans de Neves Taufe Christi und Schönfelds hl. Sebastian, beides Altarbilder im Dom. Frans de Neve³⁴⁾ zeigt sich in diesem Werk stark unter dem Einfluß Cortonas stehend, wie an der direkten Übernahme der Gestalt Gott Vaters aus Cortonas Danielbild³⁵⁾ zu sehen ist. Schönfeld, eine wesentlich stärkere künstlerische Persönlichkeit³⁶⁾, kann an Hand des genannten Altarbildes durchaus nicht als direkter Nachahmer einer der führenden römischen Künstler bezeichnet werden, weswegen auch das Suchen nach einem genau entsprechenden stilistischen Vorbild für dieses Werk zu keinem plausiblen Ergebnis geführt hat.

³⁴⁾ Über de Neve existiert keine zusammenfassende Arbeit. Vgl. dazu Gertraude Aurenhammer: Die Handzeichnung des 17. Jh. in Österreich, Wien 1953, ungedruckte Dissertation.

³⁵⁾ Venedig Akademie.

³⁶⁾ Voß: Johann Heinrich Schönfeld, Schwäbisches Museum 1927; Albert Hämmerle: Die Familie Schönfeld aus Biberach am Riß, Schwäbisches Museum 1928; Thomas Muchall-Viebrock: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, Schwäbisches Museum 1931; Paul Markthaler: Das verschollene Gemälde der Heimsuchung des Johann Heinrich Schönfeld, Schwäbisches Museum 1930; Otto Benesch: Seicentostudien, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. I/1926; Möhle: Beiträge zu Johann Heinrich Schönfeld, Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft 1951. Von der hier hypostatierten venezianischen Phase des Meisters läßt sich an den zu behandelnden Werken keine Nachwirkung finden.

Molas Stil als Vorbild anzunehmen³⁷⁾, ist jedenfalls mehr als gewagt, da gerade in der Art der malerischen Gestaltung mit diesem Meister kaum eine Ähnlichkeit festgestellt werden kann, der gebundene Gesamtfarbtone aber, der möglicherweise zu einem Vergleich mit Mola führen könnte, lediglich als eine Folge des offenbar gefärbten Firnisses anzusehen ist, mit dem eine gegenüber der barocken Farbigkeit verständnislose Zeit dieses Bild überzogen hat. Eine Abdeckung würde möglicherweise ein durchaus kühles Kolorit zutage fördern, vielleicht auch hier die von Poussin stark beeinflusste Farbgebung Schönfelds vor Augen führen. Die Figurentypik ist von dem berühmten, in Rom tätigen französischen Hauptmeister auf diesem Bild allerdings kaum beeinflusst, während auf dem 1655 datierten Altarbild im Dom, Karl Borromäus mit den Pestkranken, bei einigen Gestalten deutlich Poussinscher Einschlag festzustellen ist, der sich allerdings mit ganz anders gearteten Einflüssen mischt. Nicht nur römische, sondern auch neapolitanische Elemente³⁸⁾ sind in diesem Bild verarbeitet, was durch den künstlerischen Werdegang des Meisters seine verständliche Erklärung findet. Die Gestalt des Heiligen selbst läßt ihrer Haltung nach den Gedanken aufkommen, es könnte hier Borgia San Carlo³⁹⁾ als Vorbild gedient haben. Außer dem Motivischen ist allerdings kaum ein Zusammenhang zu sehen, da sich die beiden Maler in ihrer Art der malerischen Durchführung scharf unterscheiden. Die Annahme von Voß, daß eine zeitliche Abfolge die verschiedenen Erscheinungsformen der Kunst Schönfelds in diesen beiden Altarbildern bewirkt habe, er nimmt 1650 als Entstehungszeit des Sebastiansbildes an, ist nicht aufrecht zu erhalten, da beide Altäre das Wappen Guidobalds von Thun (1654–1668) aufweisen und daher als seine Stiftungen anzusehen sind. Der expressive, von den Neapolitanern beeinflusste Stil steht aller Wahrscheinlichkeit nach gleichzeitig neben der schönformigen Ausdrucksweise, wie sie im Sebastiansbild anzutreffen ist⁴⁰⁾. Dies darf allerdings nicht allzusehr wundernehmen, da ja auch auf einem und demselben Bild, nämlich dem von 1655, Elemente der neapolitanischen caravaggesken Tradition neben klassizistischen stehen, die ihre Herkunft von Poussin deutlich beweisen. Sollte man dieses Phänomen als ein allgemeines betrachten, so könnte man sagen, daß der deutsche Barockmeister gegenüber den Formschöpfungen der italienischen Malerei ein naives Verhältnis nicht aufbringt, da ihm der Formsinn des italienischen bzw. überhaupt des mittelmittelmeerländischen Kunstkreises abgeht und er daher zu dem Hilfsmittel des rationalistischen, auch doktrinären Klassizismus einerseits greift, der sich in der römischen Kunst Poussins

³⁷⁾ Voß: Schönfeld op. cit.

³⁸⁾ Am ehesten scheint eine von Carracciolo ausgehende Auffassung maßgebend zu sein.

³⁹⁾ San Carlo alle quattro fontane, Rom.

⁴⁰⁾ Das Sebastiansbild zeitlich nach dem Karl-Borromäus-Bild anzusetzen, ist bei der bekannten Entwicklung Schönfelds zu immer freierer malerischer Durchgestaltung kaum möglich.

am besten darbietet, andererseits einen Ausweg in dem peripheren, der Freiheit expressiv malerischen Gestaltens großen Spielraum lassenden, weniger strengen Kunstkreis der süditalienischen Schule, besonders deren Kleinmeistern, sucht. Jedenfalls läßt sich bei Schönfeld, sowohl in den Altarbildern dieser Stilstufe, als auch in den kleinfigurigen, für ihn überaus bezeichnenden Schöpfungen, seinen Staffeleibildern oder seiner Druckgraphik die Verbindung dieser beiden einander widerstrebenden Richtungen feststellen. So finden sich Elemente, die etwa dem Wesen Gargiulos oder auch Cavallinos⁴¹⁾ entsprechen, ebenso wie auch Details, die ohne Kenntnis der Graphik G. B. Castigliones nicht zu erklären zu sein scheinen, z. B. an der Vanitasdarstellung von 1654 (Radierung) oder auch bei Esau und Jacob⁴²⁾, immer in Verbindung mit dem klassisierenden Poussinschen Gesamtcharakter.

Jenes Ausweichen der deutschen Barockmaler vor der Übernahme des Stiles der programmatischen Werke der Barockkunst, seien sie flämischer oder italienischer Herkunft, ist nicht nur bei Schönfeld anzutreffen, sondern es finden sich auch in Sandrarts⁴³⁾ Werken genug Beispiele dafür, wie dieser Meister zwar von den Caravaggisten⁴⁴⁾ ausgehend und von Rubens nachhaltig beeinflusst, doch eine entscheidende Auseinandersetzung mit den Barockmeistern der ersten Generation selbst vermeidet. Auch das Werk, das Sandrart für Salzburg geschaffen hat⁴⁵⁾, kann als Beispiel dienen. Bereits die Figurenproportion zeigt, daß der Meister den Formenkanon des strengen Barock zu Gunsten eleganter Wirkung verändert, darin nicht Rubens, sondern van Dyck folgend⁴⁶⁾, daß er durch eine kleinteilige Art der Oberflächenbehandlung, z. B. mit fließenden Licht- und Schattenpartien bei den Draperien die Form selbst verunklärt, alles Elemente, die in die Kunst des 16. Jahrhunderts zurückweisen.

Weniger berührt zeigt sich von dieser bezeichnenden Einstellung gegenüber der vorbildlichen Barockentwicklung Karl Skreta⁴⁷⁾ in seinen Salzburger Werken, zwei Altarbildern im Dom, die die Kreuzigung Christi mit Maria Magdalena und das Pfingstfest zum Bildthema haben. Zweifellos handelt es sich bei der thematischen Durcharbeitung, wie auch bei der Art der Komposition des Pfingst-

⁴¹⁾ Über das Problem Cavallino-Schönfeld, die wechselseitigen Wirkungen, Vergl. Benesch: Seicentostudien op. cit.

⁴²⁾ Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁴³⁾ Paul Kutter: Joachim von Sandrart als Künstler, Straßburg 1907.

⁴⁴⁾ Vgl. hiezu das für alle italienischen Barockprobleme unentbehrliche Werk von Voß: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924.

⁴⁵⁾ Das Altarbild der Hl. Anna im linken Seitenschiff des Domes.

⁴⁶⁾ Die starke Neigung van Dycks zu manieristischen Bildungen weisen besonders seine italienischen Werke auf, so z. B. Zeichnungen des italienischen Skizzenbuches, wo effektiv die Zeichnungsweise der Manieristen nachwirkt, oder das große Altarbild der Rosenkranzbruderschaft in Palermo, dessen Art der Proportionierung der Figuren ohne Einfluß der italienischen nachklassischen Strömungen des 16. Jahrhunderts nicht erklärt werden kann.

⁴⁷⁾ Gustav E. Pazaurek: Carl Skreta, Prag 1889.

festes um eine Auseinandersetzung mit Rubens⁴⁸⁾). Das gleiche gilt für den Crucifixus⁴⁹⁾, weniger für die Figur der Magdalena, die ja motivisch letzten Endes auf Correggio zurückgeht. Die Durchzeichnung der einzelnen Figuren, die scharfe, im Grunde nicht übermäßig malerisch betonte Erfassung der einzelnen dargestellten Objekte kann hingegen nicht ohne Auseinandersetzung mit den Bolognesen hinreichend erklärt werden.

Mit den beschriebenen Werken ist die direkte Verpflanzung der italienischen Barockmalerei, mit Ausnahme von Rottmayrs frühen Werken, die noch einmal den römischen Hochbarock auf dem Gebiet der dekorativen Malerei vertreten, nach Salzburg erschöpft. Die weiteren Werke de Neves in Salzburg zeigen einen Stilwandel gegenüber dem Altarbild im Dom. Der flämische Einfluß, der bei dem Bild der Taufe Christi zu Gunsten des italienischen zurücktritt, ist bei den späteren, für Maria-Plain gearbeiteten Bildern zu beobachten. Bei dem Bild der Vermählung Mariä von 1673 ist von Cortonas Einfluß nichts mehr zu bemerken. Ähnliche künstlerische Einstellung ist bei dem stark übermalten Hochaltarbild der Pfarrkirche in Lend (hl. Rupertus) festzustellen, das sowohl in der Hauptfigur, als auch besonders in den Engelsfiguren die Art de Neves erkennen läßt⁵⁰⁾. Stilistisch steht das Bild zwischen dem Seitenaltarbild im Dom und den Arbeiten für Maria-Plain, könnte also zur Zeit der Weihe der Kirche, 1674, entstanden sein. Die Vereinfachung der Kolorits, soweit das bei dem übermalten Bild noch zu erkennen ist, ist noch nicht so weit fortgeschritten, sondern steht ungefähr auf der Stufe des Bildes der Bischofsweihe von 1672 im Dom (Virgilsoratorium), das ebenfalls eine Zwischenstufe zwischen dem Bild der Taufe Christi und den Arbeiten von 1674 darstellt.

