

Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären

Von Herbert Beck

(Unter besonderer Berücksichtigung des unmittelbaren Diözesangebietes des Erzbistums Salzburg vor der Säkularisierung des Erzstiftes)

Inhaltsverzeichnis

Die mittelalterliche Skulptur als barockes Kultbild	215
Die mittelalterliche Skulptur in barocken Altaranlagen	223
Untersuchungen zur Stellung der mittelalterlichen Skulptur während der Barockzeit	267
Beiträge zur Entstehung und Entwicklung der barocken Freipfeilerhallenkirche Süddeutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	275
Gesamtverzeichnis	286

V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit über „Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären“ resultierte aus einer Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Dr. Harald Keller. Seinem wertvollen Rat und mehreren Gesprächen mit Herrn Dr. Anton Legner verdankt die Arbeit viel Förderung. Die finanzielle Unterstützung der Fritz-Thyssen-Stiftung hat meine wissenschaftlichen Reisen und das Sammeln des Materiales ermöglicht und der vorliegenden Untersuchung zu einer reicheren Illustrierung verholfen. Ich bin Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Helmut Coing in Frankfurt a. M. zu herzlichem Dank verpflichtet, der mir den Weg zur Thyssen-Stiftung wies, besonders aber deren Geschäftsführer, Herrn Dr. Ernst Coenen, der die Arbeit mit regem Interesse verfolgte.

Unserem Jahrhundert wurde es möglich, einen barocken Kirchenbau in seiner komplizierten Verschmelzung einzelner Raumkompartimente zu einem pulsierenden Gebilde ebenso unvoreingenommen zu bewundern und zu genießen wie die additive Monumentalität einer romanischen Basilika. Eine solch anerkennende Stellungnahme darf jedoch keineswegs für die Beurteilungsfähigkeit der Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts vorausgesetzt werden. Vielmehr verdanken wir dies der Möglichkeit, Charakteristika verschiedener Stilepochen in ihrem spezifischen Wert zu erkennen, wozu uns die historischen Wissenschaften Kriterien in die Hand gegeben haben. Durch sie sind wir in der Lage, unsere Bewunderung ebenso mittelalterlichen wie barocken Skulpturen zu schenken.

Das Kunsturteil des 17. und 18. Jahrhunderts pries jedoch fast ausnahmslos Werke der eigenen Zeit als wahrhaft schön, während ihm ältere Bauten und Skulpturen fremd bleiben mußten, denn diese waren nicht zeitgemäß. Gefallen und Mißfallen waren abhängig von den jeweils geltenden Stilgesetzen, unsere Wertung jedoch ist geprägt von dem Geschichtswissen, um das sich die Wissenschaft seit dem

vorigen Jahrhundert bemüht. Die Beurteilung der Kunstwerke hat sich — allerdings in Abhängigkeit von der Geschichtsforschung — objektiviert, während sie bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert von dem jeweils gültigen Stilempfinden ausgerichtet war, welches die ästhetische Norm prägte.

So scheint es heute in der Regel undenkbar, daß aus einer gotischen Kirche der Flügelaltar des 15. Jahrhunderts entfernt würde, weil er durch ein modernes Retabel ersetzt werden soll. Während der Barockzeit war es jedoch gang und gäbe, ältere Aufbauten zugunsten einer neuen Ausstattung zu zerstören. Die im Vergleich zur ursprünglichen Ausstattung gotischer Kirchen geringe Anzahl in situ erhaltener mittelalterlicher Retabel lehrt uns, daß dieser Prozeß durchaus üblich war.

Berief man sich dabei auf die Notwendigkeit, einen inzwischen baufällig gewordenen Altar ersetzen zu müssen, oder verkündete man ohne Umschweife, er sei „altväterisch“ oder „Truhelwerk“¹⁾, jedenfalls wurde die ältere Ausstattung vielerorts durch eine moderne ersetzt und fiel somit der Zerstörung anheim.

Um so mehr muß es demnach verwundern, wenn man in einer kaum überschaubaren Anzahl barocker Altaraufbauten eine oder mehrere Skulpturen älterer Altäre wiederfindet, die doch gerade ihres unzeitgemäßen Aussehens wegen ersetzt werden sollten.

Dabei war die Übernahme älterer Skulpturen in neue Altäre keine besondere Eigenart des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch Flügelaltäre des späten 15. oder des beginnenden 16. Jahrhunderts haben Figuren aufgenommen, deren Entstehungszeit bereits zwei oder drei Generationen zurück gelegen hatte²⁾. Und ebenso umgab man im 19. Jahrhundert mittelalterliche Skulpturen mit einem neuen architektonischen Aufbau.

Identisch war jeweils die Aufnahme älterer Skulpturen in neu errichtete Altäre. Während die spätgotischen und neugotischen Anlagen aber ihrer verwandten Formenwelt wegen eine vergleichsweise spannungslose Eingliederung gotischer Figuren gestatteten, übernahmen Barockaltäre Elemente, deren Altertümlichkeit gerade bewußt geworden war. Im Gegensatz zu der inneren Verwandtschaft künstlerischer Gestaltung von spätgotischen Altaraufbauten und älteren gotischen Skulpturen, aber auch im Gegensatz zu dem bewußten — angleichenden — Rückgriff der Neugotik des 19. Jahrhunderts auf gotisches Formengut, wurden die Altaraufbauten des 17. und 18. Jahrhunderts konfrontiert mit Skulpturen, die sich ihrem Wesen und ihrem Aussehen nach zutiefst unterschieden von den jeweils anerkannten der eigenen Epoche.

Daraus resultiert aber neben der Frage nach den Gründen für die Übernahme einer veralteten, unzeitgemäßen Skulptur sogleich auch

¹⁾ Der gotische Hochaltar der Leech-Kirche zu Graz wurde im Jahre 1666 so bezeichnet und durch einen barocken Aufbau ersetzt. (Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956, S. 66.)

²⁾ Theodor Müller, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, Abhandlung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jarg. 1961, Heft 1, München 1961, S. 9.

das formale Problem, inwieweit die Konfrontation barocker Altaraufbauten mit gotischen Skulpturen neuartige künstlerische Lösungen nach sich zog, die ohne die Notwendigkeit, stilistische Diskrepanzen einer ästhetisch befriedigenden Gesamtvorstellung nutzbar machen zu müssen, nicht denkbar gewesen wären. Es ist dies die Frage, ob unter besonderen historischen Voraussetzungen unzeitgemäße Kunstwerke — also solche, die den jeweils vorherrschenden Stilprinzipien entgegen beziehungsweise nicht gleichgerichtete Tendenzen trugen — sobald sie einem neuen Zusammenhang eingegliedert wurden, Impulse vermittelten, die zu ganz spezifischen, dann freilich zeitgemäßen formalen Lösungen führen konnten.

Die unübersehbare Anzahl von Barockaltären, in welchen mittelalterliche Skulpturen Aufstellung gefunden haben, gestattete es nicht, allen Beispielen nachzugehen. Die Beschränkung auf das Material eines Gebietes, welches für die Erklärung des Phänomens besondere Aufschlüsse erwarten ließ, war notwendig — und auch gerechtfertigt, sobald Fragestellung und Antworten ihre Gültigkeit auch außerhalb dieser Grenzen bewahren.

Eine Konzentration der Beispiele barocker Altaraufbauten mit mittelalterlichen Skulpturen innerhalb Süddeutschlands und Österreichs lenkte den Blick in diese Richtung. Dabei bot sich das Gebiet der Erzdiözese Salzburg mit seinen Grenzen vor der Neuordnung unter Josef II. an, da die Konstellation des Problems gerade hier eine allgemein verbindliche Antwort auf die gestellten Fragen zu ermöglichen schien: Kirchenpolitisch im 17. und 18. Jahrhundert ein einheitliches Gebiet, umfaßte die Erzdiözese so verschiedene Kunstlandschaften wie Steiermark und das Salzburger Land, darüber hinaus umgriff sie aber auch Teile Tirols, Kärntens, Niederösterreichs und Oberbayerns, so daß mit einer Vielfalt künstlerischer Aspekte gerechnet werden durfte.

Der Domneubau Santino Solaris in Salzburg wie auch das Mausoleum Ferdinands II. in Graz weisen zudem entschieden darauf hin, daß die Erzdiözese gerade im 17. Jahrhundert — also in der Frühzeit des Barock — nicht etwa künstlerische Provinz war, sondern daß hier der italienische Barock sein maßgebliches Einzugsgebiet fand und eine Keimzelle herauszubilden vermochte, die diesseits der Alpen nicht ihresgleichen hatte.

Als Voraussetzung und politische Analogie ist die 1587 erfolgte Wahl Wolf Dietrichs von Raitenau zum Erzbischof zu betrachten, dessen Blickrichtung auf Italien eine neue Phase kraftvoller und zielbewußter Machtpolitik einleitete. Nicht einmal von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges unterbrochen, fand diese Epoche erst mit der Regierungszeit Siegmunds Graf von Schrattenbach (1753—1771) ihren Niedergang, dem in der Säkularisation und der Auflösung des geistlichen Fürstentums Salzburg im Jahre 1803 ein Ende gesetzt war³⁾.

³⁾ Franz Martin, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit (1587—1812), Salzburg 1949, 3. Aufl. 1966, S. 106 f.

Für diese Zeitspanne wird das Problem der Aufnahme älterer Skulpturen in neu errichtete Altaranlagen zu betrachten sein.

Beachtenswert ist dabei, daß die Häufigkeit der Beispiele innerhalb dieses Zeitraumes schwankte. Statistische Untersuchungen ergaben eine offensichtliche Konzentration für das Jahrhundert von 1650 bis 1750⁴). Demgegenüber war die Anzahl zutreffender Altäre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vor allem jedoch der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so geringfügig, daß die Aufstellung mittelalterlicher Skulpturen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts Ausnahmen bildeten.

Detailliert aufgeführt stieg die Anzahl der Beispiele eines Jahrzehntes der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts um die Jahrhundertmitte sprunghaft an, sie vervierfachte sich. Ihren Höhepunkt erreichte sie in den siebziger Jahren, um zu Ende des Jahrhunderts leicht abfallend diese Größe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in etwa konstant zu halten und in der zweiten Jahrhunderthälfte fast kontinuierlich abzunehmen. Letzteres galt für die Erzdiözese Salzburg, nicht jedoch für angrenzende Gebiete. So vollzog sich beispielsweise in Schwaben und Niederbayern eine unbedingt vergleichbare Entwicklung, doch folgte diese im Abstand von etwa einem halben Jahrhundert. Das heißt, die Anzahl der Beispiele war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch völlig unbedeutend, sie stieg in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, um dann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Maximum zu erreichen und erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wieder leicht abzusinken. Die quantitative Entwicklung verlief also analog zur Erzdiözese, doch folgte sie in einer zeitlichen Phasenverschiebung von einem halben Jahrhundert.

Fragt man dagegen nach der Entstehungszeit der in Barockaltäre aufgenommenen Skulpturen, so ist die Antwort leicht gegeben: Ihr weitaus überwiegender Teil gehört dem späten 15. beziehungsweise dem frühen 16. Jahrhundert an. Und dies kann nicht überraschen. Denn als Voraussetzung für die Möglichkeit vielfacher Übernahme mittelalterlicher Skulpturen in barocke Retabel muß die weite Verbreitung spätgotischer Schnitzaltäre gelten, da nur ihre reiche figürliche Ausstattung die notwendige Erhaltung älterer Skulpturen auch über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten garantierte.

Der zahlenmäßig vergleichsweise geringe Bestand von Skulpturen früherer Jahrhunderte, dazu seine Dezimierung durch Zerstörung, läßt von vornherein die Überzahl der Beispiele der Zeit „um 1500“ selbstverständlich werden.

Daneben verdienen nur die Skulpturen aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts noch größere Beachtung, während die wenigen

⁴) Diese Untersuchungen basieren auf 650 Beispielen, die teilweise auch außerhalb der Erzdiözese liegen, um landschaftlich bedingte Eigenheiten gegeneinander abgrenzen zu können. Bei einer Untergliederung des gesamten Zeitraumes von 1550 bis 1800 in Zeitabschnitte von jeweils 50 Jahren, ergaben sich für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts 2, für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts 53, für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts 231, für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts 210 und für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts — einschließlich einiger frühklassizistischer Altäre — 154 Beispiele.

früher entstandenen Figuren, die Aufnahme in barocke Altarkonzeptionen gefunden haben, eher als Ausnahmen anzusprechen sind⁵⁾).

Die geringe Anzahl frühbarocker Altaraufbauten mit älteren Skulpturen in der zweiten Hälfte des 16. sowie im beginnenden 17. Jahrhundert kann nicht verwundern: In ganz Österreich kamen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts kaum ein Dutzend Altäre zur Ausführung⁶⁾. Verantwortlich dafür waren die materiellen Lasten des Dreißigjährigen Krieges, von denen auch das Erzbistum Salzburg nicht verschont geblieben war, obwohl Erzbischof Paris Lodron eine unmittelbare Beteiligung an der Katholischen Liga zu vermeiden wußte⁷⁾. So konnten sich die künstlerischen Kräfte des Erzbistums zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte neu sammeln, um an die großen Leistungen des Jahrhundertanfanges anzuknüpfen, während Nachbarländer zu dieser Zeit noch in deprimierter Stagnation verblieben. Denn gerade die Verwüstungen und Repressalien zu Kriegsende, denen die Gebiete Schwabens und Niederbayerns ausgesetzt waren, machten einen künstlerischen Neubeginn in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch unmöglich, was den Vorsprung der Salzburger Kunst zu dieser Zeit ebenso erklärt wie die zeitliche Phasenverschiebung für die Entstehung des Phänomens „Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären“ gegenüber diesen Nachbarländern.

Die variable Zahl barocker Altarretabel mit älteren Skulpturen muß darüber hinaus jedoch in Beziehung gesehen werden zur kirchenpolitischen Entwicklung des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben indirekter Abhängigkeit von gegenreformatorischen Tendenzen im Anschluß an den Dreißigjährigen Krieg, die sich allgemein konkretisierten in einem enormen Aufschwung kirchlicher Kunst, darf hier bereits auf den direkten Zusammenhang von Gegenreformation und der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre hingewiesen werden.

Diese Abhängigkeit erklärt die Wahl eines kirchenpolitisch einheitlich geleiteten Gebietes für unsere Untersuchungen. Zugleich erfordert sie eine historische Skizze der gegenreformatorischen Maßnahmen innerhalb der Erzdiözese Salzburg, um den inneren Zusammenhang evident zu machen:

Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die konfessionellen Gegensätze zwischen Protestanten und Katholiken voll ausgebildet. Ein Zug zur Kompromißbereitschaft — der sich 1555 im Augsburger Religionsfrieden konkretisierte — wie auch mangelnde Aktualität innerhalb des politischen Programmes der Landesherren

⁵⁾ Diese Ausnahmestellung ist freilich nur aus dem Blickwinkel rein quantitativer Untersuchungen gegeben. Von ihrem Kultwert her betrachtet stehen uns gerade in diesen älteren Skulpturen fast ausnahmslos die bedeutendsten Beispiele gegenüber (Altötting, Mariazell etc.).

⁶⁾ Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert, phil. Diss., Wien 1956 (Maschinenschrift), S. 3.

⁷⁾ Befestigung Salzburgs seit 1620 und Stellung eines Kriegskontingentes. (Franz Martin, Salzburgs Fürsten in der Barockzeit, a. a. O., S. 86 f.)

maßen der Gegenreformation zu dieser Zeit jedoch noch eine untergeordnete Bedeutung zu. So war es für die allgemeine kirchenpolitische Situation bezeichnend, wenn im Jahre 1556 „Adel und Städte von Österreich, Steiermark, Kärnten und Krain die Freiheit der reinen Lehre, und natürlich auch Kelch und Priesterehe“⁸⁾ verlangten. Die Spaltung stagnierte in gegenseitigen Forderungen, ohne daß diese relative Ausgewogenheit in einseitigen Veränderungen durch kirchen- oder machtpolitische Intervention aufgekündigt worden wäre. Noch zu Ende des Jahrhunderts war Bayern neben Spanien die einzige aktive katholische Macht, deren Führer, Herzog Wilhelm der Fromme, sich mehr und mehr der planmäßigen Gegenreformation hingab⁹⁾. Auch als sich der Salzburger Erzbischof Marx Sittich zu Beginn des 17. Jahrhunderts gezwungen sah, die Gegenreformation voranzutreiben, war ihm nur wenig Erfolg beschieden, was freilich auf die Intensität seiner Maßnahmen rückschließen läßt.