Es ist für de Neve charakteristisch, daß er sich kurz nach seiner Rückkehr aus Italien sofort von der Art des italienischen Hochbarock abwendet und ebenso wie später Rottmayr einen auf kleinteiliger Durchführung beruhenden Dekorationsstil ausbildet. Bezeichnend ist das Sinken der Figurengröße im Verhältnis zur Bildgröße, wie aus einem Vergleich der Taufe Christi mit der Vermählung Mariä hervorgeht, eine Erscheinung, die auch bei Sandrart anzutreffen ist. Die flämische Grundlage bietet ihm die Möglichkeit, den Einzelheiten, wie z. B. die Durchführung der Köpfe beweist, mehr Bedeutung zu verleihen, während er jedoch die wesentlichen Eigenschaften der großen Flamen nicht übernimmt.

Noch deutlicher zeigt Schönfeld die Abwendung von der in den früheren Werken vorgetragenen Art der Verarbeitung der hochbarocken Formenwelt. Sein Altarbild der Kirchenlehrer im Dom, 1669, zeigt seine malerischen Interessen im Vordergrund, während

⁴⁸⁾ Bilder zum Missale Romanum, Vgl. Hans Gerhard Evers: Rubens und sein Werk, Brüssel 1944.

⁴⁹⁾ Vgl. den Christus von den drei Kreuzen, Rotterdam.

⁵⁰⁾ Mit Sandrart oder Schönfeld hat das Werk nichts zu tun, Vgl. Dehios Handbuch der Kunstdenkmäler.

die klare Erfassung der Form, die bei dem Sebastiansaltar ausschlaggebend war, zurücktritt. Hier läßt sich, wie dies bei den kleinfigurigen Bildern Schönfelds grundsätzlich der Fall ist, das Durchschlagen manieristischen Formenempfindens in der Figurenproportion feststellen. Es ist dies eine Eigentümlichkeit, die Schönfeld mit den neapolitanischen Kleinmeistern wie Gargiulo oder Falcone verbindet und bei diesen wie bei ihm im Zusammenhang mit der Druckgraphik Callots, bzw. ähnlich gesinnter italienischer Meister des 17. Jahrhunderts zu betrachten ist. Die Freiheit, mit der malerische Probleme, z. B. die stoffliche Malerei am Pluviale des hl. Gregor, gelöst sind, zeigt den bedeutenden Fortschritt, den Schönfeld in dem Zeitraum seit 1655 auf die Entwicklung des deutschen Spätbarock hin gemacht hat. Die durchaus eigenartige Schöpfung weist stark in die Zukunft⁵¹⁾ und nimmt entwicklungsgeschichtlich für die deutsche Malerei etwa die Stufe ein, die für Italien der venezianischen Periode Luca Giordanos im Hinblick auf die Malerei des Settecento zukommt.⁵²⁾

Betrachtet man diese, unter Guidobald und Max Gandolf tätigen Künstler, so ist ihnen allen gemeinsam, daß sie an der geraden Linie der zentralen Barockmalerei nicht festhalten, sondern nach den ersten, noch unter dem Programm römischer, neapolitanischer oder des Rubens stehender Schöpfungen sofort in Nebengeleise, die ihrerseits in Italien und in den Niederlanden existieren, abbiegen. Das immer stärker werdende Interesse Schönfelds an der malerischen Oberfläche bei Vernachlässigung der Struktur, Sandrarts Streben nach Eleganz des Linienspieles bei Ablehnung der klassischen Proportion sind typische Beispiele dafür.

Die Malerei am erzbischöflichen Hof zeigt, soweit es sich hier um die unter dem Zusammenhang der obersten Schicht betrachteten Werke handelt, den immerwährenden Versuch des Kompromisses zwischen Tradition des 16. Jahrhunderts und programmatischer Barockkunst, einen Versuch, der von den verschiedenartigsten Künstlern in der mannigfaltigsten Weise durchgeführt wird und immer im Speziellen den Zweck hat, die namentlich im späteren 16. Jahrhundert erreichten künstlerischen Ausdrucksmittel, Freiheit und Loslösung des Lineamentes und des malerischen Vortrages als an sich entscheidender Faktoren der Bildwirkung von dem thematischen Konzept, d. h. eine betont artistische Kunstübung⁵³⁾ ins

⁵¹⁾ Otto Benesch: Maulpertsch, zu den Quellen seines malerischen Stils, Städel-Jahrbuch 3/4, 1924.

⁵²⁾ Die unmittelbare Wirkung Schönfelds in Salzburg ist nicht sehr stark; den engsten Zusammenhang mit seiner Kunst zeigt das linke Seitenaltarbild der Pfarrkirche in Lend, das vielleicht seiner Werkstatt entstammen könnte.

⁵³⁾ Mit dem Problem des Artistischen bei dem unter dem Namen Manierismus zusammengefaßten Strömungen des 16. Jahrhunderts befaßt sich die kunsthistorische Literatur seit Max Dvorak. Eine rezente Zusammenfassung des Problems bei Briganti: *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945. Die vollständige Zusammenfassung der Literatur bietet der Katalog der Ausstellung *Fontainebleau e la maniera italiana*, Napoli 1952.

17. Jahrhundert hinüber zu retten. Der strenge Barock hat daher in seiner reinen Ausprägung überhaupt keinen Niederschlag gefunden. Bis zum Aufhören der italienischen Vorherrschaft, also bis in die Dreißigerjahre sieht dieser Kompromiß wie ein Fortführen der manieristischen Tradition bei nur gelegentlicher Aufnahme barocker Elemente aus. Bei Bloemaert wäre man bereits geneigt, von einem Rückgriff zu reden, was bei den Malern wie Sandrart und Schönfeld, bis zu einem gewissen Grad auch bei Skreta offensichtlich ist. Es handelt sich hier durchaus nicht um eine auf das Gebiet nördlich der Alpen beschränkte Eigenart. Es ist dies überhaupt der Entwicklungsfaden der nichtzentralen Schultraditionen auch in Italien. Das beste Beispiel bietet wohl die venezianische Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihrer Tradierung des Stiles des 16. Jahrhunderts, der in die Rückgriffphänomene am Ende des 17. Jahrhunderts fließend übergeht..

Die unter höfischem Auftrag entstandenen Malereien gehören nun aber keineswegs alle der ersten Schicht an, sondern es existiert eine ganze Menge von Bildern, die ihrer Grundeinstellung nach sich durchaus nicht mit jenen beschriebenen, rein künstlerischen Problemen als erster Aufgabe abgeben, sondern vielmehr von illustrativer Absicht bestimmt sind. Die besten Beispiele bieten für diese Art von höfischer Kunst die untergeordneten Arbeiten zur Ausstattung des Schlosses Hellbrunn, Darstellungen von Tieren und Monstrositäten. Bei ihrer an sich unbedeutenden künstlerischen Qualität beanspruchen sie doch ein gewisses Interesse, einerseits im Zusammenhang der Gesamtausstattungs-idee des Hellbrunner Schloßkomplexes, andererseits aber als Einzelstücke, als Glieder der Entwicklungskette der bildlichen naturgeschichtlichen Publizistik. Deutlich ist bei den Darstellungen von Monstrositäten der Zusammenhang mit den Darstellungen der „Monstra et Prodigia“ auf den Flugblättern des 16. Jahrhunderts⁵⁴⁾. Auf demselben Weg waren allerdings auch naturgeschichtliche Illustrationen verbreitet worden. Wenn man daher sagt, die Hellbrunner Tierdarstellungen seien als Phänomene den Flugblättern bzw. auch großen Darstellungen von Monstren⁵⁵⁾ etc. des späteren 16. Jahrhunderts zuzuordnen, so ist ihre kulturhistorische Stellung festgelegt. Die wesentlich interessantere Seite dieser schlecht gemalten Bilder ist aber ihr Ausstattungsscharakter. Sie sind ja Teile der Innendekoration des Schlosses, zusammen mit Mascagnis Werken, ebenso wie die Tierplastiken und skulptierten Monstren zusammen mit den spätmanneristischen mythologischen Figuren die Ausstattung des Schloßparkes bilden⁵⁶⁾. Dementsprechend würden sie als bildliche Auswirkung jener Naturalistik anzusehen sein, deren künstlerische Aus-

⁵⁴⁾ Hans Fehr: Die Massenkunst im 16. Jahrhundert, Berlin 1924.

⁵⁵⁾ Wie sie z. B. zum Bestand der Ferdinandeischen Ausstattung des Schlosses Ambras gehören. Vgl. auch Julius v. Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.

⁵⁶⁾ Marie-Louise Gothein: Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914, 2. Bd.

prägung ja in Antithese zu der unnaturalistischen artistischen Kunst des Manierismus während des ganzen 16. Jahrhunderts verfolgt werden kann⁵⁷⁾).

Allerdings ist gegenüber den vorbildlichen Werken des 16. Jahrhunderts eine Wandlung eingetreten. Den von Kris ausgesprochenen Gedankengang verfolgend, läßt sich sagen, daß in Hellbrunn der spezielle Fall vorliegt, wo zwar die Antithetik von Auswirkung der Naturalistik und artistischer Dekoration vollständig erhalten, die naturalistischen Schöpfungen, also die Tierbilder, aber einen sachlichen illustrativen Charakter bereits angenommen haben.

Von dem Standpunkt der Betrachtung der einzelnen Schichten der malerischen Produktion aus gesehen, stellen sich die beschriebenen Werke als eine zwar im dekorativen Zusammenhang befindliche, aber doch vorwiegend illustrativ betonte Malerei dar, d. h., das Hauptaugenmerk liegt im Außerkünstlerischen. Es ist damit gesagt, daß die beschriebene Schichtung der malerischen Produktion durchaus nicht konform mit der sozialen Schichtung geht. Allerdings hat die illustrative Art eben dieser besprochenen Bilder mit dem extrem gegenständlich gebundenen Stil der anonymen, nicht höfischen, meist ländlichen Kunst wenig zu tun. Ist doch bei jenen der illustrative Charakter auf Darstellungsthemata beschränkt, die aus der Naturalistik, also Naturabformungstendenzen des 16. Jahrhunderts erwachsen, während diesen die illustrative und gegenständlich gebundene Gestaltungsweise als eine prinzipielle eigen ist. Ganz konform gehen sämtliche sozialen Schichten bei Gnadenbildkopien als Andachtsbildern, wo es sich um die Negation einer künstlerischen Neuschöpfung handeln muß⁵⁸⁾).

Ebenso wie eine ganz extrem illustrative Malerei im Kreis des fürstlichen Hofes nachweisbar ist, findet man auch Werke, die dem Auftrag nach höfischen Charakter, ihrer Durchführung nach aber starken Zusammenhang mit der zweiten Hauptschicht der hier besprochenen Malereien haben, welche hauptsächlich von den bürgerlichen Malern Salzburgs stammen und allein eine durchgehende Tradition erkennen lassen. Martin Theophil Pollak⁵⁹⁾ ist ein Meister, der in seinen Salzburger Werken einen Stil vertritt, der seinem Wesen nach der gehobenen Schicht der gleichzeitigen italienischen Hofmalerei widerspricht. Es ist dabei zu beachten, daß Pollak später selbst Hofmaler in Innsbruck wurde, also rangmäßig in eine höhere Schicht aufrückte, ohne aber künstlerisch ähnlich wie Memberger

⁵⁷⁾ Ernst Kris: Der Stil „Rustique“, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. I 1926.

⁵⁸⁾ Hans Aurenhammer: Der gegenständliche Wandel des Andachtsbildes in der Zeit von 1683—1780 in Niederösterreich, Wien 1952, ungedruckte Dissertation.

⁵⁹⁾ Zu Pollak vgl. besonders: Heinrich Hammer: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Straßburg 1912; Albert Ilg: Theophil Pollak, Repertorium für Kunstwissenschaft VIII 1885; Bersohn: Martin Theophil Pollak, Krakau 1899; Simone Weber: Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino, Trento 1933; Gertraude Aurenhammer op. cit., Würtenberger op. cit.

von seiner illustrativen Art abzulassen. Sein Stil, wie er in den ihm mit ziemlicher Sicherheit zuzuweisenden Bildern, der Kreuzigung Christi und der Verherrlichung Mariä, beide in der Müllner Pfarrkirche, zu studieren ist, läßt sich als ein betont dekorativer Flächenstil bezeichnen, der bei Schematisierung im Großen, in den Einzelheiten naturalistischen Bildungen reichlichen Raum gönnt. Eine stark bewegte Anordnung der Figuren wird daher vermieden, ebenso wie Tiefenwirkung. Auch auf dem Verherrlichungsbild, das doch sehr viele Gestalten zeigt, wird alles in einer vorderen Raumschicht dargestellt, die gegen den dahinter liegenden Himmelsraum scharf abgezeichnet ist. Dieser wird nur spärlich von einigen ganz kleinen Engeln belebt, die nur des dekorativen Kontinuums wegen existieren, aber keine Fortsetzung der vorderen Figurensammlung in die Tiefe des Raumes bilden können. Auch die beiden vordersten Figuren, die vom unteren Rand überschritten sind, sind flächenhaft gestaltet, so daß sie mit den sie umgebenden, eigentlich weiter rückwärts gedachten Gestalten einer dekorativen Fläche eingebunden erscheinen. Ein Motiv des mittelitalienischen Manierismus, das eigentlich dazu bestimmt ist, Tiefenraum zu schaffen, wird hier von Pollak übernommen und gemäß seiner Neigung zum Flächenhaften gänzlich umgedeutet. Hierin ist auch im besonderen der Unterschied zu der im übrigen vorbildlichen Komposition Rottenhammers in seiner Krönung Mariä⁶⁰⁾ zu sehen. Auch auf dem anderen Bild ist alles in der vordersten Raumschicht gegeben. Für die Köpfe ist die Profil- oder Fastprofilansicht gesucht, während die Gesichter en face ein eigenartig plattgedrücktes Aussehen haben. Die flächenhafte Art dieser Bilder wird durch die Farbgebung noch unterstützt. Bei dem vielfigurigen Bild ist ein großer Reichtum heller, bunter Farbtöne, meist Zwischentöne, vor hellem, gelblichem Grund zu sehen, während gedeckte Schattentöne fast vollständig fehlen.

Die illustrative Note bei Pollak macht sich in der genauen Ausarbeitung von Details bemerkbar, wo sie sich besonders an der naturalistischen Durchführung von Stoffmustern äußert, eine Eigenschaft, die auch seinen Brixner Werken eigen ist.

Die Elemente seiner Kunst lassen sich aus verschiedenen Richtungen der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts ableiten, wobei einerseits die venezianische Malerei des Tintoretto-Kreises⁶¹⁾ und Rottenhammers venezianische Periode, andererseits der mittelitalienische Spätmanierismus⁶²⁾ die für Pollak entscheidenden Vorbilder lieferten. Allerdings ist die Übernahme venezianischer Motive durch Pollak keineswegs mit einer Annäherung an die venezianische

⁶⁰⁾ Althorp House, Earl Spencer.

⁶¹⁾ Dafür bieten die Engel des Kreuzigungsbildes Beispiele.

⁶²⁾ Es läßt sich auch die direkte Übernahme eines Motives nachweisen: Die Maria der Verherrlichung scheint eine Nachbildung von Taddeo Zuccaros Maria assunta zu sein. Eine Beeinflussung durch Vannis Hl. Nacht könnte in Ähnlichkeiten von Einzelheiten, wie dem Kopf des hl. Joseph auf beiden Bildern zu sehen sein.

Malweise verbunden; in Kolorit und Zeichnungsweise ist die Bindung zu Mittelitalien wesentlich stärker⁶³⁾.

Der charakteristische Mischstil Pollaks läßt sich in Salzburg noch an einigen weiteren Werken feststellen, die möglicherweise von ihm stammen. In der achten Kapelle der Franziskanerkirche, in der sich als Altarbild Vannis Heilige Nacht befindet, zeigen die Aufsatzbilder und die in die Deckenstukkatur eingefügten dekorativen Füllbilder Pollaks ausgeprägte Art⁶⁴⁾. Weniger klar ist das Verhältnis der beiden Seitenbilder derselben Kapelle zu den Werken Pollaks zu erkennen⁶⁵⁾. Von Memberger⁶⁶⁾ stammen sie sicher nicht. Einige Merkmale, die der Art Pollaks verwandt sind, berechtigen, eine Zuschreibung zur Diskussion zu stellen⁶⁷⁾. Eine gewisse Neigung zu bizarren Formen, die sich bei der Durchbildung mancher Köpfe zeigt, ist in so extremer Form bei Pollak allerdings sonst nicht anzutreffen, wäre aber bei seiner unnaturalistischen dekorativen Tendenz nicht undenkbar, um so mehr, als seine Entwicklung soweit sie sich an Hand beglaubigter Werke feststellen läßt, von der manieristischen, dekorativ betonten Malerei zu einer Beruhigung des Bildaufbaues mit Aufnahme bolognesischen Schulgutes in der Figurenbildung fortschreitet, weswegen es nicht unmöglich ist, sich die Werke, die zeitlich vor den bekannten Salzburger Werken entstanden sein müßten, in noch stärker manieristischer Art gemalt zu denken.

Pollak übte einen ziemlich starken Einfluß auf die einheimische Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus, der sich namentlich im Kreis des Sylvester Bauer bemerkbar macht. Unvermittelt tritt Pollaks Einfluß in einem kleinen Bild der Himmelfahrt Mariä in der 81. Kapelle des St. Peters-Friedhofes hervor. Der körperhafte Farbauftrag, die kräftige Empfindung der Körperrundungen besonders bei der Apostelgruppe, schließen eine Zuschreibung an Pollak selbst aus und lassen eher an einen einheimischen Nachahmer denken.

⁶³⁾ Einen ähnlichen Mischstil zeigen die Bilder, die mit dem Hofkünstler Erzherzog Ferdinands von Innerösterreich, Pietro de Pomis, in Zusammenhang gebracht werden. Wahrscheinlich beruht eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen Werken nur auf der gleichen Methode der Stilbildung.

⁶⁴⁾ Die Zuschreibung stützt sich sowohl auf Übereinstimmungen im Gesamtcharakter der Figuren — es handelt sich mit Ausnahme des Oberbildes des Altares, wo Gott Vater dargestellt ist, um Engelsdarstellungen — mit gesicherten Werken Pollaks, z. B. dem Apsisfresko von Sta. Maria Maggiore in Trient, als auch besonders von für Pollak überaus charakteristischen Einzelheiten wie der Gesichtstypik (Gottvater) oder der Art der Durchführung der Gewänder mit den Streublumenmustern.

⁶⁵⁾ Der Stifter, Balthasar von Raunach, starb 1606, sie dürften wenig früher entstanden sein.

⁶⁶⁾ Dehios Handbuch der Kunstdenkmäler.

⁶⁷⁾ Die flächenhafte Anordnung der Figuren, ihre geringe Plastik, sind Eigenheiten von Pollaks Stil. Auch in den Figuren selbst sind deutliche Übereinstimmungen, so z. B. von dem Verkündigungengel mit dem in der Frauenkirche in Brixen, oder in der Gesichtsbildung der Madonna mit dem für Pollak typischen plattgedrückten Aussehen zu beobachten.

Die Reihe der einheimischen bürgerlichen Maler bildet in dem zur Diskussion stehenden Schema der Formation der Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts die zweite Hauptschicht. Hier läßt sich nicht wie bei den höfischen ausländischen Meistern des 17. Jahrhunderts mit einer Neuheit am Anfang, wie das die Einführung des italienischen Dekorationsstiles ist, beginnen, sondern der erste zu berücksichtigende Maler im 17. Jahrhundert — Peter Oswalt⁶⁸⁾ — ist als ein Glied in der Kette der einheimischen Tradition vom Mittelalter her zu betrachten. Zwar hindert die Lücke im Denkmälerbestand der mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts die durchgehende Verfolgung dieser Tradition, aber zumindest vom späten 16. Jahrhundert an kann eine ununterbrochene Entwicklungsreihe festgestellt werden. Oswalts Bilder zeigen einen Mischstil, in dem venezianische, mittelitalienische, niederländisch-manieristische und einheimisch-mittelalterliche Elemente vorhanden sind. Derartige Mischungen italienisch-niederländischer Stileigentümlichkeiten treten in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Salzburg, besonders bei Memberger, also im Hofkreis, aber auch bei den Auftragnehmern des Bürgertums und der Landkirchen auf. Diese Malerei zeigt den engen Zusammenhang von Salzburg mit Bayern, der auch über die Jahrhundertwende andauert. Der beste Vertreter dieser bayrisch-salzburgischen Gruppe der letzten Jahre des 16. Jahrhunderts ist Georg Beham⁶⁹⁾, von dem Salzburg ein signiertes Werk in der Taufe Christi in der Pfarrkirche von Vigaun besitzt.