Ein Umschwung zeichnete sich ab in der Wahlkapitulation Max Gandolfs Graf von Kuenburg des Jahres 1668, in welcher das Domkapitel es als unerläßlich erachtete, dem Kandidaten als Erstes den Schwur abzufordern, daß er nach seiner Wahl die Reinhaltung des Glaubens durchzuführen trachten würde. Und in diesem Punkt hielt sich der Erzbischof an die Wahlkapitulation: „Wenn von Protestantenvertreibungen aus Salzburg die Rede ist, dann denkt man nach Firmian (1727—1744) sogleich an Kuenburg“¹⁰⁾. Damit spielte sich während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Zustand ein, der für unser Problem von Wichtigkeit ist: Bekannte sich der Großteil der salzburgischen Bevölkerung auch offiziell zum Katholizismus, so flammte die protestantische Bewegung doch an einzelnen Orten immer wieder auf. Dies zwang die Kirche für nahezu zwei Jahrhunderte zu permanenter Aktivität und forderte ihre Überzeugungskraft heraus. Da man die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre aber als Teil dieser gegenreformatorischen Kirchenpolitik zu verstehen hat, was später nachzuweisen sein wird, muß die exakte Parallelentwicklung gegenreformatorischer Bemühungen sowie das Anwachsen und Sinken der Anzahl von Beispielen älterer Skulpturen in zeitgemäßen Retabeln in ursächlichem Zusammenhang gesehen werden.

Damit ergeben sich aber Konsequenzen für die unterschiedliche geographische Verbreitung barocker Altäre mit mittelalterlichen Skulpturen: Das Phänomen ist weitgehend an solche Gebiete gebunden, die seit dem Augsburger Religionsfrieden unter katholischer Herrschaft standen. Denn sein Auftreten war verflochten mit einander widersprechenden Grundlagen protestantischer und katholischer Glaubenslehre. So erlaubte die Bilderfeindlichkeit des Protestantismus dieses Phänomen nur ausnahmsweise¹¹⁾. Die Intensivierung der Bil-

⁸⁾ Carl Brandi, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation*, München 1927, 3. Aufl. 1960, S. 340.

⁹⁾ Ebenda, S. 415.

¹⁰⁾ Franz Martin, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, a. a. O., S. 120.

¹¹⁾ Vergleiche dazu: Horst Keller, *Barockaltäre in Mitteldeutschland*, Burg b. M. 1939, S. 98 ff.

derverehrung durch die Gegenreformation dagegen ließ mit Vorliebe — und als Gegenreaktion — gerade auch mittelalterliche Bilder zur Verehrung aufstellen. Denn diese waren noch verknüpft mit der ungeteilten — vorreformatorischen — Machtstellung der katholischen Kirche. Und in diesem Zusammenhang wurde ihnen ein fast symbolischer Wert zuteil.

Es kann demnach nicht verwundern, wenn barocke Altäre mit älteren Skulpturen vornehmlich auf katholische Gebiete beschränkt geblieben sind, in erster Linie also auf Süddeutschland und den Alpenraum.

Und nur hier waren dazu auch die künstlerischen Voraussetzungen gegeben, die den kirchenpolitischen als gleichbedeutend beizuordnen sind: Die weitverzweigten, volkstümlichen handwerklichen Traditionen spätgotischer Schnitzkunst fanden im 17. und 18. Jahrhundert ihre Fortsetzung und Erneuerung durch die barocke Altarbaukunst. Die Allgemeinheit der künstlerischen Gestaltungsfreude und der elementaren Gestaltungsfähigkeit brach noch einmal auf in dem ornamentalen und figürlichen Reichtum vielerorts ansässiger Werkstätten, deren Arbeiten in erstaunlich ausgeglichener Qualität nebeneinanderstehen. Diese Schaffensbreite — herausgefordert durch politische Erfordernisse — ist nur dem umfassenden Ideenreichtum spätgotischer Schnitzerwerkstätten und den riesigen Bedürfnissen an Flügelaltären im ausgehenden Mittelalter vergleichbar. Und hier wie dort wurzelten diese Möglichkeiten in der Vielfalt des Volkstümlichen. Darüber hinaus mochten aber auch die örtliche Abgeschiedenheit, die jeden Wandel erschwerte, und die zwingende Bindung an Althergebrachtes als Gründe für eine Konzentration des Phänomens im Alpenraum geltend geworden sein.

Rückblickend stellt sich nun heraus, daß die Begrenzung der Untersuchungen auf die ehemalige Erzdiözese Salzburg nicht zufällig war: Sie umfaßt einen großen Teil gerade des Gebietes, in dem das Phänomen der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altaraufbauten in größter Breite zu beobachten ist. Ausgehend von diesem Kerngebiet reduziert sich die Anzahl der Beispiele mit zunehmender Entfernung, bis sie sowohl in Oberitalien als auch in Norddeutschland, in den Rheinlanden wie in Mitteldeutschland verglichen mit der Fülle des Alpenraumes eine Seltenheit darstellen.

Die mittelalterliche Skulptur als barockes Kultbild

Übertrug man eine mittelalterliche Skulptur in einen neu errichteten Altaraufbau, während das ihr ursprünglich zugeordnete figürliche und architektonische Programm zugleich zerstört wurde, so bedeutet dies, daß man jener einen Figur einen ganz besonderen Wert beimaß, durch den sie sich von ihrer Umgebung unterschied. Das Aufzeigen eben dieses Wertes beinhaltet die Begründung der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altaranlagen¹⁾.

¹⁾ Der Aufstellungsort einer Skulptur innerhalb eines größeren Altarzusammen-

Die Mehrzahl der in Barockaltäre gelangten Figuren aus älteren Altären stellt den Titelheiligen der betreffenden Kirche dar²). Daraus ist zu schließen, daß dem Bild des Titelheiligen im Laufe der Jahrzehnte oder der Jahrhunderte über den eigentlichen Darstellungswert hinaus eine kultische Bedeutung zuwuchs, die offensichtlich direkt mit der Formgebung der erhaltenen Figur und auch ihrer Materie verbunden war. Dieser Kultwert bewahrte sie — im Gegensatz zu ihrem ursprünglichen Ensemble — vor Zerstörung, als an Stelle des gotischen Flügelaltares eine moderne Anlage treten sollte. Darüber hinaus gewährte dieser Bedeutungszuwachs der mittelalterlichen Skulptur sogar einen hervorragenden Platz innerhalb des barocken Altaraufbaues.

Durch ein urkundlich belegtes Beispiel ist es möglich, die Bedeutungssteigerung einer spätgotischen Schreingruppe im Verlaufe von etwa einhundertundfünfzig Jahren nachzuvollziehen: Nachdem im Jahre 1738 der Umbau der Wallfahrtskirche St. Mariä Himmelfahrt zu Großgmain bei Salzburg abgeschlossen war, bat die dortige Kirchenverwaltung, es möchte „waßmaßen der alte Hochaltar bey Abtragung in solch schadhaften und ermoderten Standt befunden worden, daß selbiger nit mehr aufgericht werden kann, ein neuer mit Beibehaltung der alten von der Gemeinde und Wallfahrern sonderlich hochgehaltenen Dreifaltigkeitsbilder . . . aufgericht werden. Das Konsistorium gab dabei zu bedenken, ob nicht das auf dem in der vorderen Hauptmauer anlehnten Altar befindliche Maria Gnadenbild auf den neu zu errichtenden und weiters hierfür zu setzenden Hochaltar füglich transferiert werden könnte, folgend der fordere Altar gänzlich abgebrochen und etwo anderweitig hin appliziert werden könne. Hierzu machte die Kirchengvorstehung geltend, daß 1. die Kirche der hl. Dreifaltigkeit geweiht sei, 2. die auf dem Hochaltar stehende Krönung Mariä vom gemeinen Volk als wundertätig verehrt werde . . .“³). Diese Bedeutungssteigerung des ursprünglich in der

anges ist von ihrer Rangordnung abhängig. Da die weitaus überwiegende Zahl der in barocke Altarretabel übernommenen älteren Skulpturen an besonders exponierten Standpunkten innerhalb der neuen Konzeption Aufstellung gefunden hat, wenden wir uns zunächst solchen Beispielen zu. Barocke Altaranlagen mit gotischen Skulpturen an untergeordneten Aufstellungsorten sind dagegen selten. Dieser kleinen Gruppe wird an anderer Stelle gedacht werden.

²) Von 147 Beispielen (der Erzdiözese Salzburg) stellen 98 Skulpturen den Titelheiligen der jeweiligen Kirche dar. Die übrigen teilen sich auf in: 23 Madonnen-darstellungen, 12 Darstellungen der Kreuzigung Christi, 4 Pietádarstellungen und 10 Darstellungen verschiedener Heiliger. Diese 49 Darstellungen sind jedoch ausnahmslos in Seitenaltären zur Aufstellung gekommen, soweit es sich nicht um Marienfiguren handelte. Das Hochaltarretabel blieb prinzipiell dem Titelheiligen der Kirche vorbehalten. Abweichungen waren nur zugunsten von Mariendarstellungen nachzuweisen, was die wachsende Marienverehrung der Zeit widerspiegelt.

³) Österreichische Kunsttopographie, Bd. 11, Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg, bearbeitet von Paul Buberl und Franz Martin, Wien 1916, S. 122. Dazu ist zu bemerken, daß die erwähnten „Dreifaltigkeitsbilder“ mit der ebenfalls aufgeführten Marienkrönungsgruppe identisch sind, denn die Darstellung zeigt eine Marienkrönung durch die hl. Dreifaltigkeit. Nicht diese Gruppe, sondern eine „Schöne Madonna“ ist das ursprüngliche Gnadenbild der Kirche. Dieses wurde

Schreinmitte des älteren Hochaltars dargestellten Patronatsheiligen der Kirche bis hin zu einem allseits verehrten Gnadenbild und seine damit notwendig gewordene Übernahme in eine neue Altaranlage war typisch. Vielerorts entstanden auf diese Weise Wallfahrtsziele, wenn deren Ruf auch oft genug beschränkt geblieben ist auf die nächste Umgebung. Dazu trug natürlich auch bei, daß fast jeder Ort bestrebt war, selbst in den Besitz eines verehrungswürdigen Gnadenbildes zu gelangen, zumal dies nicht zuletzt auch kommerzielle Vorteile mit sich brachte, was eifersüchtelige Konkurrenzkämpfe benachbarter Ortschaften beweisen.

Ein Blick auf die Entwicklung der barocken Wallfahrtsziele, auf die Bedeutungsverlagerung zwischen verschiedenen Kultobjekten, mag die immense kultische Bedeutung mittelalterlicher Skulpturen zu dieser Zeit weiter erläutern:

Die Wallfahrt nach Werfenweng im Salzburger Land hat ihren Ursprung in einem Quellenkult sowie in der Verehrung eines „wunderbaren Steines“. Schon im Jahre 1673 fand der Stein als Kultobjekt aber keine Erwähnung mehr. Stattdessen bezog sich die Verehrung der Wallfahrer allein auf die spätgotische Marienfigur im Hochaltar der Kirche⁴). Ebenfalls auf einen Quellenkult läßt sich die Wallfahrt zur Heilig-Brunn-Kapelle in Mariazell zurückführen. Nachdem bereits im Jahre 1619 für diesen Ort eine Heilung bezeugt worden war, errichtete man zwischen 1711 und 1715 eine Kapelle⁵). Ihr Hochaltar birgt die spätgotische Madonnenfigur, auf die sich die Wundertätigkeit bereits im 18. Jahrhundert übertragen hatte.

Diese Übertragung des Kultwertes von einem besonderen Ort, von einer Heilquelle, einem Stein oder einem Baum auf ein Gnadenbild gibt aber keine Einzelercheinung wieder, sondern sie zeigt eine Entwicklung auf, die um 1730 bereits abgeschlossen war⁶): Die gemalte oder figurierte Darstellung übernahm im Laufe des 17. Jahrhunderts die Priorität unter den Kultobjekten.

Diese Wertschätzung räumte aber gerade der mittelalterlichen Skulptur eine besondere Bedeutung als barockes Kultobjekt ein, denn ihre Tradition, die an der Wertsteigerung vieler Figuren von Titelheiligen zu Gnadenbildern gemessen werden kann, qualifizierte sie in besonderem Maße. Überdies mögen berühmte Beispiele wie die Gnadenbilder von Mariazell und Altötting prägend auf die barocke Gnadenbildvorstellung eingewirkt haben. Diese sicherte der mittelalterlichen Gnadenbildtradition, die „in überwiegendem Maß von

ebenfalls dem neuen Hochaltar eingegliedert, worin man einer allgemeinen Tendenz der Zeit folgte. Gleichmaßen gilt dies für das Gnadenbild „Maria Säul“ in der Stiftskirche St. Peter zu Salzburg. (Paul Becker, *Das Bild der Madonna*, Salzburg 1965, S. 96.)

⁴) Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*, Bd. 5, Oberösterreich und Salzburg, Wien 1958, S. 216 f.

⁵) Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 4, Kärnten und Steiermark, Wien 1956, S. 208.

⁶) Hans Aurenhammer, *Die Mariagnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, Wien 1956, S. 40.

Plastiken getragen⁷⁾“ wurde, eine kontinuierliche Bedeutung auch für das 17. und 18. Jahrhundert. So kann es letztlich nicht verwundern, daß die Mehrzahl der im Barock als wundertätig verehrten Skulpturen mittelalterlicher Herkunft waren⁸⁾.

Die Erhaltung einzelner mittelalterlicher Figuren, die zunächst als krasser Gegensatz zu der Zerstörung ihres ursprünglichen Ensembles gesehen werden mußte, ergab sich zwangsläufig aus der Bedeutungsveränderung eben dieser Skulpturen. Sie hatten einen neuen Wert erlangt. Sie waren zum Kultobjekt geworden und mußten aus diesem Grund erhalten werden. Die ihnen ursprünglich zugehörigen Altaranlagen dagegen wurden entfernt, da sie als „altväterisches Truhelwerk“ den ästhetischen Bedürfnissen des Barocks nicht mehr gerecht werden konnten.

Und nun wird auch der unmittelbare Zusammenhang zwischen gegenreformatorischen Bestrebungen und der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre vollends greifbar: Die Förderung von Wallfahrten im 17. und 18. Jahrhundert war ein kirchenpolitisches Mittel der Gegenreformation. Indem die mittelalterliche Skulptur aber überragende Bedeutung als Ziel dieser Wallfahrten gewonnen hatte, läßt sich das Phänomen der Aufstellung älterer Figuren in barocke Altaranlagen nicht mehr trennen von der Verbreitung der Gegenreformation. Ihre fortschreitende und systematische Durchführung darf als Bedingung für die Häufigkeit dieses Phänomens gewertet werden.

Die Beobachtung, daß nicht nur seit langem als Gnadenbild verehrte mittelalterliche Skulpturen ihre Geltung in der Barockzeit bewahrten, sondern daß auch solche Figuren kultisch bedeutsam wurden, die vor dem 17. Jahrhundert lediglich Darstellungswert besaßen, läßt spezifische Beziehungen zwischen der äußeren Form mittelalterlicher Skulpturen und der barocken Gnadenbildvorstellung vermuten: Das altertümliche Aussehen gotischer Figuren scheint allgemein den Anlaß zu besonderer Verehrung in sich getragen zu haben. Gerade die veraltete Form und ihre Entfremdung neben zeitgenössischen Darstellungen verknüpfte assoziativ mit der Wahrscheinlichkeit von Gebetserhörungen. Das Außergewöhnliche der mittelalterlichen Skulptur bot der Barockzeit die Möglichkeit, ein Bild des Irrationalen zu geben, indem es kontrastierend dem Vertrauten, nämlich einem zeitgemäßen Zusammenhang eingeordnet wurde.