Beham, ein Schüler Melchior Bocksbergers, vertritt mit diesem Werk einen Mischstil, der in ähnlicher Form im bayrischen Kunstkreis des jüngeren Bocksberger angetroffen wird⁷⁰⁾. Die Verbindung von niederländisch-manieristischer Malerei und der Vasarinachfolge, wie sie durch Sustris am bayrischen Hof⁷¹⁾ vertreten wird, hat ebenfalls einen Niederschlag in Behams Werk gefunden. So z. B. ist die Landschaftsdarstellung auf dem Vigauner Bild ein gutes Beispiel für die späte Verarbeitung des vasaresken Landschaftsstiles, der von hier aus noch weiter ins 17. Jahrhundert fortwirkt.

Um dieses Werk Behams läßt sich eine Anzahl von Bildern gruppieren, die teils direkt denselben Stil, wenn auch nicht dieselbe Handschrift, aufweisen, wie z. B. die Kreuzigungsdarstellungen im Stift St. Peter und in St. Margareten bei Vigaun, teils eine Bereicherung durch venezianische Ein schläge, wie das Epitaph mit einer Kreuzigung in St. Leonhard bei Tamsweg⁷²⁾, vor Augen führen. Dieses um 1600 entstandene Bild leitet bereits stark zu Oswalts

⁶⁸⁾ Buchowiecki op. cit.

⁶⁹⁾ F. J. Lipowsky: Bayrisches Künstlerlexikon 1810, 2. Bd. P. Zani: Enciclopedia metodica 1823, A. Andresen: Der deutsche Peintre-graveur 1874, Friedländer: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin I. Bd. E. Bock: Die deutschen Meister 1921.

⁷⁰⁾ Max Goering: Die Malerfamilie Bocksberger, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. VII 1930.

⁷¹⁾ E. Bassermann-Jordan: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hof, München 1900.

⁷²⁾ Epitaph der Anna von Kienburg, 1605.

Mischstil über, wenn es auch noch in der älteren Tradition des Behamkreises stark verhaftet ist.

Oswalt und sein Kreis tritt nun die Nachfolge dieser Malerei an, d. h. er verwendet den Motivschatz des späten 16. Jahrhunderts weiter. Das einzige, was Oswalts Stil als Veränderung gegenüber diesen spätmanieristischen Arbeiten bringt, ist eine gewisse Verfestigung der Form, ein ausgeprägter Sinn für das Greifbare. Es verschwinden daher bei ihm die für den Behamkreis bezeichnenden koloristischen und zeichnerischen Ausdrucksmittel, die den Kompositionen etwas Leichtes, Flüchtiges, den Figuren etwas Labiles verliehen hatten. Bezeichnend dafür ist die hl. Ursula auf dem linken Seitenaltar in St. Andrä, ein Werk, bei dem Oswalt eine an sich manieristische Figur zu Gunsten der Festigkeit des Aufbaues vollkommen ihrer ihrem Archetyp entsprechenden Grazie beraubt. Oswalt bedient sich zwar der manieristischen Vorlage, legt aber in seinem Konzept wenig Gewicht auf die formalistische Seite, den eigentlichen Sinn des manieristischen Konzepts, sondern vielmehr auf die konkrete Erfassung der menschlichen Figur bzw. des dargestellten Objektes ganz allgemein als Träger des Bildinhaltes. Das heißt, er beschreibt Einzelheit für Einzelheit möglichst klar und deutlich. Daß er bei dieser Einstellung auf die illustrative einheimische Richtung des Spätmittelalters zurückgreift, ist daher begreiflich. Ist es doch bezeichnend, daß bereits der Aufbau seiner 1615 für St. Andrä im Lungau gelieferten Altäre vollkommen der Einteilung des gotischen Flügelaltars entspricht⁷³⁾.

Am stärksten tritt dieses Anknüpfen an die spätgotische Salzburger Malerei bei Oswalts Einzelfiguren zutage, wofür sich am rechten Seitenaltar in St. Andrä gute Beispiele finden⁷⁴⁾. Dieser altertümliche, illustrative Stil wird in der Malerei Oswalts mit direkten Übernahmen aus fremden Kunstlandschaften verbunden, wobei Venedig als Einflußgebiet am deutlichsten vor Augen tritt.

Eine etwas breitere Basis für die Betrachtung von Oswalts Stil ist dadurch gegeben, daß man auf Grund von genauem Stilvergleich und Feststellung der Übereinstimmung des sehr ausgeprägten körperhaften Farbauftrages sein Oeuvreverzeichnis um die beiden Seitenaltäre und das Epitaph von 1610 in der Friedhofskirche St. Gertrauden bereichern kann. Als Vorbilder lassen sich Werke des Veronese- und Tintoretto-Kreises feststellen, direkte Übernahmen lassen sich nach einer Anbetung Bassanos und Zuccaros Pietà nachweisen⁷⁵⁾. Überall findet die Umsetzung des Vorbildes

⁷³⁾ Für diese ins Mittelalter zurückweisende Art gibt es auch außerhalb Salzburgs in den Alpenländern Beispiele, wie z. B. die Flügel eines von Erzherzog Maximilian III. gestifteten Altares im Kunsthist. Museum in Wien.

⁷⁴⁾ Zugleich mit dem Rückgriff auf spätmittelalterliche Vorbilder tritt auch die für Salzburg von Pächt beschriebene Formkonstante auf. Vergl. Otto Pächt: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Wien 1925.

⁷⁵⁾ Das Vorbild Bassanos ist möglicherweise durch einen Stich Sadlers vermittelt worden. Vergl. dazu W. Arslan: I. Bassano, Bologna 1931, ebenso die Komposition Taddeo Zuccaros (Rom, Galleria Borghese).

in Oswalts auf das Sachlich-Greifbare ausgerichtete Bildgestaltung hin statt, so daß die venezianischen Vorbilder größtenteils ihrer malerischen Qualitäten entkleidet werden. Allerdings läßt sich die Kenntnis von venezianischen Originalen bei Oswalt nicht ohne weiteres in Abrede stellen, ist doch das Kolorit Bassanos durchaus erfaßt, wenn auch der malerische Vortrag nicht übernommen wurde. Oswalt zeigt daher wesentlich engere Beziehungen zu seinen venezianischen Vorbildern als etwa Memberger.

Eine kompliziertere Frage wird vor dem Bild der Anbetung der Hirten gestellt. Die Komposition stimmt zwar mit Schiavones Bild dieses Themas⁷⁶⁾ überein, die Art der Durchführung aber läßt viel eher an niederländische oder zumindest niederländisch beeinflusste Werke denken. Hier könnte Memberger als Vermittler angenommen werden, ebenso gut kann aber auch durch Werke niederländischer Druckgraphik dieses Kunstgut vermittelt worden sein.

In der Mischung von altertümlich einheimischen Elementen, Einflüssen der niederländischen und venezianischen Malerei des späten 16. Jahrhunderts ist Oswalt für die einheimischen Maler ein durchaus programmatischer Künstler. Die Maler der folgenden Jahrzehnte bemühen sich ähnlich wie er um die Auswahl jener Elemente aus dem älteren Kunstschaffen, die der eigenartig illustrativen Bildgestaltung als besonders entgegenkommend erscheinen. Oswalt selbst verarbeitet die auch bei den folgenden Malern bis auf Pereth beliebten Kunstströmungen oft in einem Werk, wie dies die Anbetung der Hirten in St. Gertrauden zeigt, bei ihm lassen sich fast alle für die Folgezeit wichtigen Einflußsphären feststellen, die bei den folgenden Malern nun einzeln auftreten.

Der charakteristische Mischstil Oswalts findet in den Werken des Matthäus Pinnet⁷⁷⁾ eine Fortsetzung. Für diesen ist nur ein Werk gesichert, das Epitaph des Carl Jocher zu Höch etc. in St. Gertrauden bei Mauterndorf von 1626, ein Bild allegorischen Inhalts.

Pinnets Malerei stellt ebenfalls eine Mischung von italienischen, wohl hauptsächlich venezianischen Elementen⁷⁸⁾ mit solchen des niederländischen Manierismus dar. Allerdings scheint hier bereits eine Übernahme des Mischstiles als solchem vorzuliegen, nicht mehr eine persönliche Auseinandersetzung mit Originalen der vorbildlichen Kunstströmungen. Außerdem ist bei Pinnet bereits eine stark

⁷⁶⁾ Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁷⁷⁾ Nagler: Künstlerlexikon 12, Pillwein: Künstlerlexikon von Salzburg II. Zweifellos von demselben Maler stammt das Epitaph des Pflegers Alexander Grimming in derselben Kirche, das 1619 datiert ist. Es zeigt ebenso wie das Jocherepitaph eine flächenhafte Gesamtwirkung, dieselben gedrunghenen Figuren z. B. den Christus und die beiden Wächter des Auferstehungsbildes sowie eine geringe plastische Durchmodellierung der einzelnen Gestalten, so daß auch hier im Kleinen die Wirkung der Farbflächen ausschlaggebend ist. Auch in Einzelheiten, wie z. B. den Gesichtern und im Farbkanon, ist die Ähnlichkeit mit dem Epitaph von 1626 so groß, daß eine Zuschreibung gerechtfertigt erscheint.

⁷⁸⁾ Das Auferstehungsbild von 1619 ist kompositionell von Darstellungen Veroneses abhängig.

volkstümliche Ableitung dieses Mischstiles zu sehen, was sich in dem besonders stark ausgeprägten illustrativen Charakter der Darstellung auswirkt, wofür die genaue Wiedergabe aller Einzelheiten, wie der Details des Harnisches und der Gewänder sowie auch der nicht unwesentliche Zug zur Porträtähnlichkeit in der sorgfältigen Durchführung des Gesichtes des Pflegers auf dem Stifterbild des Grimmingepitaphs ein gutes Beispiel liefert.

Dieser am Anfang des 17. Jahrhunderts ausgebildete Mischstil läßt sich in der volkstümlichen, meist anonymen Kunst weit ins 17. Jahrhundert hinein verfolgen, wie z. B. das Epitaph des Bartholomäus Wennghofer etc. von 1658 in der Pfarrkirche von Rauris zeigt, das diesen Stil bereits in ganz verallgemeinerter Form aufweist, oder das Epitaph des Wilhelm Paggee etc. mit der Verklärung Christi in St. Leonhard bei Tamsweg von 1633, das der Art Pinnets noch nahesteht.

Mit dem Problem Oswalts, aus der manieristischen Bildgestaltung heraus zur Greifbarkeit der dargestellten Einzelheiten zu kommen, die formalen Errungenschaften des Spätmanierismus mit der vorherrschend illustrativen Tendenz zu verbinden, ist die „bürgerliche“ Malerei der ersten zwei Jahrhundertsdrittel beschäftigt. Für das zweite Jahrhundertsdrittel sind wieder zwei Künstler faßbar: Zacharias Miller⁷⁹⁾ und Sylvester Bauer⁸⁰⁾, um dessen gesicherte Werke sich noch einige Arbeiten gruppieren lassen, die ähnliche Stil Tendenzen verfolgen, wahrscheinlich seiner Werkstatt, oder dem nächsten Umkreis seiner Kunst angehören.

Miller arbeitete zusammen mit Bloemaert an der Ausstattung der Aula Academica. Seine Malerei führt ähnlich der Oswalts wieder den Rückgriff auf spätmittelalterliche Lösungen vor Augen, was am besten bei „Christus im Tempel lehrend“ zu sehen ist. Aber auch der Tradition des späten 16. Jahrhunderts zeigt er sich ziemlich stark verpflichtet, insofern er den manieristischen Mischstil, wie ihn in Salzburg Beham vertreten hatte, noch in der Kreuztragung verwendet. Allen diesen Darstellungen aber haftet ein stark sachliches Interesse an, was sie von den spätmanieristischen künstlerischen Interessen wieder entfernt. Das Beschreiben aller ikonographisch wichtigen Einzelheiten steht im Vordergrund, wie das an der Gestaltung des Motives des Altartisches bei der Darbringung im Tempel gut zu sehen ist. Ganz unberührt zeigt sich Miller von der Malerei Bloemaerts, aber auch aller italienischen Hofmaler, deren Werke ihm doch jedenfalls vor Augen waren⁸¹⁾.

⁷⁹⁾ Über Miller existiert außer Erwähnung in den allgemeinen Werken keine Literatur.

⁸⁰⁾ Die Schreibweise des Namens wechselt. Er signierte Pauer, Bauer, auch Paur ist überliefert. Über ihn existiert keine Spezialliteratur.

⁸¹⁾ Die schlecht erhaltenen Bilder der 6. Kapelle der Franziskanerkirche mit Ausnahme der Pietà zeigen ziemlich starke stilistische Übereinstimmungen mit Millers sicheren Werken (z. B. Mariengruppe der Kreuztragung, auch die Hintergrundpartien des Kreuzigungsbildes), so daß eine Zuschreibung vorgeschlagen werden kann. Eine Miller ähnliche Art verraten auch die nach Küssels Bibel gearbeiteten Passionsbilder im Sacellum.

Die illustrative Tendenz macht sich bei Sylvester Bauer etwas anders bemerkbar als bei den vorhergehenden einheimischen Malern. Im Laufe seiner Entwicklung arbeitet er eine additive Bildgestaltung aus, die sowohl im Kleinen, etwa bei den nebeneinander scharf ausgearbeiteten Einzelheiten in der Oberflächengestaltung, als auch im Kompositionellen, in einem Isolieren der einzelnen Figuren sich auswirkt. Sein Werk läßt sich in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht in zwei Phasen teilen. Das 1631 datierte Frühwerk in Michaelbeuern, das die 14 Nothelfer darstellt, zeigt in der Komposition große Abhängigkeit von Martin Theophil Pollaks Gemälde der Verherrlichung Mariä in Mülln. Die Einteilung in drei Zonen übereinander und auch die flächige Malweise ist Bauer und Pollak in gleicher Weise eigen. Auch die Malerei der Einzelheiten übernimmt er anscheinend von Pollak, so z. B. die zeichnerische Durchführung der Stoffmuster etc. Der Hauptunterschied zu Pollaks Gemälde ist die stärkere Bewegtheit der Gesamtkomposition und die ausgeprägte Betonung eines Kompositionsmittelpunktes, im speziellen Fall der Gestalt des hl. Ägidius, dem die übrigen Figuren untergeordnet erscheinen. Pollaks Bild zeigt mehr Neigung zum dezentralisierten Bildaufbau⁸²⁾.

Eine bedeutende Bereicherung des Oeuvres Bauers ist in der Zuschreibung von Fresken zu sehen, die in einem Raum über dem linken Seitenschiff der Stiftskirche von Michaelbeuern aufgedeckt wurden und die trotz ihres unbefriedigenden Erhaltungszustandes die Eigenart der frühen Phase Bauers in Kompositionsweise, Kolorismus und auch der Detaildurchführung deutlich erkennen lassen.

Das Spätwerk von 1661, Tod des hl. Rupertus in St. Peter, zeigt das Ergebnis von Bauers Auseinandersetzung mit dem Problem der Barockmalerei, das sich in dem Isolieren der einzelnen Gestalten, der Verfestigung, geradezu Erstarrung, des Bildaufbaues bemerkbar macht. Dazu kommt die Verstärkung der Naturalistik in der Durchbildung der Details, wie dies besonders bei der eingehenden Schilderung der Stoffmuster zu sehen ist.

Zwischen diesen beiden charakteristischen Stilstufen Bauers lassen sich etliche Werke einordnen, die, wenn auch nicht unbedingt von seiner Hand geschaffen, so doch jedenfalls seinem engsten Umkreis angehören.

⁸²⁾ Dem besprochenen Bild in Michaelbeuern stehen zwei weitere Bilder stilistisch sehr nahe. Sie unterscheiden sich von diesem nur durch die geringere Qualität der malerischen Ausarbeitung. Das Kompositionsprinzip ist den Werken gemeinsam, auch die Figurentypen und die vorher besprochenen Eigentümlichkeiten der Malweise. Da von den drei wahrscheinlich zusammengehörigen Bildern nur das eine signiert, die beiden anderen, die zwar den allgemein stilistischen Eigenarten nach dem signierten Werk entsprechen, sich nur durch die geringere Ausführung von ihm unterscheiden, liegt die Vermutung nahe, daß nur das eine ein eigenhändiges Werk Bauers ist, die anderen nur im Entwurf, nicht aber in der Ausführung von ihm stammen. Die Entstehungszeit ist wahrscheinlich die gleiche.

Das Altarbild des Nothelferalters in Seekirchen ist durch eine Rechnung auf 1636 datiert⁸³). Trotz der eindeutigen Übereinstimmung mit Bauers Frühstil ist bereits 1636 ein Abweichen von dem dekorativen Schema festzustellen: Die Einzelfiguren, zwar immer noch in bewegter Komposition, sind aus dem fließenden Liniengefüge, dem sie im Frühwerk untergeordnet waren, gelöst. Ihre Individualität drückt sich in der Differenzierung der Gesichter besonders aus. In malerischer Hinsicht, vor allem im silbrigen Kolorit, ist ebenfalls die Wandlung zu spüren.

Das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Werfen und das Epitaph des Oswald von Hegi in der Stiftskirche von Nonnberg in Salzburg stellen stilistisch bereits eine Vorstufe für das Bild in St. Peter dar⁸⁴). Die beiden Werke, die einander thematisch ziemlich entsprechen und auch im Bildaufbau sehr ähnlich sind, zeigen die letzte Auseinandersetzung des Bauerkreises mit dem Problem der dekorativ gebundenen vielfigurigen Komposition im Sinne der in Salzburg letzten Endes von Pollaks Verherrlichungsbild stammenden Art. Aufgabe jeder Bewegtheit der Linienführung, wie sie bei Bauer teilweise festzustellen war oder auch die Flächenbindung, die koloristisch einheitliche Komposition sind aufgegeben zu Gunsten einer stärkeren Betonung der Einzelfigur mit Betonung der Detailmalerei. Die Vielfalt der Farbtöne im Sinne Pollaks macht einer Beschränkung auf wenige kühle Töne Platz. Erst um die Mitte des Jahrhunderts also macht sich in der auf Pollak fußenden Salzburger Malerei eine Spur der Antithese gegen den Manierismus bemerkbar, die bei Oswald bereits Anfang des Jahrhunderts zu sehen war. Bei Bauer ist der geometrisch starre Bildaufbau die letzte Folge aus der Tendenz, die Einzelfigur möglichst klar, einfach und von allem anderen unterschieden darzustellen.

Ein direkter Einfluß der italienischen Barockmalerei auf Bauer läßt sich nicht nachweisen, während für die drei Hauptmeister der bürgerlichen Malerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — Wilhelm Faistenberger, Johann Friedrich Pereth und Christoph Lederwasch — die Auseinandersetzung mit Werken der Barockkunst von ausschlaggebender Bedeutung ist.

Faistenberger⁸⁵), der auch in seinen späteren Schöpfungen vom Hochbarock, also auch von Rottmayrs Kunst unberührt bleibt, behandelt das Barockproblem im Anschluß an Sylvester Bauers Spätstil als Isolierung der plastisch herausgearbeiteten Einzelfigur, die zu dem leeren, sie umgebenden Raum in Gegensatz gesetzt wird, wobei kleine akzidentelle Figürchen, die diese leere Fläche neben den Hauptfiguren beleben sollen, selbst als isoliert gearbeitete Details herausfallen, die Bildwirkung also durch das Nebeneinander vieler Einzelheiten in einer vorderen Raumschicht bestimmt wird.

⁸³) Es stellt ebenso wie das Frühwerk in Michaelbeuern die 14 Nothelfer dar.

⁸⁴) Der Hochaltar von Werfen wurde 1662 aufgestellt, das Grabmal laut Inschrift 1655 errichtet.

⁸⁵) Über ihn existieren nur die Erwähnungen in der allgemeinen Literatur.

Eine Zwischenstufe zwischen Sylvester Bauer und Faistenbergers Malerei ist in dem Bild der Konventualgruft im Stift Michaelbeuern vom Jahre 1665 zu sehen. Auch hier ist das Nebeneinander von im einzelnen scharf ausgearbeiteten Figuren zu sehen, die nicht durch einen strengen Aufbau, auch nicht durch übergreifende Bewegungslinien — wie bei dem Frühwerk Bauers — zu einer Einheit verbunden werden. Die Grundlage für diese Bildgestaltung ist wieder der illustrative Grundcharakter aller dieser Schicht angehörenden Werke, der das artistische Element von der Kompositionsgestaltung ausschließt und allein der künstlerischen Freiheit auf dem Gebiet der Detailmalerei Spielraum gönnt.