Solche Beispiele mittelalterlicher Figuren, die bis zur Barockzeit eigentlich unbeachtet geblieben waren, um plötzlich in den Mittelpunkt neu entstandener Wallfahrten zu rücken und den Bau mehr oder weniger aufwendiger Wallfahrtskirchen nach sich zu ziehen, stehen uns beispielsweise gegenüber in der Wallfahrtskirche St. Maria-

⁷⁾ Ebd., S. 64.

⁸⁾ Einen Überblick erlauben die in wertvoller Sammlertätigkeit zusammengestellten Bändchen von Gustav Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Bd. 1—5, Wien 1955—1958.

Trost bei Graz⁹⁾, in der Gnadenkapelle zu Gallwiese bei Innsbruck¹⁰⁾ und in der Wallfahrtskirche zu Kirchtal im Salzburger Land¹¹⁾.

Die barocke Gnadenbildvorstellung war weitgehend direkt mit einer unzeitgemäßen, veralteten Form verknüpft. Und diese Vorstellung legte die Aufnahme gotischer Figuren in barocke Altarkonzeptionen nahe. Dort zogen sie die Gläubigen an, da sie durch ihre fremde Form glaubhaft eine Wundertätigkeit intendierten.

Daneben übertrug sich der Kultwert berühmter Gnadenbilder aber auch auf ihre Kopien und darüber hinaus auf ihre architektonische Rahmung. Die wundertätige Kraft eines bestimmten Kultobjektes löste sich von dessen Einmaligkeit und von seiner bedeutsamen Materie, um sich in der Nachbildung seiner Form zu verallgemeinern: Davon legen ebenso Zeugnis ab die Architekturkopien der Casa Santa in Loreto wie solche der Altöttinger Gnadenkapelle.

Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang gerade auch die Kopien von *Gnaden altären*. Nur ihr direkter Anteil am Kultwert des Vorbildes lassen die Nachbildungen des Mariazeller Altares¹²⁾ beispielsweise in der Stiftskirche St. Lambrecht in der Steiermark¹³⁾ und in der Katharinenkapelle von St. Peter in Salzburg¹⁴⁾ wie auch die Kopie des Altöttinger Gnadenaltares zu Palting in Oberösterreich¹⁵⁾ verständlich werden.

Ihrer leichten Verbreitungsmöglichkeit wegen nahmen die Nachbildungen wundertätiger älterer Figuren quantitativ gesehen freilich eine besondere Stellung unter den Kopien ein. Die direkte Verknüpfung kultischer Bedeutung mit der mittelalterlichen Formensprache übertrug sowohl neuzeitlichen Kopien als auch formanalogen Nachbildungen¹⁶⁾ den gleichen kultischen Wert, wie er mittelalterlichen Gnadenbildern eigen war. Nur so ist es zu erklären, daß die Wallfahrtskapelle zu Grünsink bei Fürstenfeldbruck im Jahre 1763 weder für ein Gnadenbild des 18. Jahrhunderts noch für ein mittelalterliches erbaut wurde, sondern für eine Gnadenbildkopie des 17. Jahr-

⁹⁾ Alfred Hoppe, *Des Österreichers Wallfahrtsorte*, Wien 1913, S. 207 ff.

¹⁰⁾ Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 3, Tirol und Vorarlberg, Wien 1956, S. 31 f.

¹¹⁾ Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 5, S. 169 ff.

¹²⁾ 1727 nach Entwurf Josef Emanuel Fischers von Erlach errichtet, umgibt er ein Gnadenbild der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

¹³⁾ 1729 errichtet (*Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 31, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Lambrecht*, bearbeitet von P. Othmar Wonisch, Wien 1951, S. 76).

¹⁴⁾ 1733 entstanden (*Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 12, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, bearbeitet von Hans Tietze, Wien 1913, S. 20 f.).

¹⁵⁾ 1717 entstandene Werkstattarbeit Meinrad Guggenbichlers (Heinrich Decker, *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1949, S. 89, Abb. 120).

¹⁶⁾ Unter „formanalogen Nachbildungen“ sind im 17. oder im 18. Jahrhundert geschaffene Figuren zu verstehen, die an die mittelalterliche Form oder an einen mittelalterlichen Figurentypus anschließen, ohne daß ein direktes Vorbild nachzuweisen ist.

hunderts nach einem vierhundert Jahre älteren Original¹⁷⁾. Es erklärt auch, daß der Hochaltar der St. Mauritiuskirche zu Gries bei Bozen eine barocke Kopie des Andechser Gnadenbildes umfängt, das im Jahre 1679 hierher gebracht wurde¹⁸⁾, und daß im spätbarocken Hochaltar der Schloßkirche St. Anna zu Kempfenhausen bei Starnberg eine Anna-Selbdritt-Gruppe Aufstellung gefunden hat, die wohl als Kopie des 18. Jahrhunderts nach einem Bildwerk um 1520 zu betrachten ist¹⁹⁾.

Die Aufzählung solcher Beispiele ließe sich leicht fortsetzen²⁰⁾, doch soll stattdessen der Blick auf formale Probleme gerichtet werden, die sich aus dieser Wertschätzung der mittelalterlichen Skulptur ergaben. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Verknüpfung von kultischer Bedeutung und altertümlicher Form auch eine ästhetische Anerkennung der gewählten Figur bedingte. Ein Vergleich barocker Kopien und ihrer mittelalterlichen Vorbilder sowie die Betrachtung barock umgearbeiteter gotischer Figuren soll uns dieses Problem näherbringen.

Zwei Kopien des Mariazeller Gnadenbildes in Raisting/Oberbayern und Scheifling in der Steiermark machen prinzipielle Unterschiede zwischen dem Original der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und diesen beiden Nachbildungen aus dem 18. Jahrhundert deutlich. Vorausgeschickt sei, daß beide Nachbildungen sich so ähneln, daß sie der gleichen Kopistenhand zuzuschreiben sein dürften. Der Typus des Vorbildes wurde genau übernommen, die geschlossene Umrißlinie beibehalten. Charakteristische Unterschiede liegen im Detail. Ist die Mariazeller Figur auch nicht von überragender künstlerischer Qualität, so geht doch von ihrem Antlitz ein besonderer Reiz aus. Der weiche Gesichtsschnitt verbindet sich mit der geschlossenen Umrißlinie zu einheitlichem Ausdruck, der durch das sanfte Lächeln verinnerlicht und individualisiert wird. Der ondulierende Saum des Kopftuches schließt bruchlos an die Schulterlinie an und vermag so die Sanftheit der Gesichtsbildung abzurunden und auf die Faltenführung des Oberkörpers zu übertragen. Damit steht uns das Gnadenbild als eine etwas labile Spätform der Klassik des 13. Jahrhunderts in durchaus eigener — wenn auch bescheidener — Größe gegenüber.

Seine Kopien dagegen strecken die Kopfform zu einem Oval, wobei sie die Kinnpartie durch eine kugelige Erhebung besonders betonen. Augen, Nase und Mund blieben nicht Teil einer einheitlichen Modellierung, sondern sie sind zu graphischen Eintragungen geworden, die es nicht vermögen, sich zu einem bedeutsamen Gesichtsausdruck zusammenzuschließen. Diese Simplifizierung wiederholt sich ebenso in der Gestaltung des Kopftuches: Die Umrißlinie ist zwar der des Ori-

¹⁷⁾ Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, 3. Auflage, München und Berlin 1960, S. 133.

¹⁸⁾ Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. II, 3. Auflage, Innsbruck—Wien—München 1957, S. 93.

¹⁹⁾ Dehio-Gall, Oberbayern, a. a. O., S. 145 f.

²⁰⁾ Zwischen 1757 und 1802 schnitzte ein Bildhauer in Mariazell Nachbildungen des dortigen Gnadenbildes. (Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 342.)

ginales nachgebildet, der geschwungene Saum wurde nun jedoch umgedeutet zu starren, unorganischen Ausbuchtungen der Haartracht, wobei Erinnerungen an Haarformen des frühen 14. Jahrhunderts mitgespielt haben könnten. Solche Anachronismen, die verschiedene Stilelemente summieren, kennzeichnen zuverlässig die spätere Kopie. In gleicher Weise ist die Führung des Gewandes zu kantigen Faltengraden entwertet worden, die in paralleler oder spitzwinkliger Anordnung den Figurenblock mit einem starren Liniengefüge umspannen, während Körper und Gewand der Mariazeller Figur in durchaus organischer Beziehung stehen.

Diese allgemeine Erstarrung und Erkaltung der Form und die Aufspaltung struktureller Gefüge zu additiven Verbindungen oberflächlich gekennzeichneten Partien dürfen ebenfalls als Kriterium zur Unterscheidung von Original und Kopie gewertet werden. Zur zeitlichen Fixierung der Kopie sind besonders die Verschiebung der Proportionen und die Veränderung von Einzelformen — in diesem Fall der Kopfform und der Gesichtsbildung, die in das 18. Jahrhundert weisen — herauszuarbeiten.

Die barocke Gnadenbildkopie schien grundsätzlich dazu zu neigen, Einzelformen zu übersteigern, ja sie karikierte sogar, um die Fremdheit und Andersartigkeit der Form augenfälliger und bewußter zu machen. Das Ziel dieser Verfremdungsbestrebungen lag offensichtlich ebenfalls in der assoziativen Verbindung von sichtbar fremder Form und glaubhafter Wundertätigkeit.

Schwieriger ist es, eine Muttergottesstatue im Hochaltar der Kirche zu Pyrawang in Oberösterreich als Kopie des Altöttinger Gnadenbildes zu identifizieren, stellt man sie nicht direkt ihrem Vorbild gegenüber²¹). Bedient man sich jedoch der aufgestellten Kriterien und berücksichtigt die Beibehaltung der Umrißlinie sowie charakteristischer Binnenformen, so wird die Abhängigkeit auch hier evident. Die Übernahme des Typus und einiger Einzelformen weist auch sie als Kopie aus. Der Drang zu größerer Plastizität, die Ausdehnung des Körpervolumens, welche das vorgeprägte Liniensystem zu sprengen droht, läßt ihre Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wohl im Anschluß an die Errichtung des Hochaltars im Jahre 1656 vermuten.

Als formanaloge Nachbildung einer mittelalterlichen Figur verdient die Madonna der Pfarrkirche zu Maria-Laach in Oberösterreich besonderes Interesse. Ohne daß sie auf ein bestimmtes Vorbild bezogen werden könnte, griff sie dennoch auf mittelalterliche Formen zurück. Gesichtsbildung und Faltenführung lassen Analogien zur Spätgotik erkennen. Befremdend keilen unmotiviert Faltenbäusche, die einem linearen System aufgelegt sind, den Figurenblock ein. Dies ermöglicht es, Konstanten der barocken Gnadenbildvorstellung abzulesen: Bedeutsam ist die hierarchisch strenge Haltung der Figur. Sie geht parallel mit einer allgemeinen Erstarrung jeglicher Bewegung

²¹) Dehio-Ginhart, Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, 4. Auflage, Wien 1958, S. 245, dort wohl fälschlich mit einer Datierung „um 1360“ versehen.

des Körpers und des Gewandes. Wie bei der Gnadenbildkopie blieb der künstlerische Wert spätgotischer Figuren auch dem Schnitzer formanaloger Nachbildungen gleichgültig. Er bildete das nach, was ihm besonders fremd erschien. So mußte gerade das Unzeitgemäße ihr Aussehen prägen, denn sie reihen unverstandene Motive aneinander, ohne sie organisch zu verbinden. Weder demonstrieren sie die Ähnlichkeit barocker und gotischer Gestaltung, noch wurden sie durch eine solche — ohnehin fragwürdige — Verwandtschaft ermöglicht, sondern sie sollten gerade auf die Unterschiede verweisen²²⁾. Sinn und Notwendigkeit der formanalogen Nachbildungen lagen im *Kontrast* zur zeitgemäßen Bildhauerkunst.

Eine Gruppe spätgotischer Gnadenbilder der Steiermark, die zur Zeit ihrer Aufnahme in barocke Altaranlagen überarbeitet wurden, kann helfen, die Gnadenbildvorstellung des 17. und 18. Jahrhunderts weiter zu präzisieren. Diese Gnadenbilder haben Aufstellung gefunden in den barocken Hochaltären der Wallfahrtskirchen zu Mariahof, Mariabuch, Pernegg, St. Maria-Lebing bei Hartberg, in Preding (Abb. 26) und Maria-Trost bei Graz. Sie alle verbindet die auffallende Veränderung ihrer Silhouette gelegentlich ihrer Aufstellung in die neuen Altaranlagen. Durch seitliche Anstückung von Gewandfalten wurden sie in eine streng dreiecksförmige Umrißlinie geprägt. Diese Überarbeitung war notwendig, da die spätgotische Bewegtheit der Figuren den barocken Vorstellungen von alten Gnadenbildern widersprochen hatte. Abstrahiert man bei der Betrachtung der Madonnen in Preding und Maria-Trost von den barocken Ergänzungen, so erstaunt das Maß der ursprünglich weit ausgreifenden, tänzerischen Bewegung, die in der auferlegten Strenge der Dreiecksform erstarrt ist.

Auch eine Neufassung oder leichtes Überschnitzen des Antlitzes, besonders der Augenpartie, trugen oft dazu bei, diesen aufgenommenen Figuren ein archaisches, ikonenhaftes Aussehen zu verleihen. Diese Überarbeitungen dürfen jedoch nicht dazu verleiten, in ihnen den Versuch einer Angleichung an den barocken Formenkanon zu suchen. Die barocken Ergänzungen nähern das Aussehen dieser Gnadenbilder keineswegs dem zeitgenössischer Figuren. Im Gegenteil: Die starre geometrische Form isoliert sie innerhalb des barocken Aufbaues augenfälliger, als das ursprüngliche Aussehen der gotischen Madonnen dies vermocht hätte.

Und gerade dieser offensichtliche Unterschied wurde angestrebt. Im allgemeinen erzielte man diesen Effekt allerdings nicht durch aufwendige Ergänzungen und kostspielige Überarbeitungen. Die Gnadenbilder wurden im 17. und 18. Jahrhundert mit einem Gnadenmantel umgeben, dessen Dreiecksform sie ebenso wirkungsvoll ihrer

²²⁾ Diese Tendenzen sind selbst dann spürbar, wenn die Nachbildung ein verlorenes oder zerstörtes Werk möglichst getreu ersetzen sollte, was die Figur des heiligen Sebastian im Hochaltar der Leonhardskirche zu Murau/Steiermark zeigt. (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXV, Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Murau, bearbeitet von Inge Woisetschläger-Mayer, Wien 1964, S. 420 f.)

Umgebung entfremdete, wie dies bei der steiermärkischen Gruppe durch barocke Veränderungen des Umrisses erzielt werden konnte.

War die äußere Form Träger einer kultischen Bedeutung, so galt dies in gleichem Maße auch für die Materie verehrter Gnadenbilder. Auch mit ihr war die Wundertätigkeit unmittelbar verbunden²³). So wurde die Madonna des Benediktinerstiftes Garsten in Oberösterreich nach ihrer weitgehenden Beschädigung durch die Bilderstürmer barock ummantelt. Dabei blieb die Materie des mittelalterlichen Kultbildes wie eine Reliquie als Kern erhalten. Die neue, barocke Ummantelung schloß jedoch bezeichnenderweise an den Typus einer romanischen Sitzfigur an, indem das Kind auf dem Schoße der Madonna in die Symmetrieachse der Skulptur gerückt wurde. Der archaisierende Rückgriff auf den romanischen Figurentypus in Verbindung mit der dreiecksförmigen Silhouette des Mantels sollte auch hier den Gnadenbildcharakter veranschaulichen.

Die barocke Gnadenbildvorstellung verknüpfte den Kultwert assoziativ mit einer altertümlichen Form. In diesen Beispielen hat sie ihren formalen Ausdruck gefunden. Die außergewöhnliche Gestaltung bot Gewähr für eine innewohnende Wunderkraft. Darin lag die Vorliebe der Barockzeit für mittelalterliche Skulpturen als Kultobjekte begründet. Sie galt in gleichem Maße für Gnadenbildkopien wie auch für formanaloge Nachbildungen. Näherte sich das Aussehen des Gnadenbildes einmal dem zeitgemäßer Figuren, so wurde es überarbeitet oder durch einen Gnadenmantel innerhalb ihres Ensembles wieder isoliert.

Eine ästhetische Anerkennung der mittelalterlichen Skulptur setzte dieses Verhalten grundsätzlich nicht voraus, es scheint sie vielmehr auszuschließen.

Die mittelalterliche Skulptur in barocken Altaranlagen

Die Häufigkeit der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altaranlagen läßt die Frage nach formalen Besonderheiten, die aus dieser Verbindung resultieren könnten, beinahe müßig erscheinen. Die oft mühelose Eingliederung älterer Figuren könnte als selbstverständliche Möglichkeit barocker Altarbaukunst betrachtet werden, obwohl hier Figuren, ornamentale oder architektonische Elemente unterschiedlicher Stilepochen aufeinandertrafen. Die große Zeitspanne von zweihundert Jahren, der diese Untersuchungen gewid-

²³) Für diese kultische Bedeutsamkeit der Materie von Gnadenbildern mochten neben dem selbstverständlichen Glauben an eine innewohnende Kraft auch Vorstellungen maßgebend geworden sein, die mit der Entstehung der Vollskulptur als Reliquienträger in Zusammenhang standen. (Vergleiche dazu: Harald Keller, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 71 ff.) Denn noch zu Ende des 15. Jahrhunderts waren vereinzelt Reliquien in Skulpturen eingelassen worden. (Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg/Brsg. 1909, S. 300.)

met sind, gibt jedoch genug Anlaß, dieses Problem weiter zu verfolgen.

Grundsätzlich muß die Entscheidung, auf welche Art eine ältere Figur ihrer neuen Umgebung eingefügt werden sollte, in Relation gesehen werden zu den künstlerischen Gegebenheiten der Altarbaukunst der Zeit. Ihr Wandel im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts bot aber zugleich Gewähr dafür, daß die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen immer wieder neuartige formale Lösungen nach sich gezogen hat.

Um die Vielfalt künstlerischer Eingliederungsmöglichkeiten übersichtlich darzustellen, sollen drei Altartypen herauskristallisiert werden, die eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte unter einigen übergeordneten Gesichtspunkten zusammenzufassen vermögen.

Diese drei Altartypen sind bestimmt von dem Aufstellungsort, den sie der mittelalterlichen Skulptur bei ihrer Eingliederung in die neue Altaranlage zugebilligt haben:

Typus I umfaßt Altäre mit älteren Skulpturen an *nebeneordneter* Stelle des Aufbaues. Bei Altären des II. Typus wird der gesamte Kern der Konzeption durch mittelalterliche Elemente gebildet, und Altäre des III. Typus zeigen an *übergeordneter* Stelle eine oder mehrere ältere Skulpturen.

Die unmittelbare Abhängigkeit zwischen dem Aufstellungsort der älteren Figur innerhalb der barocken Konzeption und ihrem kultischen Wert wurde bereits konstatiert. Das heißt aber, daß die mittelalterlichen Skulpturen in Altären des I. Typus keinen Kultwert besaßen, denn ihr Platz innerhalb der barocken Altaranlage war nicht von der Forderung bestimmt, eine besondere Bedeutung sichtbar machen zu müssen, sondern ihnen wurde eine nur wenig bemerkenswerte Stelle zugewiesen.

Somit ist für diese Gruppe aber auch die Begründung hinfällig, daß die mittelalterlichen Skulpturen ihres Kultwertes wegen erhalten und barocken Altaranlagen eingegliedert worden seien. Die Beispiele des I. Typus nehmen in dieser Hinsicht eine Ausnahmestellung ein, die im folgenden näher zu beschreiben sein wird. Auch rein quantitativ können sie als Ausnahmen angesehen werden. Ihre Anzahl beträgt etwa ein Zehntel der Beispiele des III. Typus.

Es ist für sie bezeichnend, daß sie ältere Figuren sowohl ikonographisch als auch formal der Konzeption nur locker angliederten. Dies äußert sich deutlich in der Aufstellung der übernommenen Skulpturen auf seitlich des Hauptgeschosses auskragenden Konsolen oder gar zu seiten des Aufzugsbildes, wo sie die Ausgestaltung der Altaranlage nicht im geringsten beeinflussten. Dort könnten sie durch barocke Figuren ersetzt werden, ohne daß dieser Wechsel den kultischen oder auch künstlerischen Wert dieser Anlage unbedingt vermindern würde. Die übernommenen mittelalterlichen Skulpturen blieben als Begleitfiguren innerhalb der Konzeption isoliert. Die Austauschbarkeit der mittelalterlichen Elemente scheint für diesen Typus symptomatisch.

Da die übernommenen Figuren zumeist Altargemälde flankieren und nicht barocke Figurengruppen wie die ausgewählten Beispiele

in Egerdach¹⁾ und Thambach²⁾ in Oberbayern sowie Unterlimbach³⁾ (Abb. 1) und Obdach⁴⁾ in der Steiermark zeigen mögen, wurde der stilistische Unterschied zu der Entstehungszeit der Altaranlagen durch eine vergleichende Betrachtung auch nicht sofort augenfällig. So muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß die mittelalterlichen Figuren dieser Gruppe — lediglich durch eine neue Fassung, nicht durch Überarbeitung angeglichen — formal wie barocke Figuren verwendet wurden.

Die beiden Seitenaltäre der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Saalbach im Lande Salzburg⁵⁾ machen diese Annahme wahrscheinlich. So zeigt der rechte Altar zu seiten des Mittelbildes die spätgotische Figur des heiligen Virgil, der die Figur des heiligen Rupert aus dem Jahre 1691 gegenübergestellt wurde (Abb. 2). Der linke Seitenaltar gab der spätgotischen Paulusfigur als Pendent die im Jahre 1720 geschnitzte Figur des heiligen Sebastian. Die mittelalterlichen Figuren wurden hier offenbar gleichberechtigt den barocken verwandt.

Diese Parallelverwendung mittelalterlicher und barocker Figuren überrascht, sie darf jedoch nicht überschätzt werden. Zumeist ist sie auf Seitenaltäre oder kleine Dorfkirchen beschränkt geblieben, so daß die Negierung der Stildifferenzen im Hinblick auf die Situation des Zeitstils nicht verallgemeinert werden darf: Sie sollte nicht überinterpretiert werden als Kongruenz gotischer und barocker Stiltendenzen,

¹⁾ Der Hochaltar der Kirche St. Margaretha in Egerdach wurde im Jahre 1679 errichtet. (Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, bearb. von G. von Bezold, B. Riehl, G. Hager, München 1905, S. 2679). Die vermutlich im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Figuren der Heiligen Katharina und Margaretha stehen auf Konsolen zu seiten der Säulen des Hauptgeschosses. (Eugen Lühgen, Die Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach. Eine entwicklungsgeschichtliche Studie. Phil. Diss. München, Erlangen 1907, S. 56.)

²⁾ Hochaltar der Kirche St. Georg, errichtet in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Figuren zu seiten der Säulen des Hauptgeschosses entstanden zu Ende des 15. Jahrhunderts. (Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2062.)

³⁾ Hochaltar der Kirche St. Bartholomäus, errichtet 1646. (Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., 257.) Die Figuren der Heiligen Rochus und Sebastian zu seiten der Säulen des Hauptgeschosses sind vermutlich in einer Hartberger Werkstatt zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden. (Rochus Kohlback, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 310.)

⁴⁾ Der Hochaltar der Spitalkirche U. L. Frau zu Obdach wurde zwischen 1670 und 1680 errichtet. Die von Mandl angeführte Bezeichnung „1628“ erscheint wesentlich zu früh. (Johann Mandl, Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert in Steiermark, phil. Diss. Graz 1928, S. 52.) Die älteren Skulpturen der Heiligen Apollonia und einer Heiligen ohne Attribute entstanden um 1470.

⁵⁾ Der linke Seitenaltar wurde zwischen 1718 und 1720 errichtet, der rechte im Jahre 1691. Letzterer diente ursprünglich als Hochaltar der Kirche. Die Figur des heiligen Paulus im linken Seitenaltar entstand zwischen 1470 und 1480, die mittelalterliche Figur des rechten Altares sowie die beiden Reliefs im Obergeschoß zu Ende des 15. oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts. (Österreichische Kunsttopographie Bd. XXV, Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Mittersill, Saalfelden, Taxenbach, Zell am See, bearb. von Franz Martin, Baden bei Wien o. J., S. 295, 298; Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 267.)

die ihre parallele Verwendung zuließ. Denn die Beispiele dieses Typus gehören nahezu ausschließlich dem 17. oder dem frühen 18. Jahrhundert an. Zu dieser Zeit mochte es tatsächlich möglich gewesen sein, daß divergierende Stilmerkmale abseits berühmter Kunstzentren oder an weniger wichtigen Ausstattungsstücken negiert wurden, was die gleichartigen handwerklichen Gepflogenheiten, auf die bereits hingewiesen wurde, erleichtert haben mochten. Auch in jenen Fällen scheint es nicht notwendig, eine Stilverwandtschaft von Spätgotik und Barock zu fordern. Das Aufgreifen älterer handwerklicher Praktiken könnte die Übergänge hier verwischt haben, was eine Überspielung der Stildominanten in einigen Fällen zu ermöglichen vermochte. Zu Ende des 17. Jahrhunderts aber hatten sich die Möglichkeiten barocker Altarbaukunst so erweitert, daß von solchen Lösungen Abstand genommen wurde zugunsten von Altarkonzeptionen, die gerade stilistische Unterschiede bei der Eingliederung mittelalterlicher Skulpturen sehr wohl zu nutzen wußten.

Bevor wir uns aber dieser dominierenden Gruppe barocker Altarbauten des 17. und 18. Jahrhunderts zuwenden, sollen die Aufbauten des II. Typus betrachtet werden. Ihre Verbreitung entspricht weitgehend der des I. Typus, die Anzahl der Beispiele ist also vergleichsweise zu solchen des III. Typus verschwindend gering.

Als Kennzeichnung der Altarkonzeptionen des II. Typus konnte die weitgehende Übernahme figürlicher, architektonischer und ornamentaler Elemente gotischer Flügelaltaranlagen angeführt werden. Die übernommenen Teile wurden dabei analog den Vorstellungen der zeitgemäßen Altarbaukunst umgestaltet, wobei es gleichermaßen im Bereich des Möglichen lag, den Charakter der ursprünglichen Anlage weitgehend zu erhalten oder auch das Aussehen des Retabels ganz den Vorstellungen der Umbauzeit anzugleichen. Ausgangspunkt dieser Umgestaltungen war jedoch jeweils der Versuch, einen Großteil der älteren Altaranlage in die barocke Konzeption zu übernehmen.

Die Einplanung beider Altarflügel und die Figuren des Mittelschreines, seltener auch die Übernahme der Schreinarhitektur, dürfen im Prozeß der Barockisierung gotischer Flügelaltaranlagen als Höchstmaß der Erhaltung mittelalterlicher Elemente betrachtet werden. Auf Predellen mußte jeweils verzichtet werden, wenn der Aufbau als Hochaltaranlage auch einen Tabernakel erforderte, wie dies im Laufe des 17. Jahrhunderts allgemein üblich wurde⁶⁾. Die Höhe des Sockels wurde dann, verglichen mit der Predellenhöhe der ursprünglichen Anlage, vergrößert und den Ausmaßen des Tabernakels angeglichen. Auf die gotische Gesprengearchitektur als Altarbekrönung verzichtete man generell⁷⁾.

⁶⁾ Joseph Braun S. J., „Altaretabel“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1957, Sp. 605 ff.

⁷⁾ Eine Ausnahme stellt der Hochaltar der Wallfahrtskirche in Maria-Rain bei Nesselwang im Allgäu dar. Der gotische Flügelaltar und Teile des ersten Umbaus der Zeit zwischen 1617 und 1619 wurden im Jahre 1762 unter Beibehaltung des gotischen Gesprenges zu einer einheitlichen Altaranlage zusammengefaßt. (Richard

Mit der Übernahme des Altarschreines und seiner Flügel blieb der ursprüngliche ikonographische Zusammenhang erhalten. Dies verwundert um so mehr, als die Darstellung von Heiligen und illustrierender Szenen ihrer Legenden im Gegensatz zu den üblichen ikonographischen Gepflogenheiten barocker Altarbaukunst stand. Hier ist das Zugeständnis an die Ikonographie gotischer Flügelaltaranlagen deutlich.

Eine Anerkennung der formalen Funktion der Flügel beinhaltete dieses freilich nicht. Die Beweglichkeit des gotischen Aufbaues wurde grundsätzlich durch einen starren barocken architektonischen Rahmen verfestigt. Dies galt sogar für den im Jahre 1643 umgebauten Hochaltar der Pfarrkirche St. Agatha zu Agatharied in Oberbayern⁸⁾ und für den Hochaltar der Pfarrkirche zu Stuben in Tirol aus dem Jahre 1680⁹⁾, obwohl den Flügeln lediglich barockes Ornament an die Rahmenleisten geheftet wurde, das einer Drehbarkeit nicht im Wege stand. Üblich war jedoch die Trennung von Mittelschrein und Flügel durch eine barocke Säulenarchitektur. Diese rahmt den Mittelteil und trägt sogleich die Obergeschoßarchitektur, die ihrerseits völlig den Gewohnheiten der Zeit verpflichtet blieb. Die Flügel wurden dem tektonisch selbständigen Mittelbau nur lose angeschoben. Sie verbreitern den Altar und gewähren ihm die gewünschten lagernden Proportionen, was ein kleines Altärchen in Kärnten, im rechten Seitenschiff der Wallfahrtskirche auf dem Magdalensberg¹⁰⁾, deutlich macht.

Diese Differenzierung in eine mittlere Säulenarchitektur und scheinbar noch beweglich angefügte Seitenteile war jedoch nicht charakteristisch für barocke Umbauten gotischer Flügelaltäre. Zwei kleine Altärchen an den Mittelschiffspfeilern im Langhaus der Stiftskirche zu Neuberg an der Mürz in Steiermark, die im Jahre 1668 zur Aufstellung gekommen sind, kennzeichnen die Anforderungen, die an barockisierte gotische Altäre gestellt wurden, deutlicher: Beide zeigen sowohl im Mittelschrein als auch auf den Szenen der seitlich ansetzenden Flügel Darstellungen aus der Passion Christi, die durch die Jahreszahlen 1505 und 1518 fest datiert sind¹¹⁾. Entscheidend war hier die Ausdehnung des Hauptgebälkes über die Flügel. Dieses über-

Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, München 1923, S. 286, Abb. 216; Michael Petzet, Stadt und Landkreis Kempten, Kurzinventar, München 1959, S. 115 f.)

⁸⁾ Richard Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, München 1905, S. 96 ff.; Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 1433 ff.

⁹⁾ Er übernahm den gesamten gotischen Hochaltar mit Ausnahme der Gesprengearchitektur. Die Datierung von 1513 weist ihn als frühestes Werk Jörg Lederers aus. (Hildebrand Dussler, Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik, Werkkatalog bearbeitet von Theodor Müller und Alfred Schädler, Kempten/Allgäu 1963, S. 73 f.)

¹⁰⁾ Um 1700 unter Verwendung eines spätgotischen Flügelaltärchens vom Anfang des 16. Jahrhunderts errichtet. (Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. V, 2, Klagenfurt 1932, S. 46).

¹¹⁾ Johann Mandl, Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert, a. a. O., S. 58; Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 242; Karl Garzarolli-Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 117.

fängt somit das dreiachsige Hauptgeschoß in einheitlichem Zug und ermöglicht dadurch eine architektonische Vermittlung zur Aufzugsarchitektur durch Giebelsegmente, die sich über den Flügeln zur Altarbekrönung dehnen. Daraus folgte eine allgemeine Verfestigung der gesamten Anlage.