Bereits bei dem frühesten Bild, das mit Faistenberger in Verbindung gebracht werden kann, dem Altarbild der Ruhe auf der Flucht in der Filialkirche in Lenzing, zeigt er sich von der italienischen Barockmalerei beeinflusst. Die Komposition dürfte auf Rottenhammer zurückgehen⁸⁶⁾ und wurde sicher durch eine Stichvorlage vermittelt, da die Malerei selbst mit Rottenhammer gar nichts zu tun hat, während die Typik der Figuren ebenso wie die Landschaft ohne italienischen Einfluß nicht zu denken sind⁸⁷⁾.

Demgegenüber zeigt das Hochaltarbild von St. Martin bei Lofer wesentlich mehr Berührungspunkte mit der einheimischen Tradition, wobei auch das oben beschriebene additive Verfahren im Bildaufbau zu erkennen ist. Dies bestimmt auch den Eindruck der Bilder der 5. Kapelle der Franziskanerkirche, der spätesten Werke des Künstlers, wenn auch hier in der großzügigen Gestaltung der Figuren, dem auf einen einheitlichen Grundton abgestimmten Kolorit und dem Verzicht auf akzidentelle Beigaben eine Annäherung an eine wirklich barocke Lösung zu sehen ist.

Faistenberger stellt in seinen wenigen Werken eine Verbindung von altertümlichen Elementen der Sylvester-Bauer-Tradition mit gelegentlichen Rückgriffen ins frühe 16. Jahrhundert⁸⁸⁾ und barocken Einschlägen dar, die sich nicht nur in den Figuren, sondern auch in der Landschaftsmalerei äußert. Er übernimmt den heroischen Landschaftsstil Italiens in seiner Hintergrundlandschaft der Lenzinger Ruhe auf der Flucht und schafft somit die Basis für die italianisierende Landschaftsmalerei seiner Söhne, besonders des Anton Faistenberger.

⁸⁶⁾ Rottenhammers Flucht nach Ägypten in Schwerin scheint kompositionell das Vorbild gewesen zu sein.

⁸⁷⁾ Es ist an den bolognesischen strengen Barock zu denken.

⁸⁸⁾ Faistenberger lieferte 1676 für Michaelbeuern eine Serie von Bildern des Salvators und der zwölf Apostel. Wahrscheinlich sind diese urkundlich erwähnten Bilder mit der Apostelserie, die sich in Michaelbeuern befindet, identisch, wie ein Vergleich zwischen den Gestalten der Apostel — auch die zwei Evangelisten gehören zweifellos dazu — und dem hl. Martin vom Hochaltar in St. Martin bei Lofer, bzw. den Figuren der Franziskanerkirche erweist. Das Interessanteste an diesen Bildern ist ihr durch graphische Vorlagen offenbar der Dürerzeit bestimmtes Aussehen, was das bei Miller beschriebene Zurückgreifen der einheimischen Maler auf Vorbilder des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wieder vor Augen führt.

Eine andere Entwicklungsstufe des illustrativen Stiles ist in den Bildern des Johann Friedrich Pereth⁸⁹⁾ zu sehen. Ebenso wie bei den vorher behandelten Malern findet sich bei Pereth das Aneinanderfügen von einzeln konzipierten Details zu einer Bildkomposition als Prinzip seiner Malerei. Es ist dabei ohne weiteres für ihn möglich, eine absolut spannungslose Komposition trotz im einzelnen sehr bewegter Figuren zu erreichen. Auch er empfindet die Einzelfigur wie Bauer oder Faistenberger als den eigentlichen Träger des Bildinhaltes, der also von Einzelheit zu Einzelheit nach dem bekannten illustrativen Prinzip beschrieben, aber nicht mit einem Gesamteffekt vermittelt wird. Er zeigt sich also ebenso wie seine Vorgänger den Errungenschaften der barocken Bildkomposition gegenüber als verständnislos. Nichtsdestoweniger läßt sich bei ihm eine ganze Menge von Einzelheiten nachweisen, die aus barocken Schöpfungen stammen und die Kenntnis der barocken Malerei bei dem Meister bezeugen. So z. B. läßt sich bei den Engelstypen schon seit seinen Anfängen ein starker Einfluß von Sandrarts Art feststellen, den man auch in der Gewandbehandlung als Vorbild zu erkennen berechtigt sein dürfte. Im Laufe seiner Entwicklung tritt dann Rottmayr als Vorbild immer mehr hervor. Was aber im Gegensatz zu diesen barocken Einschlägen für die Malerei Pereths überaus bezeichnend ist, ist die Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, vor allem mit Veronese. Dabei ist Pereth weit davon entfernt, die malerischen Entwicklungsmöglichkeiten dieser Malerei zu erkennen und zu verwirklichen, wie das in Italien zu gleicher Zeit vor allem durch Luca Giordano und Sebastiano Ricci geschieht. Vielmehr muß man die Art, mit der

⁸⁹⁾ Johann Friedrich Pereth ist als Sohn des Johann Franz Pereth 1643 in Salzburg geboren. Das Todesdatum ist nach Martin (Thieme-Becker Art.) unbekannt. Bei Martin (Kunstgeschichte von Salzburg S. 133) werden nur diese beiden Pereth erwähnt, während er in Thieme-Beckers Künstlerlexikon einen weiteren Johann Friedrich Pereth d. Jüngeren anführt, dessen Geburtsdatum unbekannt (als ungefähres Datum wird „Um 1680“ angegeben), der aber 1722 in Salzburg gestorben ist. Über dessen Werke ist fast nichts bekannt. Martin schreibt ihm die Bilder in der Josephskapelle der Franziskanerkirche zu, die somit seine einzigen erhaltenen Gemälde wären. Stilistisch ist zwischen den Werken des Älteren und dem des Jüngeren kein prinzipieller Unterschied, ja das Bild der Rosenkranzbruderschaft in Bischofshofen, das bisher ohne Zuweisung geblieben ist, scheint ein Zwischenglied zwischen den letzten dem älteren Pereth zuzuweisenden und den Bildern in der Franziskanerkirche zu sein. Daß die Werke der beiden Pereth stilistisch nicht auseinanderzuhalten sind, betont bereits Martin. Sowohl die Stilentwicklung dieser Werke als auch der Umstand, daß von Pereth d. Ä. kein Todes-, vom jüngeren kein Geburtsdatum überliefert ist, läßt Zweifel an der Existenz dieses jüngeren Pereth zumindest als Maler aufkommen. Ein Alter von 79 Jahren (1643—1722) kann Johann Friedrich Pereth ohne weiteres erreicht haben. Eine etwaige Bezeichnung des Johann Friedrich Pereth als „Sohn des Johann Friedrich Pereth“ kann wohl leicht auf eine Ungenauigkeit des Namens Johann Franz Pereth zurückgehen, der nachweislich 1678 gestorben ist. — Lit.: Nagler Künstlerlexikon, Pillwein op. cit.

Pereth die venezianischen Elemente verwendet, mit der Venezianer-
nachahmung des frühen 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen,
wie sie bei Oswalt, Pinnet und Pollak zu sehen war. Die Zeichnungs-
weise, die doch bei den Venezianern mit dem dem ausgeprägten
Kolorismus entsprechenden Malvorgang unzertrennlich verbunden
ist, wird losgelöst von allen malerischen Effekten, sozusagen nur als
Gerüst übernommen. Offenbar hat eine gewisse Scheu vor der
strengen, scharf die Form erfassenden Figurenzeichnung der eigent-
lichen Barockkünstler die einheimischen Maler zu dem eigenartigen
Schritt veranlaßt, eine an sich aus dem betont malerischen Vortrag
erwachsene Art des Figurenaufbaues zu übernehmen. Da die Über-
nahmen aus dem Venezianischen Kunstkreis relativ häufig auftreten,
kann man wohl kaum von Fall zu Fall einen speziellen äußeren
Grund annehmen, sondern auch hier scheint die häufig betrachtete
Richtlinie der Gestaltung, nämlich viel Freiheit bei der Ausarbeitung
des Details — natürlich ist dies bei den dekorativ empfundenen
Arbeiten Veroneses eher zu finden als bei den wesentlich strengeren
Barockmalern — zu haben, der Grund für die Bevorzugung der
Venezianer gewesen zu sein. So sind bei Pereth z. B. Details der
prunkvollen Gewänder — sichtlich von venezianischen Vorlagen des
16. Jahrhunderts beeinflusst — in geradezu überreicher Art als
illustratives Moment verwendet, wie etwa bei der Salome in Bi-
schofshofen.

Ob ein direkter Einfluß der Venezianer stattgefunden hat,
bleibt in vielen Fällen unklar. Auch bei Pereth läßt sich nicht mit
Sicherheit behaupten, ob er unter direkter Einwirkung venezianischer
Malerei steht. Seine im allgemeinen sehr übergangsarme Farbgebung
mit reichlicher Verwendung eines spätbarocken Brauntönen läßt nur
an wenigen Stellen eine Ahnung venezianischen Kolorismus' auf-
kommen. Am deutlichsten tritt der venezianische Einfluß auf Pereth
in dessen großem Hochaltarbild in Irrsdorf hervor, wo die ganze
Komposition auf venezianische Vorbilder zurückgeführt werden
kann⁹⁰⁾ und auch im Kolorit eine Annäherung an die Farbigkeit der
Vorbilder zu spüren ist.

Von diesem unter venezianischem Einfluß stehenden Mischstil,
wie er auch auf dem Pestbild der Stiftskirche in Mondsee⁹¹⁾ auftritt,
ausgehend, setzt sich Pereth mit der Barockmalerei auseinander wie
sie durch Rottmayrs Werke verkörpert wurde. Das Ergebnis dieses
Stilwandels dürfte in dem Altarbild des hl. Johannes a San Facundo
in der Pfarrkirche in Mülln zu sehen sein, das infolge der Überein-
stimmung in Einzelheiten als Werk Pereths anzusprechen sein dürfte.
Monumentalisierung der Figuren, wie auch kräftige Durchbildung der
Körper, macht sich bemerkbar; mit Ausnahme des Kolorites scheint
der venezianische Einschlag überwunden, Veränderungen, die wohl

⁹⁰⁾ Hier scheint auch Tintoretto als Vorbild auf, besonders bei der
Gestaltung der Engel der oberen Hälfte des Altarbildes.

⁹¹⁾ Stilistisch zeigt es am meisten Verwandtschaft mit den Altarbildern in
Irrsdorf, z. B. in Gewandbehandlung und Kolorit, so daß es zeitlich nahe
diesen Bildern einzuordnen sein dürfte.

auf Rottmayrs Einfluß zurückgeführt werden können⁹²⁾. Allerdings bleibt trotz des Einflusses der hochbarocken Malerei der frühen Werke Rottmayrs der alte illustrative Charakter des Bildes erhalten. Die Wandlung im Werk Pereths ist nur in der Veränderung der Einzelfiguren zu spüren.