Dieser Weg führte hin zu dem im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts errichteten Hochaltar der Pfarrkirche zu St. Wolfgang in Oberbayern (Abb. 3). Auch dieser Umbau griff sowohl auf die Schreinfiguren als auch auf die Flügelreliefs des spätgotischen Hochaltars der Zeit um 1480 zurück¹²⁾. Offenbar sollte die Konzeption den Chor in seiner gesamten Breite abschließen. So erhebt sich über einem hohen Sockel, dem seitlich zwei Altardurchgänge angegliedert wurden, das breite Hauptgeschoß des Aufbaues. Dessen Dreiteilung ist bedingt durch die Übernahme der gotischen Elemente. Der ursprüngliche Zusammenhang zwischen Altarmitte und den Flügeln ist jedoch gelöst. Zwei gedrehte Säulenpaare flankieren den Mittelschrein und haben die beiden Flügel abseits gedrängt. Dort verbleiben sie aber nicht in untergeordneter Isolation, denn die beiden abschließenden, äußeren Säulen — wie die beiden Säulenpaare der Altarmitte gedreht — verketten sie mit Bestimmtheit dem festgefügtten architektonischen Gerüst. Sowohl die Altardurchgänge wie auch das schwere, über den Säulen verkröpfte Gebälk und die aufsetzenden Voluten, machen die Altarseiten der Mitte durchaus ebenbürtig. Bestimmend ist die Dreiteilung der Anlage und die Zusammenordnung dieser Teile, die dem Mittelschrein durch seine Größe und den Durchbruch zum Obergeschoß zwar den Vorrang geben, dennoch aber die Bedeutung der Flügel als konstituierende Elemente der Altararchitektur anerkennen. An die Stelle der Scharniere des gotischen Altares, welche die Flügel beweglich mit dem Schrein verbanden, traten festigende architektonische Glieder. Diese gewährten jedem Altarteil seine eigene Bedeutung, sie verketten die drei Teile zu einem einheitlichen architektonischen Gebilde, zu einer barocken Schauwand, die sich additiv aus gleichberechtigten Kompartimenten zusammensetzt. Die Beweglichkeit der Flügel war ja nicht mehr gefordert, da auf die Wandelbarkeit der Altäre während der Barockzeit grundsätzlich verzichtet wurde. Jede Anlage hatte ein einziges ikonographisches Programm, das auf einer breiten Wand prospektartig zur Schau gestellt wurde. So wurde hier in St. Wolfgang trotz Beibehaltung von Schrein und Flügel des gotischen Altares eine durchaus barocke Anlage konzipiert, indem ein architektonisches Gerüst die gotische Anordnung entscheidend umzuprägen mußte.

Diese Loslösung von der gotischen Dreiteilung in Schreinmitte und Flügel, der Drang zur Gestaltung einer einheitlichen, architektonisch untergliederten Schauwand, war ein Charakteristikum der Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts. Bei der Übernahme von gotischen Schreinflügeln war diese Umdeutung mit Schwierigkeiten verbunden,

¹²⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2052 f; Richard Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, a. a. O., S. 155.

und nur so hervorragende Lösungen wie in St. Wolfgang befriedigten auch ästhetisch.

Konnte auf die Übernahme von Schreinflügeln verzichtet werden, wie in den Hochaltären der Wallfahrtskirche St. Leonhard zu Murau (Abb. 4) in der Steiermark¹³⁾ und in St. Maria zu Weiterskirchen in Oberbayern¹⁴⁾, so stand der Ausbildung einer schauwandartigen Altaranlage nichts im Wege. Beide Altäre haben im Hauptgeschoß vornehmlich Figuren des gotischen Vorgängers zur Aufstellung gebracht. Je nach der Notwendigkeit, durch einen breiten oder schmalen Mittelteil der Größe des Obergeschosses Rechnung tragen zu müssen, nahm die Altarmitte in Weiterskirchen eine, die der Murauer Konzeption dagegen drei Figurennischen auf. Ein schmaler Mittelteil bedurfte jedoch breiter Seiten, um den Illustrationsbestrebungen der Schauwand gerecht zu werden. Ein dreiteiliger Mittelschrein konnte sich mit schmalen seitlichen Kompartimenten begnügen. Beide Male ist das ursprünglich voneinander abhängige Größenverhältnis zwischen Schrein und Flügel gotischer Altäre negiert worden zugunsten einer konsequent konzipierten Schauwandarchitektur.

Die Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts bevorzugte eine Säulenarchitektur, die den Mittelteil des Altares umbaute. Diesem wurden in der Regel symmetrisch je eine Figurennische angegliedert, die seitlich ebenfalls durch Säulen abschließen. Konsolenartig auskragende Ansätze können zwei weitere Figuren aufnehmen, die, von Volutenbögen überfangen, den Altar seitlich begrenzen. Dieser fünfachsigen Anlage des Hauptgeschosses entsprechen drei Achsen des Aufzuges.

Ebensogut konnte die Anzahl der Kompartimente aber auch vermindert werden. Die Reduktion auf einen architektonisch gerahmten, einachsigen Mittelschrein mit seitlich auf Konsolen angefügten und von Baldachinbögen bekrönten Figuren genügte völlig den Vorstellungen der Altarbaukunst der Zeit. Diese Lösung erlaubte es aber, den Mittelschrein eines spätgotischen Altares samt seiner Schreinarchitektur einzubauen, ohne daß dadurch eine Änderung des barocken Schemas notwendig geworden wäre.

Der Hochaltar der Kirche U. L. Frauen zu Obermauern in Osttirol¹⁵⁾ macht dies deutlich: Die Skulpturen des Hauptgeschosses sind

¹³⁾ 1640 von Christof Baumgartner und dessen Werkstatt errichtet. Im Jahre 1725 wurde die Mittelnische des Hauptgeschosses von Christian Drinckher durchbrochen und das Gnadenbild des heiligen Leonhard in einen neu gefertigten Mittelschrein gestellt. (Österreichische Kunsttopographie Bd. XXXV, a. a. O., S. 411, 420 f.; Johann Mandl, Die Entwicklung der Altarbaukunst im 16. und 17. Jahrhundert, a. a. O., S. 40 f.; Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 242.) Die Figuren des Hauptgeschosses mit Ausnahme des Gnadenbildes und der Figur des heiligen Sebastian entstanden um 1520 in einer Villacher Werkstatt. (Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 129.) Die Figur des heiligen Sebastian ist eine barocke Nachbildung des 17. Jahrhunderts nach einem gotischen Original.

¹⁴⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 1403.

¹⁵⁾ 1660 errichtet, unter weitgehender Verwendung des spätgotischen Hochaltars der Kirche, der um 1490 entstanden war. (Hans Hocheneß, Die Kirchen

ausnahmslos mittelalterlicher Herkunft, und dennoch erhielt der Aufbau ohne Einschränkung einen barocken Charakter. Über einem hohen Sockelgeschoß mit seitlich angegliederten Altardurchgängen erhebt sich eine zweisäulige Architektur, die von dem schweren, durchgehenden und über den Säulen verkröpften Hauptgebälk überfangen ist. Säulen und Gebälk rahmen einen gotischen Altarschrein der Zeit um 1490, dessen Architektur und figürlicher Schmuck völlig intakt übernommen wurden. Der dreiteilig untergliederte gotische Schrein birgt als Gnadenbild eine „Schöne Madonna“ des ausgehenden weichen Stils. Flankiert ist sie von den Figuren der Heiligen Petrus und Jakobus, die der Entstehungszeit der Schreinarchitektur angehören. Sie sind ebenso von dem spätgotischen Altar übernommen wie die beiden Schreinwächter auf den Konsolen seitlich der Säulenarchitektur. Dieser barocke Aufbau gab dem älteren Schrein eine zeitgemäße Rahmung. Obwohl lediglich auf die Übernahme der gotischen Flügel verzichtet wurde, konnte der Aufbau ganz den barocken Gesetzmäßigkeiten verpflichtet werden. Die mittelalterlichen Elemente vermochten die Struktur des Aufbaues nicht zu beeinflussen, sie wurden mit einer barocken Architektur um-baut.

Diese Um-bauung gotischer Altarschreine bot die einfachste Methode, einen größeren Teil des gotischen Altares durch barocke Rahmung dem Geschmack der Zeit anzugleichen. Dementsprechend häufig sind auch die Beispiele, die bis in das frühe 18. Jahrhundert reichen.

Ein Altar soll der künstlerischen Bedeutung seines im Jahre 1684 barock umbauten spätgotischen Reliefs wegen nähere Betrachtung finden: Die Mitte des Seitenaltares der Pfarrkirche St. Mariä-Geburt zu Oppenberg in der Steiermark (Abb. 5) wird von einem Relief der Anbetung der Könige eingenommen. Gesichtstypen, in erster Linie aber die tänzerische Bewegung der Figuren lassen seine Entstehung in Zusammenhang mit der Tätigkeit Erasmus Grassers vermuten. Diese Verwandtschaft ist auch dann noch vertretbar, wenn die besonderen Bewegungsmotive als allgemeine Zeitstiltendenz der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Rechnung gezogen werden.

Bezeichnend für die Reliefkomposition scheint die „Vergitterung“ des Vordergrundes durch die Schrittführung der anbetenden Könige und ihrer hinzueilenden Diener. Ihre Bewegung schließt sich zu einer flexiblen Figuralkomposition zusammen, die zur linken Reliefseite hinüberdrängt. Dort hält sie inne und schrickt sogar ein wenig zurück in dem sanften Zuneigen der Madonna, von deren Schoß aus das Kind den Anbetenden seine Hände entgegenreckt. Diese gitterartige Verriegelung des Vordergrundes teilt das Oppenberger Relief mit dem Kreuzigungsrelief im Mittelschrein des Ramersdorfer Altares, der im Jahre 1482, wahrscheinlich von Erasmus Grasser¹⁶⁾, gearbeitet wurde. Auch im Falten- und Figurenstil bildet jenes Relief den Aus-

Tirols, Innsbruck 1935, S. 284; Johannes Landlinger, Obermauern, Kleiner Kirchenführer, Virgen o. J., S. 8 f.)

¹⁶⁾ Philipp Maria Halm, Erasmus Grasser, Augsburg, 1928, S. 30 ff.

gangspunkt der Oppenberger Anbetung, was seine Verwandtschaft zu Werken Grassers nochmals unterstreichen mag¹⁷⁾.

Zweierlei scheint dabei jedoch beachtenswert: Einmal dürfte der Stil des Ramersdorfer Altares zwar grundlegend für das Oppenberger Relief geworden sein, doch ist für letzteres daraus nicht unbedingt eine Entstehungszeit in den achtziger Jahren des Jahrhunderts zu folgern, zum anderen bedarf es einer kritischen Einstellung zur Meisterfrage¹⁸⁾.

Die Vordergrundfiguren der Ramersdorfer Kreuzigung agieren aufgereiht auf einem schmalen, ganz an die Unterkante des Reliefs gerückten Bildstreifen. Diese sechs Figuren schließen sich aber nicht zu einer einheitlichen Komposition zusammen, sondern sie respektieren die Zensur des Mittel- und Hintergrundes in zwei Teile durch das aufgerichtete Kreuz in der Symmetrieachse des Reliefs. So ergibt sich auch für den Vordergrund eine Gruppierung zu jeweils drei Figuren, welche dieser Teilung entsprechend die kompositionelle Verbindung mit den Figurengruppen im Mittelgrund zu seiten des Kreuzesstammes aufgreifen.

Diese symmetrisch nebeneinander gestellten Figurentrauben agieren niemals zusammen oder gegeneinander. Auch ihre Bewegung nach vorn, die sich aus der Frontalansicht und Blickrichtung einiger Figuren ergibt, verliert an Stoßkraft und wird an dem Riegel der sechs aufgereihten Vordergrundfiguren wirkungslos. Denn diese bewegen sich bewußt in der Bildebene, ohne sich im geringsten nach außen zu wenden. Kennzeichnend für dieses Bemühen, die Komposition ganz nach innen auszurichten, scheint in besonderem Maße die Gruppe der Marien im linken Vordergrund. Der Körper der Gottesmutter in ihrer Mitte wendet sich zwar frontal dem Betrachter zu, die zusammensinkende Gestalt veranschaulicht das psychologisierende Moment des Passiven und Kraftlosen aber so wirkungsvoll, daß diese Verinnerlichung auch formal für die Komposition geltend wird. Das Relief nimmt keinerlei Bezug auf den Betrachter, es erschließt sich — wohligh gruppiert — in die Bildtiefe. Daraus resultiert die Ruhe, die trotz der vielfigurigen Darstellung von diesem Werke ausgeht.

Anders das Oppenberger Anbetungsrelief: Die Vordergrundfiguren verzahnen sich zu einer gemeinsamen Figuralkomposition, die einheitlich nach links ausgerichtet ist. So fangen sie die aus dem Hintergrund nach vorn andrängende Bewegung zwar auf und lenken sie zu der Madonna und dem Kind hinüber, dennoch aber sprudelt das Temperament des aufziehenden Trosses aus der Bildebene heraus und wendet sich aggressiv dem Beschauer zu (Abb. 6). Man beachte nur die Figur eines Königs, die sicher nicht zufällig gerade in der Schrein-

¹⁷⁾ Auf die Verwandtschaft mit dem Stil Grassers der achtziger Jahre beruft sich sowohl die Zuschreibung des Oppenberger Reliefs an Grasser als auch seine Datierung um 1480, die in einer gleichzeitigen Förderung des Stiftes Rottenmann (aus dem das Altärchen vermutlich stammt) durch Kaiser Friedrich III. beachtenswerte Unterstützung durch ein historisches Faktum erfährt. (Katalog der Ausstellung „Gotik in Österreich“, Krems 1967, 3. Auflage, Kat.-Nr. 184, S. 218.)

¹⁸⁾ Garzarolli betrachtet das Relief wohl als eigenhändiges Werk Erasmus Grassers der Zeit um 1500. (Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 77, 113.)

mitte angeordnet ist und dessen Blickrichtung und aufgeregte Gestik den Außenstehenden in ein Gespräch zu verwickeln sucht. Die ruhige Auflösung der beteiligten Figuren in einzelne, voneinander weitgehend unabhängige Gruppen des Ramersdorfer Altares schloß sich in Oppenberg zusammen zu gezielter Bewegung, die in energischem Zug nach vorn, zur Madonna drängt. Die Hintergrundlandschaft wird durch die Figuralkomposition dadurch weder kontinuierlich noch logisch erschlossen, sondern ihre abrupte Kleinteiligkeit schiebt sich kulissenartig unvermittelt in die Szenerie des Vordergrundes.

Was ist daraus zu schließen? Der Ramersdorfer Altar von 1482 ist als künstlerischer Ausgangspunkt des Oppenberger Reliefs zu betrachten. Faltenstil, Plastizität der Figuren und ihre Gesichtstypen, prinzipiell auch die Figuralkomposition fanden dort ihren Impuls. Der Reichtum von Motiven und Bewegung, die Fülle der Darstellung und die Aggressivität ihrer dynamischen Anordnung setzen aber eine Weiterentwicklung voraus, die eine bedeutend spätere Entstehungszeit des Anbetungsreliefs erwarten läßt. In diesem Sinne müßte auch die Gespanntheit der Erzählung, ihre manierierte Ausdruckslust und die virtuose Übersteigerung aufgegriffener künstlerischer Ideen verstanden werden, die nicht selten einen überraschenden Effekt zu erhaschen sucht. Die in den frühen achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts erschlossenen Fertigkeiten scheinen in Oppenberg zu Beginn des 16. Jahrhunderts zum Bersten angespannt worden zu sein.

So wäre es denkbar, daß ein führender Mitarbeiter Erasmus Grassers in Ramersdorf nach Fertigstellung des dortigen Schnitzaltares Grassers Werkstatt verließ und in die Steiermark zog. Dies erklärte ebenso das Festhalten an Tendenzen der achtziger Jahre wie auch die manchmal geradezu kuriose Übersteigerung der Komposition zu drängender Kraft. Die bei Grasser erworbene und in zweijährzehntelanger Tätigkeit ausgebildete Virtuosität, die fast absichtlich überspannte Manieriertheit, welche sogar expressive Verzeichnungen von Körperproportionen zuließ, scheint dabei erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts in dieser Ausgeprägtheit möglich.

Stellt man aus dieser Zeit jedoch ein eigenhändiges Werk Grassers — etwa die Figur Gottvaters im Bayerischen Nationalmuseum zu München — gegenüber, so wird die Distanz greifbar: Die bei aller Ausdrucksstärke ruhige Ausgewogenheit der Münchner Figur sondert sich mit Bestimmtheit von dem Oppenberger Relief, dessen Schnitzer die Anregungen seines Lehrers Grasser bis zu den Grenzen des Möglichen zu steigern versuchte. Und gerade in dieser Übersteigerung ist seine eigentliche künstlerische Qualität zu suchen.

Die Übernahme großer Teile spätgotischer Flügelaltäre in barocke Altaranlagen war oft mit formalen Schwierigkeiten verbunden. Dies gilt in erster Linie für solche Beispiele, die neben der Aufnahme des Mittelschreines auch die ursprünglich zugehörigen Altarflügel zu Bestandteilen der barocken Anlage umzubilden versuchten.

Um so interessanter muß aber die Frage nach dem Grund für eine solch weitgehende Erhaltung älterer Elemente sein:

Der Hinweis auf die Bedeutung der mittelalterlichen Figur des

Titelheiligen der Kirche als Kultobjekt behält auch hier seine Gültigkeit. Damit war die Übernahme seiner Begleitfiguren sowie geschnitzter oder gemalter Szenen der Altarflügel aber noch nicht gerechtfertigt.

Greifen wir die Beispiele barocker Altaranlagen nochmals heraus, die auch die gotischen Altarflügel einbezogen, um einen Blick auf das ikonographische Programm dieser Aufbauten zu werfen. So zeigt der Hochaltar der Kirche zu St. Wolfgang in Oberbayern in der Altarmitte den Titelheiligen der Kirche, die Flügel Szenen illustrieren seine Heiligenlegende. Gleichermäßen läßt sich das Leben der Titelheiligen auf den Darstellungen der Altarflügel in den Kirchen zu Agatharied und auf dem Magdalensberg ablesen. Dies entsprach ganz der mittelalterlichen Ikonographie, nicht aber dem üblichen ikonographischen Programm barocker Altarretabel. Bedeutsam für ihre Übertragung in barocke Altaranlagen ist aber der direkte Bezug dieser Flügel Szenen zu der Gründungsgeschichte der betreffenden Ortschaften, der auch in ihrer Namensgebung seinen Ausdruck gefunden hat. Die Erbauung der Kirchen und in Abhängigkeit davon die Entstehung der Ortschaften waren legendär verknüpft mit den in den Altären dargestellten Heiligen. Damit illustrierten die Flügelbilder aber nicht nur Heiligenlegenden, sondern sie waren zugleich auf den Ort bezogene Historiendarstellungen. Analog zu der Verknüpfung des Kultwertes mit der altertümlichen Form gotischer Skulpturen sollte das unzeitgemäße, alte Aussehen der Flügel Szenen die Glaubwürdigkeit der Darstellungen bekräftigen. Die altertümliche Form bot auch hier Gewähr für die Richtigkeit der Darstellung, den sichtbaren Beweis für die Wahrhaftigkeit der Legenden. Aus den gleichen Gründen wurden die im Jahre 1621 entstandenen Reliefs einer Stuckdecke des Nürnberger Rathauses, die ein Ereignis des Jahres 1466 darstellten, nach Vorlagen des 15. Jahrhunderts gearbeitet¹⁹⁾. Ebenso griffen aber auch Grabdenkmäler des 17. Jahrhunderts auf altertümliches Formengut zurück, um den Anspruch auf eine weit zurückreichende Familientradition geltend zu machen²⁰⁾, wie dies gleichermäßen in der Ahnenreihe Maximilians I. der Innsbrucker Hofkirche zum Ausdruck kommt. Indem die tatsächliche Entstehungszeit älterer Formen vom Betrachter des 17. Jahrhunderts nicht abzulesen war, schienen die altertümlichen Darstellungen direkt verknüpft mit dem legendären Geschehen. Sie waren die überkommenen — und daher glaubwürdigen — Zeugen der Geschichte.

Eine generelle Erklärung der Übernahme spätgotischer Figurenzyklen und architektonischer Teile ist damit aber noch nicht gegeben. Ein Vergleich gotischer und barocker Altarbaukunst kann vielleicht helfen, grundlegende Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten ausfindig zu machen, welche die aufgezeigten formalen Möglichkeiten

¹⁹⁾ Theodor Müller, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, a. a. O., S. 14.

²⁰⁾ Wolfgang Lotz, Historismus in der Sepulkralplastik um 1600, Bemerkungen zu einigen Grabmalen des Bamberger Domes, in: Anzeiger des Germanischen National Museums Nürnberg, Berlin 1954, S. 61 ff.

zur Aufnahme älterer Elemente innerhalb der Altarbaukunst der Zeit erklären. Hier genügt es, die Retabel des 17. Jahrhunderts zu betrachten, da die Beispiele dieses II. Typus fast ausschließlich auf dieses Jahrhundert beschränkt geblieben sind.

Gemein ist den spätgotischen und den Altarbauten des 17. Jahrhunderts die Dreigeschossigkeit des Aufrisses. Die gotische Predella wurde zu einem hohen Sockel, das Gesprenge zu einer Aufzugsarchitektur. Ihre Gestaltung ergab sich aus der Gliederung des Hauptgeschosses. Entscheidend war die Umformung der beweglichen, dreiteiligen Flügelanlage zu einer architektonisch untergliederten, starren Schauwand. Aus der funktionellen und ikonologischen Unterordnung gotischer Altarflügel unter den Mittelschrein wurde ein gleichberechtigtes Nebeneinander figürlich ausgestatteter Kompartimente, die einer nur wenig dominierenden Mittelnische zugeordnet sind. Die Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts errichtete wandartige Anlagen, die sich additiv aus einzelnen Teilen konstituieren. Mittelpunkt eines jeden Kompartimentes ist eine Figurennische, die zumeist architektonische Rahmung erfahren hat. Dies bedeutete eine Isolation der Figuren gegeneinander, die ihrerseits aber gerade die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen ermöglichte. Denn diese Aufteilung der Altarwand in isolierte Kompartimente verzichtete prinzipiell auf eine einheitliche Figuralkomposition, in welche die mittelalterlichen Skulpturen ihrer im barocken Sinne fehlenden Bewegung wegen nicht hätten eingegliedert werden können. Darüber hinaus trug diese Isolation den übernommenen Figuren sogar in besonderem Maße Rechnung, da sie die Einansichtigkeit ebenso garantierte, wie sie durch die Frontalität im gotischen Altarschrein gegeben war. Die kastenartige Ausbildung der Altarkompartimente war den gotischen Figurenschreinen nahe verwandt, das Verhältnis zwischen Figur und ihrer Rahmung hatte sich kaum gewandelt.

Unabdingbar aber war die Änderung des Architekturschemas. Dieses verlangte eine unbedingte Unterordnung, es prägte sein System den übernommenen gotischen Elementen konsequent auf. Implizierte es bezüglich der gotischen Relikte eine akzeptable Lösung, so konnte die Altarbaukunst der Zeit zu bewundernswerten Kompromissen kommen. Sie offenbarten die innere Nähe des 17. Jahrhunderts zur Spätgotik, die in Gemeinsamkeiten handwerklicher Traditionen begründet schien.

In dem Altar der Friedhofskirche zu Fischbachau in Oberbayern²¹⁾ steht uns ein solches Beispiel gegenüber (Abb. 7). Zwei ornamentierte Säulen und ein durchgezogener Architrav, über dem ein gesprengter Dreiecksgiebel zu dem Aufzugsrelief vermittelt, rahmen das spätgotische, reliefierte Bild der Schutzmantelmadonna. Zwischen dieses hochrechteckige Relief und den breiten Säulenaufbau sind fünf ge-

²¹⁾ 1634 errichtet. Er umschließt die gotischen Reliefs des Marientodes und einer Schutzmantelmadonna, die aus dem älteren Altar der Kirche stammen und vielleicht im Jahre 1503 von Hans von Pfaffenhofen gearbeitet wurden. (Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 1449; Anton Ertl, Fischbachau, Kleiner Kirchenführer, Schnell und Steiner Nr. 166, München, 2. Auflage 1962, S. 12 f.)

malte Täfelchen mit Darstellungen aus dem Marienleben eingeschoben. Sie verbinden das gotische Mittelstück bruchlos der rahmenden Altararchitektur, der seitlich auf Konsolen zwei Heiligenfiguren angefügt sind. Dieses Hauptgeschoß basiert auf einer zweigeteilten Predella, deren seitliche Rahmung zugleich als Sockel für die Säulen dient. Die beiden Predellenreliefs stellen Verkündigung und Tod Mariens dar.

Das Besondere dieser Anlage liegt in der Verschmelzung gotischer und barocker Elemente zu einer einheitlichen Konzeption. Von dem spätgotischen Altar wurde neben der Schutzmantelmadonna auch eine Hälfte des ursprünglichen Predellenreliefs mit der Darstellung des Marientodes übernommen. Beide sind ihrer Umgebung so eingefügt, daß ihre frühere Entstehungszeit nicht sogleich ins Auge fällt. Die Mariendarstellung schließt sich mit den Predellenreliefs zu einer kleinteilig durchgebildeten Altarmitte zusammen, die durch die Säulenarchitektur eine monumentale Rahmung erfahren hat. Die Täfelchen mit Szenen aus dem Marienleben schließen ikonographisch direkt an die mittelalterliche Tradition an. Die isolierte Stellung der beiden frühbarocken Heiligenfiguren zu seiten des Säulenaufbaues übergeht die Stildiskrepanz zum gotischen Mittelschrein, da ihre Aufstellung sie eher der Rahmungsarchitektur als der Altarmitte verbindet. Die Verschmelzung gotischer und barocker Elemente war hier allein mit den vorgegebenen Mitteln der Altarbaukunst der Zeit erreicht worden. Auf archaisierende Angleichungen konnte verzichtet werden, was die elementare Nähe spätgotischer und barocker Gestaltungsart, ihre Verwurzelung in gemeinsamen volkstümlichen Traditionen doch sehr deutlich macht. Noch konnte die Betonung des Gemeinsamen Unterschiede überspielen.

Dieses Nachleben gotischer Traditionen äußerte sich an entlegenen Orten bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert sogar in der Anfertigung neuer Flügelaltaranlagen²²⁾. Freilich waren sie auch dort nur altertümliche Relikte, aber sie beweisen, daß die mittelalterliche Altarbautradition nicht plötzlich abbrach, sondern daß ihre Ausläufer nur zögernd wichen. Dieses Nachleben der Gotik, zugleich aber auch die Anlehnung der barocken Gestaltungsweise an mittelalterliche Handwerkstraditionen hatte die Kompromißbereitschaft zur Folge, welche die Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts kennzeichnet, und in deren Auswirkung größere Teile älterer Altaranlagen barocken Retabeln eingegliedert werden konnten.

Dagegen haben Altaraufbauten des III. Typus mittelalterliche Skulpturen gemäß ihrer Bedeutung als Kultbilder an hervorgehobener, zentraler Stelle der Konzeption Aufstellung gewährt. Die Über-

²²⁾ Beispielsweise in St. Jakob bei Gries, Anfang 17. Jahrhundert, Volderwildbach und Tschafein bei Galtür, zweite Jahrhunderthälfte. (Hanna Brunswik, Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol. Phil. Diss. Innsbruck 1952, S. 6 ff.) Altar in Weißbriach aus dem Jahre 1696. (Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg von 1600—1770. Phil. Diss. Wien 1925, S. 16 ff.) Vergleiche auch: Johanna Felmayer, Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol, Innsbruck 1967, S. 46 f.

nahme mittelalterlicher Figuren in barocke Altäre, deren Begründung allgemein in dem Kultwert der älteren Figur erkannt werden konnte, fand in dieser Gruppe ihren spezifischen formalen Ausdruck. Deutlich wird dies rein äußerlich schon durch die augenfällige Überzahl der Beispiele dieses Typus gegenüber den beiden soeben behandelten Gruppen, die den III. Typus zum Kernproblem werden läßt. Von ihm her muß die Übernahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre ihre künstlerisch-formale Erklärung finden. So wird die Frage zu beantworten sein, welche Möglichkeiten der Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts zur Verfügung standen, um ältere, unzeitgemäße Skulpturen einem modernen Aufbau einzugliedern. Der Kultwert der übernommenen Skulptur sollte augenfällig sein, zugleich mußte die Altaranlage aber auch den ästhetischen Anforderungen der Erbauungszeit gerecht werden.

Von besonderer Bedeutung scheint dabei das Problem, ob durch die Verschmelzung mittelalterlicher und barocker Elemente neuartige Impulse auf die barocke Altarbaukunst einwirkten und zu künstlerischen Lösungen führten, deren Wirksamkeit ursächlich in Verbindung zu bringen ist mit der Aufnahme älterer Figuren.

Zu den frühesten größeren österreichischen Altaranlagen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört der Hochaltar der Pfarrkirche zu Mariahof in der Steiermark. Er wurde in den Jahren von 1627 bis 1630 von Christian Paumgartner aus Neumarkt errichtet²³⁾. Sieht man von Veränderungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts ab, die den Aufbau ungebührlich verunklären, indem die Mittelachse des Altares über alle drei Geschosse eingreifend umgestaltet wurde, so steht ein architektonisch streng gegliedertes System gegenüber²⁴⁾. Die breite Mittelnische birgt das spätgotische Gnadenbild einer sitzenden Madonnenfigur, das angeblich im Jahre 1471 von einem Mönch des Benediktinerstiftes St. Lambrecht geschnitzt wurde²⁵⁾. Bevor es im Jahre 1646 auf den heutigen Hochaltar übertragen wurde, stand es vermutlich in dem spätgotischen Altar der Kirche. Die barocke Überarbeitung des Gewandes, die auf die kultische Bedeutung des Bildes weist, dürfte der Umgestaltungszeit des Altars, also der Mitte des 18. Jahrhunderts angehören.

Zwei hochrechteckige Figurennischen flankieren den durch seine Breite ausgezeichneten Mittelschrein des Gnadenbildes. Vier mit Ranken besetzte Säulen artikulieren diese Figurenwand als festes, architektonisches Gefüge, das nach oben hin von einem durchgehenden und über den Säulen verkröpften Gebälk abgeschlossen wird, darauf das Bekrönungsgeschoß basiert. Ein Figuren paar auf Konsolen und von Volutenbögen überfangen stuft den Aufbau seitlich ab und betont seinen schauwandartigen Charakter. So gliedert sich das Haupt-

²³⁾ Johann Mandl, Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert, a. a. O., S. 31 ff.; Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 240.

²⁴⁾ Die Veränderungen des 18. Jahrhunderts erstreckten sich auf den Tabernakel, die Engel und den Baldachin der Mittelnische sowie auf die Durchbrechung des Aufzuges, den Wolkenkranz und die Figur Gottvaters.

²⁵⁾ Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 4, S. 184 f.

geschoß vertikal in fünf achsenartige Kompartimente, die jeweils figürlich ausgestattet sind und durch das Architektursystem eine einheitliche Verbindung erfuhren, ohne daß sich die einzelnen Figuren zu einer gemeinsamen Komposition zusammenschließen würden. Frontal angeordnet, bleibt jede Figur in ihrem architektonisch gerahmten Kompartiment isoliert.

Schon zwanzig Jahre später, im Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Maria Buch (Abb. 8) in der Steiermark wurden Tendenzen deutlich, welche die Altarbauer bis zum Ende des 17. Jahrhunderts — allerdings mit nur wenig Erfolg — zu erweitern versuchten: Die isolierten Figuren sollten zu einer einheitlichen Figuralkomposition zusammengeschlossen werden. Der erfolgreiche Ansatzpunkt dieser Entwicklung konnte jedoch erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts gefunden werden.