Das Problem des jüngeren Pereth ist ein rein biographisches und kein stilistisches. Die ihm zugewiesenen Werke zeigen die geradlinige Fortsetzung der eben besprochenen Werke, so daß eine Unterscheidung der Hände kunstgeschichtlich nicht möglich ist. Gemäß der angegebenen Entwicklung zeigen die dem jüngeren Pereth zugewiesenen Werke die Verfestigung der Form und auch eine Vereinfachung und Trübung des Kolorits. Typisch dafür sind die Bilder der Josephskapelle der Franziskanerkirche in Salzburg. Ebenso sind diese Eigentümlichkeiten bei dem Altarbild der Rosenkranzbruderschaft der Pfarrkirche in Bischofshofen und der Anbetung der Heiligen Drei Könige der Frauenkirche ebenda zu sehen. Diese Arbeiten dürften alle in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts zu datieren sein.

Christoph Lederwasch⁹³⁾ ist derjenige unter den einheimischen Malern vor Rottmayr, bei dem die Auseinandersetzung mit Werken des römischen Hochbarock deutlich zutage tritt, außerdem durch den Inhalt seines Testaments belegbar ist. Zwar zeigt das früheste von ihm erhaltene Werk, das Altarbild mit der Hl. Sippe in der Wallfahrtskirche Maria-Plain bei Salzburg von 1679, keinen Einfluß der römischen Barockmalerei, wohl aber den des Joachim Sandrart; z. B. ist die Engelsgruppe direkt vom Altarbild Sandrarts im Salzburger Dom entlehnt. Die harte Malweise und die Nebeneinanderstellung kleiner und kleinteilig durchgeführter Gestalten erinnert an die Malweise seines Vaters, Gregors I. Lederwasch, die man ausschließlich aus dessen Altarbildern in St. Leonhard bei Tamsweg kennenlernen kann. Christoph Lederwasch wächst also sichtlich aus der Richtung der hauptsächlich außerhalb der städtischen Maltradition stehenden, der rein illustrativen Bildgestaltung ergebenden Kunstübung heraus. Die zeitlich nächsten überlieferten Werke, die zwei Bilder der Annenkapelle der Franziskanerkirche zeigen Lederwasch bereits mit der Auseinandersetzung mit hochbarocken römischen Vorbildern befaßt. Es handelt sich um die Umsetzung von Sacchis Tod der hl. Anna⁹⁴⁾ und Romanellis Mariä Tempelgang⁹⁵⁾ in den überlieferten illustrativen Stil, die besten Beispiele einer direkten Umsetzung von einer Schicht in die andere, die in Salzburg erhalten sind⁹⁶⁾.

⁹²⁾ Die genaue Übereinstimmung des Aufbaues mit dem der gegenüberliegenden Kapelle von 1698 läßt auf eine Entstehung um diese Zeit schließen.

⁹³⁾ Lipowsky: Bayrisches Künstlerlexikon 1810 II. Pillwein op. cit. Kunstdenkmäler Bayerns I/3, Nagler Künstlerlexikon. Hatheyer in Mitteilungen des Vereines für Landeskunde von Salzburg, Bd. 44.

⁹⁴⁾ San Carlo ai Catinari, Rom.

⁹⁵⁾ Sta. Maria degli Angeli, ehem. S. Pietro in Vaticano.

⁹⁶⁾ Stiche nach berühmten Werken der römischen Barockmalerei, darunter auch Romanellis Tempelgang, befanden sich in seinem Besitz, worüber wir durch sein Testament unterrichtet sind. Vgl. Hatheyer op. cit.

Man würde das Problem zu stark vereinfachen, wollte man ausschließlich von einer Vergröberung bzw. Verschlechterung des Bildgefüges und der Durchführung im einzelnen sprechen. Das Interessante ist die völlige Verkehrung des Wesens des hochbarocken Vorbildes, das den Bildinhalt durch die dargestellten Figuren, deren persönlichen Ausdruck vermittelt und durch die zusammengefaßte große Komposition den künstlerischen Effekt mit einem Blick erfassbar gestaltet. Lederwasch sind jedoch die akzidentellen Beigaben ebenso wichtig wie die Figuren, weswegen eine Art Nivellierung der Ausdrucksträger stattfindet⁹⁷⁾. Die Erfassbarkeit jedes Details ist ihm wesentlich wichtiger als die Zusammenfassung der Komposition. Als Effekt ist trotz der vollständigen Übernahme der Figurenkomposition von Romanelli bzw. Sacchi ein ablesbares, rein illustratives Bild entstanden, das in diesem Charakter Vorläufer bei Millers Bildern in der Aula hat, woran man wiederum den ganzen Stammesbaum dieser einheimischen Tradition anschließen könnte, die ihrem Wesen nach dem in diesem Fall deutlich erkennbaren Vorbild ganz und gar nicht entspricht.

Der Fortschritt, den die Auseinandersetzung mit der römischen Malerei für Christoph Lederwasch bedeutete, ist hauptsächlich in der gegenüber seinem Frühwerk deutlichen Verbesserung der Struktur der Figuren im einzelnen zu sehen, während, wie an den Bildern der Franziskanerkirche deutlich zu sehen ist, das eigentliche Wesen der barocken Monumentalkomposition nicht berührt wurde. So zeigt denn auch das nächste datierte umfangreiche Werk des Meisters, das Hochaltarbild der ehemaligen Augustinerkirche in Tittmoning, ein ziemlich einfaches additives Verfahren der Figurenanordnung, das dem illustrativen Sinn besonders entgegenkommt. Die bedeutende Anzahl der Gestalten, es handelt sich um ein Allerheiligenbild — ist in einer ziemlich flachen Raumschicht nebeneinander aufgereiht, wobei jede Einzelheit scharf und bestimmt charakterisiert ist. Noch extremer in der beschriebenen typisch einheimischen Art des Bildaufbaues erscheinen zwei Werke, die dem Bruder Christophs, Johann Chrysostomus Lederwasch, zugeschrieben werden. Diese Bilder, Auferstehung der Toten und Weltgericht, zeigen noch um 1712 eine von jeder Barockmalerei vollständig unberührte Kompositionsart. Für das Weltgericht ist es möglich, das Vorbild zu nennen, Jean Cousins Weltgericht⁹⁸⁾, also die nachklassische Zeit des 16. Jahrhunderts als Vorbild.

Christoph Lederwaschs Malerei wächst aus der illustrativen Richtung allmählich heraus, im selben Maß als er sich mit großdekorativen Aufträgen befaßt, die ihn mit dem Hauptmeister der Salzburger Barockmalerei, Rottmayr, in Verbindung bringen. In dem 1690 in Zusammenarbeit der beiden Künstler entstandenen

⁹⁷⁾ So z. B. haben die Rosen auf dem Bild des Tempelganges als Blickpunkt für den Beschauer bei Lederwasch eine ausschlaggebende Bedeutung, wovon bei Romanellis Komposition natürlich keine Rede sein kann.

⁹⁸⁾ Paris, Louvre. Zweifellos wurde Cousins Komposition durch Druckgraphik vermittelt.

Deckenbild des Stadtsaales ist die Individualität Lederwaschs von der Rottmayrs vollständig unterdrückt⁹⁹⁾, während sie sich in dem eigenen Werk Lederwaschs, den Fresken der Bibliothek in Kremsmünster 1692, voll ausspricht. Das flächenhafte Gestalten, wodurch die Figuren wie aufgeklebt erscheinen, ist ein Grundzug seiner dekorativen Kunst, der ihn von Rottmayrs Art stark unterscheidet, dazu kommt im einzelnen die interessante Diskrepanz zwischen klassiszierender Tendenz und Verhäßlichung bei der Figurentypik, eine Eigentümlichkeit, die bereits bei Schönfeld, wenn auch bei anderem künstlerischem Vortrag, festgestellt werden konnte.

Die wahrscheinlich mit Recht Christoph Lederwasch zugeschriebene Ausmalung der Vorhalle von St. Leonhard bei Tamsweg leitet zu einer hypostasierten Hauptarbeit des Meisters über, der Mithilfe an dem Kuppelfresko Rottmayrs in der Dreifaltigkeitskirche¹⁰⁰⁾.

Die Verfestigung der Formen, die Lederwaschs klassiszierender Tendenz entspringt, lassen seinen von Rottmayrs Anteil im großen und ganzen unterscheiden¹⁰¹⁾, wenn auch Lederwasch sich hier dessen Konzept gefügt hat. Eine Umsetzung von Rottmayrs Art in den klassiszierenden Spätstil Lederwaschs dürfte in den beiden in Sepiaton gemalten, thematisch mit den beiden Altarbildern der Johannesspitalskirche¹⁰²⁾ übereinstimmenden Bildern zu sehen sein,

⁹⁹⁾ Drei gänzlich übermalte Altarbilder, hl. Christoph, hl. Sebastian und hl. Franz Xaver, in der Dekanatspfarrkirche in Tamsweg zeigen einen Stil, der dem Christoph Lederwaschs nicht unähnlich ist und seiner Periode der ersten Beeinflussung durch Rottmayr angehören müßte. Jedenfalls ist die Zuweisung der ersten zwei Bilder an Gregor IV. Lederwasch aus stilistischen Gründen fallen zu lassen.

¹⁰⁰⁾ Vgl. abgesehen von der allgemeinen Rottmayrliteratur M. Witternigg: Die Restaurierung der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege II 1948.

¹⁰¹⁾ Von Rottmayr stammten wahrscheinlich der Gesamtentwurf und die Hauptgruppe: Die Grenze nach rechts dürfte die Änderung der Farben des Gewölkes rechts von Gottvater sein; links ist ebenfalls neben dem Kreuz ein Abbruch der Farbigkeit zu sehen. Die Mittelzone und die untere mit dem Engelskonzert gehört ebenfalls zum Anteil Rottmayrs. Die Grenze bildet auf der einen Seite die Gestalt der büßenden Magdalena, auf der anderen die Johannes des Täufers. Weiters dürfte von Rottmayr der von Putten gehaltene Kranz um die Öffnung der Laterne sein. Den Stil Rottmayrs weist außerdem der dem vorher beschriebenen Sektor der Ostseite gegenüberliegende Sektor der Westseite auf. Der wichtigste Anteil Lederwaschs scheint jeweils der mittlere Streifen der Längsseite des Kuppelgemäldes zu sein. Die Figuren des untersten Streifens direkt über dem Gebälk sind zum Teil sicher von Rottmayr, z. B. die Heiligen Lucas, Andreas und Florian wahrscheinlich auch der hl. Sebastian. Von Lederwasch dürfte hingegen der hl. Rochus sein, ebenso auch die Gruppe unter dem hl. Franz von Assisi. Die Engel des oberen Streifens weisen größere Ähnlichkeit mit der Art Rottmayrs auf. Unklar ist der Anteil der Maler bei der Gruppe um die heilige Katharina, die im Typus an Rottmayr erinnert, in der Malweise hingegen an die darüber befindliche Gruppe Lederwaschs. Dasselbe gilt von der Gruppe der Stadtheiligen.