Hier in Maria Buch errichtete der Judenburger Tischler Balthasar Khüenperger im Jahre 1651 einen Aufbau, der dem Mariahofer in der architektonischen Gliederung zwar sehr ähnlich ist, doch seine spätere Entstehung deutlich sichtbar werden läßt²⁶). Die Kompartimente zu seiten der — im Jahre 1723 durch Einfügung eines Baldachins veränderten — Mittelnische haben sich verbreitert. Dennoch drohen sie gesprengt zu werden. Denn aus den flachen Nischen drängen die Figurengruppen, Josef mit dem Kinde und Joachim mit Maria, nach vorn. Durch ihre Kopfdrehung versuchen sie, die isolierende Wirkung der Säulen zu überwinden. Um so seltsamer erscheint es, daß der Bildhauer nicht die naheliegende Verbindung dieser Figurengruppen zur Madonna in der Mittelnische anstrebte, sondern durch die erhobene Blickrichtung stattdessen steil zum Aufzugsgeschoß zu vermitteln versuchte. Er resignierte vor der Schwierigkeit, die barocken Figuren mit dem spätgotischen Gnadenbild²⁷) zu einer gemeinsamen Komposition zusammenzuschließen. So hat das Kultbild seine isolierte Stellung behalten, was die Fremdheit seiner Form und damit seinen Gnadenbildcharakter freilich unterstreicht. Letzteres lag sicher im Sinne des Bildhauers²⁸), dennoch scheint eher das Unvermögen, barocke und spätgotische Figuren zu verbinden, ausschlaggebend für die Komposition geworden zu sein.

Die gleiche Judenburger Werkstatt errichtete drei Jahre später den Hochaltar der Murauer Pfarrkirche²⁹) (Abb. 9). Durch die vertrag-

²⁶) Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 334; Johann Mandl, Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert, a. a. O., S. 44; Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 240.

²⁷) Das Gnadenbild entstand zwischen 1475 und 1480, vermutlich als Mittelfigur des spätgotischen Altares der Kirche. (Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 109). Seit dem 15. Jahrhundert genießt es bereits Verehrung als Gnadenbild. (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 197 f.)

²⁸) Als Bildhauer wird der Judenburger Sebastian Mass angenommen. (Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 334.)

²⁹) Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues, a. a. O., S. 241; Johann Mandl, Die Entwicklung des Altarbaues im 16. und 17. Jahrhundert, a. a. O., S. 45 f.; Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXV, a. a. O., S. 344, 373 ff.

liche Verpflichtung, die spätgotische Kreuzigungsgruppe des älteren Altares samt deren Schreinrückwand in die barocke Konzeption zu übertragen, entfiel das Problem einer übergreifenden Figuralkomposition. Die geringe Breitenausdehnung des Chores gestattete es nicht, den Altaraufbau trotz der Einbindung der spätgotischen Kreuzigungsgruppe als vielfigurige Schauwand auszubilden. Darin unterscheidet sich die Murauer Konzeption grundsätzlich von dem vergleichbaren Aufbau in Maria Buch. Sowohl das figürliche Programm des Hauptgeschosses als auch dessen architektonische Gliederung sind von der dominierenden Mitte der Kreuzigungsgruppe bestimmt. Da auf weitere Figurennischen verzichtet werden mußte, konnten die Säulen aneinanderrücken. Ihre Aufgabe liegt somit nicht in der architektonischen Untergliederung der Altarwand und ebensowenig in der Artikulation mehrerer Kompartimente, sondern einzig in der Rahmung des Mittelschreines. Das Prinzip des schauwandartigen Aufbaues mußte zugunsten der Eingliederung dieser spätgotischen Gruppe außer acht gelassen werden. In dieser eindeutigen Konzentration des architektonischen Aufbaues auf eine dominierende Mittelgruppe erscheint die Murauer Konzeption außergewöhnlich fortschrittlich.

Mit der Kreuzigungsgruppe, die aus dem spätgotischen Hochaltar in dessen barocken Nachfolger (Abb. 10) übernommen wurde, ist eines der markantesten Beispiele steiermärkischer Plastik erhalten geblieben. Zu dieser Gruppe gehören das Kruzifix, die Assistenzfiguren der Heiligen Maria und Johannes, die heilige Maria Magdalena vor dem Kreuzesstamm knieend und drei fliegende Engel. Die heutige Anordnung der Figuren entspricht der ursprünglichen Aufstellung, was aus der Punzierung der ebenfalls überkommenen Schreinrückwand schlüssig abzulesen ist³⁰). Das heute ins Auge fallende kontrastreiche Ornament dürfte zwar barocker Zeichnung sein, doch lehnt es sich in seiner Linienführung eng dem gotischen Muster an.

Die Komposition der Murauer Kreuzigung schließt sich mit den Hochaltären in St. Jakob zu Rothenburg o. T. und St. Georg in Nördlingen, beide vor 1471 entstanden, zu einer festen Gruppe zusammen³¹). Ihre Anordnung folgte einem Typus, der möglicherweise von dem verlorenen Konstanzer Retabel Nicolaus Gerhaerts seinen Ausgang nahm und hauptsächlich durch den Kupferstich L 31 des Meisters E S Verbreitung fand³²). Die Frage, ob dem Konstanzer Retabel oder dem ES-Stich die Priorität zuzusprechen ist, bleibt für das Problem der Murauer Konzeption von untergeordneter Bedeutung³³). Entscheidend ist die Verbreitung dieses wohl in Schwaben

³⁰) Inge Mayer, Kunsttopographische Arbeit in der Steiermark, in: Steirische Berichte, Graz, IV. Jahrgang 1960, H 2, S. 22, 40.

³¹) Zur Frage der Chronologie vgl. Walter Paatz, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberg 1963, S. 26 f.

³²) Vergleiche dazu: Katalog der Ausstellung „Gotik in Österreich“, a. a. O., Kat. Nr. 177, S. 215 f.

³³) L. Fischel (Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944, S. 45 ff.) führt die Erfindung auf Gerhaerts Konstanzer Retabel

entstandenen Typus, von dem es sich seither nicht sagen läßt, wie er seinen Weg in die Steiermark gefunden hat.

So kann es nicht verwundern, wenn die Vermutungen bezüglich des ausführenden Künstlers der Murauer Gruppe in weitem Bogen schwankt zwischen dem Meister der Blütenburger Apostel³⁴⁾, dem Meister des Blaubeurener Altares³⁵⁾ und dem Meister der Wiener Neustädter Domapostel, der gerne mit Lorenz Luchsperger identifiziert wird³⁶⁾. Die methodischen Schwierigkeiten der Zuschreibung liegen in den engen Beziehungen zu Stichen des Meisters E. S. Erst nachdem das Typische der graphischen Vorlage getrennt ist von dem persönlichen Stil des Schnitzers, darf eine Zuordnung gewagt werden. Meines Erachtens umreißt der Hinweis auf die Wiener Neustädter Apostel den sinnvollsten Ansatzpunkt. Dennoch wird man sich vor einer Zuschreibung an Luchsperger hüten müssen. Grundsätzliche Unterschiede im Temperament kennzeichnen die Distanz. Garzarollis Verweis auf einen Mitarbeiter Luchspergers scheint akzeptabel, doch ist eine zeitliche Fixierung der Murauer Kreuzigung um 1501 wohl zu spät. Treffender mag die Annahme der Entstehungszeit bald nach Fertigstellung des Apostelzyklus sein, der nach 1490 begonnen wurde und um 1495 vollendet gewesen sein dürfte.

Vielleicht vermag eine stilkritische Betrachtung der Murauer Konzeption darüber hinaus jedoch neue Perspektiven eröffnen. Die Fragestellung soll hiermit erweitert werden: Bei aller Nähe des Gewandstiles der knieenden Magdalena zu dem der beiden stehenden Assistenzfiguren entfernt er sich doch sichtlich aus dem Umkreise Luchspergers. In der weich schillernden Faltdrapierung des Mantels, die mit dem Kontrast zwischen den parallel gezogenen, hellen Faltenstegen und dazwischen liegenden dunklen Mulden rechnet, weist er auf die skulptierte Gruppe der Geburt Christi im Mittelschrein des barocken Hochaltares der Marienkirche zu Hirschegg in der Steiermark. Die Hirschegger Gruppe wurde im Zusammenhang mit Tiroler

zurück, Paatz (Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, a. a. O., S. 19 f.) folgt einer Rekonstruktion von Deutsch (Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nikolaus Gerhaert, Phil. Diss. Heidelberg 1957, Maschinenschrift), der in dem Mittelschrein des Konstanzer Retabels eine Marienfigur fordert. Daraus würde die Priorität des ES-Stiches folgen.

³⁴⁾ M. Hasse, Der Salzburger Altar des Erasmus Grasser, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 60, 1939, S. 54.

³⁵⁾ Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 389 ff. Die Forschung schwankt zwischen einer Zuschreibung des von 1493—1494 gearbeiteten Altares an Michel und Gregor Erhart. Zu dieser Kontroverse hat sich zuletzt Paatz (Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, a. a. O., S. 35 ff. Dort weitere Literatur) geäußert und für Michel Erhart als „spiritus rector“ entschieden.

³⁶⁾ An dieser Namensverbindung soll hier festgehalten werden. Garzarolli (Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 75, 114) und der Kremser Ausstellungskatalog („Gotik in Österreich, a. a. O., S. 215 f.) weisen die Gruppe dem Umkreis Luchspergers zu. Garzarolli nimmt ihre Entstehungszeit aber erst nach dem Tode des Meisters, also nach 1501 an.

³⁷⁾ Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 116.

Bildschnitzern genannt. Garzarolli verweist auf einen Gesellen Michael Pachers³⁷⁾, Dehio-Ginhart auf Hans Klocker³⁸⁾.

Bei aller Vorsicht in der Beurteilung, zu der die neue Fassung, vielleicht sogar eine barocke Überarbeitung der Hirschegger Figuren mahnen, scheinen Beziehungen zu Hans Klocker greifbar. Denkt man sich den Hirschegger Altar als Arbeit eines Schnitzers seiner Werkstatt, so bietet sich Klockers Stil um 1490 als Ausgangspunkt an, wie er im Passeier Altar überliefert ist³⁹⁾. Kennzeichnend für den Murauer Faltenstil ist demgegenüber aber eine allgemeine Straffung und Verfestigung des Faltensystems. Schreibt man nun die Murauer Kreuzigung einem Gesellen Klockers zu, der dessen Werkstatt nach Vollendung des Passeier Altares verließ, so darf an einen darauffolgenden Aufenthalt im Umkreise Luchspergers gedacht werden, dessen Einfluß die gestraffte Systematisierung der Faltenführung zuzuschreiben wäre. In der Folgezeit mochte sich die plastisch herausmodellierete, großzügige Falten- und Draperie wieder verdichtet haben, um nach 1500 auf kleinteiligere, malerische Oberflächenreflexe hinzuarbeiten, was die Hirschegger Gruppe als Werk des gleichen Meisters möglich erscheinen läßt. So könnte auch der krasse Unterschied des Temperamentes zwischen den pathetisch aufbrausenden Wiener Neustädter Aposteln und der Murauer Gruppe verstanden werden, der sicherlich nicht nur auf die abweichende Thematik der Darstellung zurückzuführen ist. Würde man ihn als Bestandteil der Künstlerpersönlichkeit anerkennen, so erklärte sich die gesammelte Ruhe der Kreuzigungsgruppe aus dem vermittelnden Einfluß Hans Klockers.

Im Jahre 1658 lieferte Nikolaus Schuester aus Völkermarkt den Hochaltar für die Pfarrkirche St. Primus und Felizian in Maria Wörth. Auch hier wird das Bestreben deutlich, die seit dem 15. Jahrhundert als Gnadenbild verehrte Sitzfigur der Madonna⁴⁰⁾ aus dem um 1460 entstandenen spätgotischen Hochaltar⁴¹⁾ der Kirche fest der Konzeption zu verspannen. Für das ältere Gnadenbild wurde eine auffallend große Mittelnische geschaffen, deren oberer Abschluß kräftig in das Hauptgebälk einschneidet und nur das Gesimse unberührt läßt. Analog vergleichbaren zu dieser Zeit entstandenen Altären sollte man annehmen dürfen, daß seitlich dieser Mittelnische, durch Architektur untergliedert, sich mehrere Kompartimente zu einer Schauwand addieren würden. In Maria Wörth aber steht einzig das Figurenpaar der Kirchenpatrone Primus und Felizian bereits auf flügelartigen Ansätzen und nicht mehr in festem architektonischem Verband mit dem Mittelteil. Das Hauptgebälk ist nicht bis zu den

³⁸⁾ Dehio-Ginhart, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Steiermark, 3. Auflage, Wien—München 1956, S. 142.

³⁹⁾ 1486—1490 gearbeitet, heute in der Österreichischen Galerie Wien. (Gisela Scheffler, Hans Klocker, Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967, Kat. Nr. 6, S. 142 ff., dort weitere Literatur.)

⁴⁰⁾ Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 4, S. 58.

⁴¹⁾ Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. V, 2, a. a. O., S. 60; Michael Hartig, Maria Wörth, Kleiner Kirchenführer, Schnell und Steiner Nr. 370/71, München 1939, S. 5 f.

Säulen an den Altarseiten durchgezogen, sondern zierliche Volutenbögen springen zu den äußeren Gebälkstücken über, um sie scharnierartig der Mitte anzuheften. Der Eindruck der Beweglichkeit verstärkt sich in den konsolenartig auskragenden, metallenen wirkenden Ansätzen, auf denen die Seitenteile basieren. Diese eindeutige Unterordnung der seitlichen Kompartimente unter den Säulenaufbau der Mitte verleiht der Mittelachse des Altares ein betontes Übergewicht. Die Rückwände der Flügelansätze sind durchbrochen und das Licht des gotischen Chorpolygons vermag so ungehindert die tektonischen Glieder der seitlichen Altarbegrenzung zu umfließen und aufzuzehren. Kompakt ragt die mittlere Altarachse in drei Geschossen hoch auf.

Das Bestreben, die ältere Figur fest dem ikonographischen Programm des Altares zu verflechten, mochte diese Konzeption bestimmt haben, die den Blick nachdrücklich zur Altarmitte hinzieht. An eine einheitliche Figuralkomposition war auch in Maria Wörth nicht zu denken, statt dessen schließt sich das Gnadenbild mit dem Gemälde des Aufzuges inhaltlich zu einer gemeinsamen Darstellung zusammen: Die Marienkrönung des Aufzugsbildes interpretiert den Wert des Gnadenbildes als Mittler zur himmlischen Region.

In ähnlicher Weise, gemäß seiner Entstehungszeit im frühen 18. Jahrhundert aber viel routinierter, schließen sich das spätgotische Marienkrönungsrelief und das Altarblatt der Himmelfahrt Mariens im Hochaltar zu Matzelsdorf in Kärnten zu einem gemeinsamen ikonographischen Programm zusammen⁴²⁾. Ähnlich dem Großmainer Relief der Marienkrönung scheint auch das Matzelsdorfer dem gotischen Altar der Kirche entstammt zu sein, um im Laufe der Jahre in den Ruf eines wundertätigen Gnadenbildes zu gelangen, auf das man bei der Errichtung des barocken Altares nicht mehr verzichten wollte⁴³⁾. Der formale Zusammenschluß des Altarbildes mit dem älteren Aufzugsrelief gelang durch die Wiederholung der architektonischen Rahmung in beiden Geschossen. Die Architektur des Aufzuges entspricht — natürlich verkleinert — exakt der des Hauptgeschosses. So läßt die gleichartige Form den Blick nach oben wandern, wo sich repetierend der eben erhaltene Eindruck bestätigt. Die Architektur des Hauptgeschosses und ihr „Echo“ im Obergeschoß verbinden sich so zu einer untrennbar einheitlichen und folgerichtigen Konzeption. Das Hauptgebälk wirkt dazu nicht trennend, sondern Architrav und Gesimse bilden eine zwingende Folge von Kreissegmenten, die zum Aufzug vermittelt, um in dessen geschwungener Bekrönung einen logischen Abschluß zu finden. Die Bewegungsrichtung der Darstellung vom Haupt- zum Obergeschoß wurde von der Altararchitektur aufgegriffen und formal interpretiert.