¹⁰²⁾ Die Altarbilder Rottmayrs sind laut Signatur 1709 geliefert worden, während die Kirche 1704 bereits geweiht wurde. Es handelt sich hier also wahr-

die als Interimbilder wahrscheinlich den Jahren um 1704 angehören. Lederwasch geht in diesen Leistungen durchaus über die beschriebene Schicht illustrativer Malerei hinaus, der seine früheren Werke, die Fresken mit eingeschlossen, noch angehören. Er ist daher unter den einheimischen Malern derjenige Künstler, der durch Anfang und Ende seiner Entwicklung einerseits an die unterste Schicht, andererseits an die obere angrenzt.

Die unterste der zu nennenden Schichten ist die wegen relativ geringen Denkmälerbestandes am schwersten zu erfassende, weswegen von vornherein alle im folgenden verzeichneten Untersuchungsergebnisse ausschließlich als hypothetische bezeichnet werden können. Die Malerei, die diese letzte Schicht bildet, zeigt die Hintansetzung des rein Künstlerischen gegenüber dem rein Thematischen in extremer Form. Alle Einzelheiten werden nur als sinnfällige Zeichen des thematischen Gedankens behandelt, der Bildinhalt ist daher von Einzelheit zu Einzelheit ablesbar ohne Verweilen des Betrachters bei etwa durch malerische Durchführung interessant gemachten Details, wie es in der zweiten Schicht durchwegs die Regel ist. Eine Annäherung an die extremsten Ausbildungen dieser Malerei sind bereits bei kunsthistorisch faßbaren Malern wie Gregor I. Lederwasch oder Georg Hein anzutreffen, während die am meisten bezeichnenden Werke durchwegs anonymen Charakters sind. Das beste Beispiel bieten die Malereien der Kanzelbrüstung in der Filialkirche Weyer bei Bramberg. Bei diesen Szenen des Alten Testaments verkörpert jede Einzelheit einen bestimmten Gedanken des zugrunde liegenden Textes, wobei Haltung und Situation einer Gestalt vollkommen für die Sinnfälligmachung dieses Gedankens genügen, jede künstlerische Durchgestaltung aber überflüssig erscheint. Dazu kommt die vollkommene Passivität dieser Gestalten, d. h. es handelt sich nicht um agierende Dargestellte, wie das der illustrative Stil Christoph Lederwaschs immerhin zugelassen hatte, vielmehr ist jede Figur nur das sinnfällige Zeichen für die ganze Rolle, die sie in dem gestellten Thema spielt; also nur ihre Funktion¹⁰³⁾ ist bildmäßig angegeben, sie aber nicht als das agens der Handlung betrachtet.

Bei dem eigenartigen, jedem Artistischen abholden Programm dieser Malerei muß die Frage auftauchen, ob diese Kunstäußerungen

scheinlich um ebensolche Interimbilder, wie Christoph Lederwasch eines für die Erhardkirche geliefert hatte, das dann ebenfalls durch ein Werk Rottmayrs ersetzt wurde. Wahrscheinlich ist, daß man die Bilder Rottmayr in Auftrag gegeben hatte, der möglicherweise auch Entwürfe für die Interimbilder lieferte. Die Ähnlichkeit des rechten Altarbildes (Martyrium der hl. Barbara) mit dem Bildgedanken auf dem Altarbild des Martyriums der hl. Agnes im Dom von Passau von 1694 macht es wahrscheinlich, daß Rottmayr der Urheber der Komposition ist, die sowohl dem Interimbild, als auch dem ausgeführten Altarbild eigen ist.

¹⁰³⁾ Die Funktionsgebundenheit dieser Arbeiten bewirkt auch eine formale Eigenheit, die ebenfalls als „funktionell“ in dem oben beschriebenen Sinn zu bezeichnen ist. Bei der vorliegenden Studie kann nur das „Formal-Funktionelle“ Gegenstand der Betrachtung sein. Vgl. Hans Aurenhammer op. cit.

überhaupt Gegenstand kunsthistorischer Betrachtung sein können oder nicht der volkskundlichen Forschung überlassen werden müssen. Tatsächlich aber sind gerade in der älteren Literatur diese Produkte von keiner der beiden Möglichkeiten der Betrachtung berücksichtigt worden, da sie einerseits als Kunstwerke sich nicht recht betrachten lassen, andererseits aber, als nicht grundsätzlich aus der „ländlichen Gemeinschaftskultur“ hervorgegangen, von der älteren Volkskunsthistorie nicht berücksichtigt werden konnten. Daher kommt es, daß weder Forrers These¹⁰⁴⁾ vom Absinken des Kunstgutes eine genügende Darstellung dieser Malerei ermöglicht, da ja abgesehen von dem Absickern von Formen, das außer Zweifel steht, doch eine sehr persönliche Art der Umsetzung, also ein betontes Kunstwollen, wenn man auch hier Riegls Ausdruck verwenden will, anzutreffen ist, noch eine rein vom Gegenständlichen ausgehende Betrachtung, die die interessante formale Umsetzung gar nicht sieht, dem Phänomen gerecht werden kann¹⁰⁵⁾.

Die beschriebene Grundeinstellung der Bildschöpfung scheint eine Verwandtschaft mit der von früh- und hochmittelalterlichen Bildschöpfungen zu haben¹⁰⁶⁾, ähnlich wie sich eine Verwandtschaft der illustrativen zweiten Schicht mit spätmittelalterlichen Tendenzen feststellen und durch den häufig beobachteten Rückgriff belegen läßt. Könnte man demnach etwa annehmen, daß sich die Formation als ein Abbild der künstlerischen Entwicklung in großen Zügen darstellt, daß es sich bei dem Verhältnis der Schichten zueinander nicht nur um ein Absickern von Motiven, akzidentellen Einzelheiten, sondern um eine Übersichtung von Grundeinstellungen handelt, d. h. daß man die Formation nicht nur von der ersten Schicht ausgehend erschließen, sondern ebenso gut von der untersten als einem Relikt älterer Epochen aus aufsteigend betrachten kann? Der Übergang von einer Schicht zur anderen ist ein kontinuierlicher¹⁰⁷⁾,

¹⁰⁴⁾ R. Forrer: Von alter und ältester Bauernkunst, Eßlingen 1906.

¹⁰⁵⁾ Diese rein gegenständliche Interpretation bei Karl Spieß: Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn, Wien 1925, und derselbe in Marksteine der Volkskunst, Berlin 1937. Dagegen die grundsätzlichen Untersuchungen der Formprobleme bei Wilhelm Fraenger: Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts. Zeitschrift für historische Volkskunde II 1926 (hier speziell das Problem der Umsetzung der Stilkunst in Volkskunst). N. Michailow: Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1935, und Freyer: Zum Problem der Volkskunst, Monatshefte für Kunstwissenschaft IX/1916.

¹⁰⁶⁾ Ähnlich bedingt durch die starke äußere Funktionsgebundenheit der Kunstäußerungen ist der formal funktionelle Charakter früh- und hochmittelalterlicher Malerei. Vgl. die Beobachtungen über die „Gebärde“ als Ausdrucksträger in der ottonischen Kunst bei Hans Jantzen: Ottonische Kunst, München 1947.

¹⁰⁷⁾ Die Auswirkung des Formtriebes bzw. der primitiven Formkraft als streng geschiedener Erscheinungen im Sinne Michailows (Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Formgestalt und provinzieller Formtrieb, Frankfurt am Main 1935) läßt sich im 17. Jahrhundert nicht feststellen, so daß diese Erscheinungen als grundsätzliche nicht anzusprechen sein dürften. Die an Hand von Heindls Kunst entwickelten Darstellungsprinzipien sind für das 18. Jahrhundert charakteristisch und auch als Entwicklungsstufen der Barockmalerei zu

ähnlich dem historischen Ablauf, dessen Abbild sozusagen in der Formation gegeben wäre. Eine Ausnahme bildet nur die geistige Verwandtschaft der untersten, funktionell betonten Schicht und der obersten, wie dies bei Mascagni angedeutet wurde. Die Archaistik¹⁰⁸⁾, die jene eigenartig reduzierte Gebärden=Ausdruckskunst bei Mascagni hervorgebracht hat, ist vielleicht aus dem Bemühen zu erklären, von der ungebundenen artistischen zu einer thematisch stark gebundenen Malerei zurückzukehren. Dabei ist allerdings der formal funktionelle Charakter nicht die Folge funktioneller Gebundenheit des Kunstgegenstandes selbst, sondern lediglich Auswirkung einer künstlerischen Absicht und unterscheidet sich daher grundsätzlich von den Erzeugnissen der untersten Schicht.

Die Betrachtung der Formation und besonders der Beziehung der Schichten untereinander läßt den beschrittenen Weg der Untersuchung gerade im Hinblick auf die zuletzt genannten, nicht direkten, sondern sozusagen nur auf dem Umweg über ein drittes Phänomen, die Archaistik bzw. die altertümliche Grundeinstellung, zu beschreibenden Verhältnisse zwar als weitverzweigt und unübersichtlich erscheinen, zeigt aber deutlich, bei Beobachtung eben dieser ständigen Verbindungsfäden die Notwendigkeit, bei der historischen Forschung über das hier betrachtete Gebiet der Malerei des 17. Jahrhunderts sämtliche nur erfaßbare Merkmale der Kunstäußerung, auch wenn sie nicht der hohen „Stilkunst“ angehören, in den Kreis der Untersuchung zu stellen.

beschreiben, während die stark artistisch gefärbte dekorative Note, die darin zum Ausdruck kommt, der provinziellen, illustrativ betonten Kunstübung gerade in dieser Hinsicht nicht entspricht.

¹⁰⁸⁾ Archaistische Tendenzen sind in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts keine Seltenheit. Vgl. Voß: Spätrenaissance op. cit. und Friedrich Anthal: Zum Problem des niederländischen Manierismus, Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur. 1928/29. Im späten 16. Jahrhundert treten sie ähnlich wie bei Mascagni mit Betonung funktionellen Charakters auf, so z. B. bei den Antoninusfresken Passignanos in San Marco (Florenz) die Szene des Mittelgrundes.

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: 1954

Band/Volume: [94](#)

Autor(en)/Author(s): Heinz Günther

Artikel/Article: [Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg. 86-121](#)