Von besonderer Bedeutung für die Eingliederung mittelalterlicher Skulpturen in Altarkonzeptionen der Barockzeit war die Möglichkeit,

⁴²⁾ Karl Ginhart, *Die Kunstdenkmäler Kärntens*, Bd. I, 2, Klagenfurt 1929, S. 58.

⁴³⁾ Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 59.

den Figuren unterschiedlichen Realitätsgrad zuzudefinieren. In dem ausnehmend schönen Altar der St. Agathakapelle zu Unterzeiring in der Steiermark, der zwischen 1659 und 1675 errichtet wurde, scheint dieses Kompositionselement bereits aufgegriffen. Auf seitlich einfallendes Licht berechnet, sind die beiden äußeren der vier plastisch hervortretenden, gegeneinander versetzten Säulen des Hauptgeschosses hell beleuchtet. Auf dem zurückliegenden, inneren Säulenpaar liegt Dämmerlicht. Und die Mittelnische vertieft sich so weit in das Dunkel, daß ihre rückwärtige Begrenzung nicht zu erkennen ist. Aus dieser undefinierten Tiefe tritt die spätgotische Figur der heiligen Agatha hervor⁴⁴⁾, von gedämpftem Licht umflossen, das an den Faltengraden des Gewandes entflammt und aufzüngelt. Überfangen von einer großen Muschel, deren tektonische Befestigung unklar bleibt, scheint sie von einem mächtigen Heiligenschein begleitet und aus einer fremden Sphäre zu schreiten, zu der die Torarchitektur des Altares den Zugang bildet. Sie wurde zu einer Erscheinung jenseits einer greifbaren Rahmung.

Auch im Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Tamsweg wurde das um 1461 entstandene Gnadenbild⁴⁵⁾ aus dem gotischen Flügelaltar der Kirche⁴⁶⁾ als Erscheinung interpretiert. Der im Jahre 1660 von Tischler Ulrich Seitlinger aus Tamsweg nach einem Riß von Georg Haim aus Gastein errichtete Aufbau⁴⁷⁾ übertrug die spätgotische Leonhardsfigur in die durchbrochene Aufzugsarchitektur. Damit nahm die Figur, obwohl sie in dem eigentlich untergeordneten Bekrönungsgeschoß Aufstellung gefunden hat, den auffallendsten Platz innerhalb der Konzeption ein. Denn die aufgebrochene Altarwand läßt sie einer Lichterscheinung jenseits der Altararchitektur gleichen.

Schon in der zweiten Jahrhunderthälfte konnte das rein additive Prinzip der figürlich ausgestatteten Schauwand nicht mehr befriedigen. Die Altararchitektur wurde rhythmisiert und aus dem gleichrangigen Nebeneinander wurde eine gezielte Zentrierung. Damit verbunden war das Bestreben, die frontale Stellung der Figuren ebenfalls aufzulösen, um auch sie kompositionell auf den Schwerpunkt der Konzeption zu beziehen.

⁴⁴⁾ Um 1480 entstanden (Karl Garzarolli, *Mittelalterliche Plastik*, a. a. O., S. 111).

⁴⁵⁾ Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 210 f.

⁴⁶⁾ Hans K. Ramisch, *Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts*, in: *Mitt. d. Gesellsch. f. Salz. Landeskunde*, 104 (1964), S. 34 f., Kat. Nr. 36—47.

⁴⁷⁾ *Österreichische Kunsttopographie* Bd. XXII, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg*, bearb. von Franz Martin, Wien 1929, S. 210, 223 f.; Felizitas Moser, *Der Altar im Lande Salzburg*, a. a. O., S. 23 ff., 91; Gudrun Rotter, *Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues*, a. a. O., S. 273; Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik*, Berlin 1935, S. 32 f.; Johannes Neuhardt, *Tamsweg/St. Leonhard*, *Kleiner Kirchenführer*, *Christl. Kunststätten Österreichs* Nr. 31, Salzburg 1962, S. 20.

In diesem Augenblick aber wurden die Altarbauer konfrontiert mit der Schwierigkeit der Verbindung stilistisch unterschiedlicher Elemente. In Maria Wörth und Matzelsdorf begnügte man sich mit einem verbindenden ikonographischen Programm, ohne die mittelalterliche Skulptur mit der barocken formal korrespondieren zu lassen. In Unterzeiring und Tamsweg umgingen die Altarbauer dieses Problem, indem sie den barocken und gotischen Skulpturen einen unterschiedlichen Realitätsgrad zuwies, der den barocken Aufbau mitsamt seinen Skulpturen als Torarchitektur interpretierte, durch deren Öffnung eine himmlische Erscheinung sichtbar wurde. Diese Definition unterschiedlicher Realitätsgrade erlaubte eine additive Eingliederung des Gnadenbildes, da die mittelalterliche Skulptur einer anderen Sphäre zugeordnet wurde, mit der die barocken Figuren als Teil der Rahmung gar keine Verbindung aufnehmen durften. Das Problem einer einheitlichen Figuralkomposition konnte somit in allen Fällen umgangen werden, ohne daß eine Resignation vor den Schwierigkeiten sichtbar geworden wäre.

Die Jahrhundertwende gab der Altarbaukunst die entscheidenden Impulse. Auf den planen, schauwandartigen Charakter wurde vollends verzichtet. Statt dessen verräumlichte sich der architektonische Aufbau so stark, daß er in den Chorraum vorzugreifen vermag und dort dem Kirchenraum einen eigenen, dekorativen Abschluß bietet. In diesen räumlichen, bühnenartigen Gebilden stehen die Figuren aber nicht starr nebeneinander, sondern sie agieren gemeinsam. Sie können sich innerhalb dieser für sie gebauten Bühnenarchitektur frei bewegen.

Gemäß der hochbarocken Bewegungs- und Darstellungsfreudigkeit begnügte sich die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts nun in der Regel auch nicht mehr mit einer einzelnen Figur in der Altarmitte, sondern sie bevorzugte das Altarblatt mit figurenreichen biblischen Szenen. Die Begleitfiguren aber weisen auf das Geschehen in der Altarmitte hin.

Für die Eingliederung mittelalterlicher Skulpturen entstanden daraus neue Probleme: Gemäß ihrer Bedeutung als Kultbilder beanspruchten die älteren Figuren einen hervorgehobenen Aufstellungsort und machten somit dem Altarbild seinen Platz streitig, den es sich soeben erst erobert hatte. Zudem rückte die mittelalterliche Figur den barocken so nahe, daß eine direkte Gruppierung gemäß den Tendenzen der Zeit kaum zu umgehen schien. Hier muß nun die erstaunliche Bereitschaft konstatiert werden, mit der Barockaltäre mit älteren Skulpturen der allgemeinen Altarbaukunst der Zeit folgten. Einige ausgewählte Beispiele sollen dies verdeutlichen.

Der im Jahre 1714 über halbkreisförmigem Grundriß errichtete Säulenaufbau des Hochaltars der Stiftskirche zu Maria Saal in Kärnten umschließt in seiner Mitte die seit dem Mittelalter als Gnadenbild verehrte Sitzfigur einer Madonna der Zeit um 1425⁴⁸⁾. Sie ist von einem fest profilierten hochrechteckigen Rahmen in der Größe eines üblichen Altarbildes umgeben. Ein radial ausgehender Strahlenkranz, Wolken

⁴⁸⁾ Günther H. Neckheim, Die Dom- und Wallfahrtskirche Maria Saal, Klagenfurt, 5. Aufl. 1964, S. 25; Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. V, 2, a. a. O., S. 38; Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 55 ff.

und Puttenköpfchen füllen die Fläche zwischen der Marienfigur und der Rahmenleiste. So ist das Gnadenbild einer malerisch flimmernden Ebene eingebunden, die seine Plastizität völlig negiert. In der Frontalansicht wirkt die Altarmitte wie ein flaches Relief, die kleinteilige Ausfüllung der gerahmten Fläche mit reflektierenden Partikelchen erinnert in ihrer Wirkung direkt an die zu dieser Zeit üblichen Altarblätter.

Noch konsequenter hält der Hochaltaraufbau der Frauenkirche zu Wasserburg am Inn aus dem Jahre 1753 an der Norm fest. Hier ist das Gnadenbild, ebenfalls eine sitzende Madonna des weichen Stils⁴⁹⁾, nicht nur einer malerischen Ebene eingegliedert, sondern es sollte inhaltlich und formal mit einem hinterfangenden Altarbild tatsächlich zu einer Einheit verschmolzen werden: Auf einer Wolkenbank thronend wird die Madonna von zwei Engelchen über der im Gemälde dargestellten Stadt Wasserburg emporgetragen, um im Himmel ihre Krone zu empfangen, wodurch die Mittlerstellung Mariens als Fürbitterin der Stadt sinnfälligen Ausdruck gefunden hat.

Zum Wesen der Skulptur gehört jedoch ihre Abhängigkeit zu dem Raum, der sie umgibt. Je nach ihrer Plastizität, je nach dem Raumanspruch, den sie stellt, und der in dem Augenblick ihrer Konzipierung festgesetzt ist, fordert sie bei der Eingliederung in eine Architektur eine ihr wesensmäßige räumliche Umgebung. Die Skulptur eines spätgotischen Flügelaltars bedarf prinzipiell eines schreinartigen Gehäuses. Wurde die Figur einem Gemälde appliziert wie in Wasserburg, so blieb ihre Beziehung zur Umgebung formal unorganisch. Der Zusammenhang mit dem hinterfangenden Gemälde ist keineswegs selbstverständlich, sondern er muß erst langsam abgelesen werden, bis er sich ikonographisch erschließt.

Der Hochaltar der Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt zu Kirchdorf in Oberbayern, der in den Jahren 1746 bis 1749 von Johann Aichhorn aus Freising errichtet wurde, trägt diesem Raumanspruch der mittelalterlichen Skulptur Rechnung⁵⁰⁾. Entsprechend den Ausmaßen eines Altarblattes ist der Mitte des Hauptgeschosses ein tiefer Schrein eingelassen. Dieser birgt die seit dem 15. Jahrhundert als Gnadenbild verehrte Mariendarstellung⁵¹⁾. Von dem Bilderrahmen, der den Schrein nicht nur seitlich abgrenzt, sondern zugleich auch dessen räumliche Ausdehnung nach vorn in die Altarebene projiziert, gehen eng aneinanderliegende, parallele Strahlen aus. Sie enden in einem Wolkenkranz, der mit Puttenköpfchen besetzt ist. Strahlen und Wolkenring bilden einen zweiten Rahmen, der analog zur äußeren Schreinrahmung

⁴⁹⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2093; Hans K. Ramisch, Zur Salzburger Holzplastik, a. a. O., S. 49; Katalog der Ausstellung „Schöne Madonnen 1350—1450“, Salzburg 1965, S. 101 f.

⁵⁰⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2001; Felix Fischer, Kurze Geschichte der Pfarrkirche Kirchdorf bei Haag, Haag/Obb. 1921, S. 7 ff.

⁵¹⁾ Rudolf Kriß, Die Volkskunde Altbayerischer Gnadenstätten, 3 Bde., München-Pasing 1953—1956, Bd. II: Niederbayern, südl. Oberpfalz und österr. Innviertel, S. 321 f.

verläuft. Die Richtung dieser Strahlen ordnet sich perspektivisch und führt in die Schreintiefe. Sie sind es, die die Bildebene durchbrechen und dem skulptierten Gnadenbild seinen Raum zusprechen. Dennoch blieb der Bildcharakter dieser Mittelzone erhalten. — Und nochmals muß auf die Konsequenz verwiesen werden, mit der an den Tendenzen der üblichen Altarbaukunst festgehalten wurde, die das Altarbild bevorzugte. Der Schrein vergittert sich unmittelbar hinter der Madonna wieder durch einen Strahlenkranz und negiert seine Tiefe. Der Skulptur wurde gerade nur so viel Raum gewährt, als für ihre Standfläche nötig war. Nach vorn durch die Rahmenebene begrenzt, die Schreintiefe malerisch verschlossen, gleicht die Altarmitte eher einer präziösen Einlegearbeit als einer räumlichen Architektur, die sich zur Aufstellung von Skulpturen eignet.

Demgegenüber blieb dem Werfenwenger Gnadenbild (Abb. 11) in der Mitte des 1763 errichteten Hochaltares der schreinartige Kasten in voller Tiefe erhalten⁵²). Er ist durch eine feste, architektonische Rahmenleiste begrenzt, die sich mit dem Piedestal des Gnadenbildes verkröpft. Nun schließt sich dieser jedoch ein ausgesprochen breiter Rokorahmen an, der in seiner Ausformung eine Fläche bedingt, wie er sie in der hinterfangenden Altarwand fand. Da die Tiefe des Schreines sich ungewiß in einer dunklen Folie äußert, welche die im frühen 16. Jahrhundert entstandene Figur hinterlegt, bestimmt auch hier die flächige Verspannung des Mittelschreines den malerischen Charakter der Altarmitte. Die barocke Altararchitektur umbaute diesen flächigen Altarkern mit einer Säulenarchitektur, die sich tempiettoartig zu einem Halbrund zusammenschließen sucht. Die freie Sicht auf das Gnadenbild verbot die kompromißlose Durchführung dieser Idee, doch verraten die Stellung der Säulenpodeste und die Führung der Gebälkstücke über dem inneren Säulenpaar eindeutig entsprechende Tendenzen. Die halbrunde Tempiettoarchitektur scheint in der Mitte aufgebrochen. Somit zerfällt der Altaraufbau im Hauptgeschoß aber in den flächigen Altarkern und in die raumschaffende Säulenarchitektur. Die Flächigkeit der Aufzugsarchitektur, deren kräftige architektonische Begrenzung plastische Voluten ausrollen läßt, verschmilzt diese heterogenen Teile und gewährt die einheitliche Gesamtwirkung.

Im späteren 18. Jahrhundert, als der Altaraufbau seinen architektonischen Charakter weitgehend einbüßte, konnte er sich eindeutig auf eine Rahmung der Altarmitte beschränken. In dem Rokokoaufbau der Kirche St. Mariä Himmelfahrt zu Nieder-Gottsau in Oberbayern, der zwischen 1760 und 1770 errichtet sein dürfte, steht uns ein solches Beispiel gegenüber⁵³). Der Altar zeigt keinerlei plastische architektonische Glieder. Er verzichtete auf Säulen und preßte stattdessen die

⁵²) Österreichische Kunsttopographie Bd. XXVIII, Die Denkmale des Landkreises Bischofshofen, bearb. von Franz Martin, Baden bei Wien 1940, S. 214 f.; Virgil Waß, Geschichte der Wallfahrt U. L. Frau von Werfenweng, Werfenweng 1916, S. 19 ff.; Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 216 f.

⁵³) Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2588.

rahmenden Pilaster zu dünnen Schichten aufeinander, die sich in scharfen Linien gegeneinander abzeichnen. Er verwandte weder Basen noch Kapitelle, und selbst das Gebälk hat lediglich farblich akzentuierenden Wert, denn es ist ohne tragende Funktion. Auf ihm basiert keine Aufzugsarchitektur, sondern ein niederes Podest trägt die figurierte Dreifaltigkeitsgruppe, die den Rahmen figürlich bereichert. Bedürfte es noch eines Beweises des rein rahmenden Charakters dieses Aufbaues, so müßte der Hinweis auf die ornamentale Ausschmückung die letzten Zweifel zerstreuen. Nicht nur, daß die Rocaille die Plastizität des Aufbaues verzehrt, auch der seitlich begrenzende Ornamentstreifen wirkt bewußt jeglicher Monumentalität entgegen, die ihre Ansprüche von der Altargröße her geltend machen könnte. So aber ist dieser Altar einzig als eine figürlich ausgestattete, einheitliche Rahmung der Altarmitte, der als Gnadenbild verehrten⁵⁴⁾ Madonnenfigur der Zeit um 1460⁵⁵⁾ zu verstehen. Die verbildlichenden Tendenzen haben hier ihren weitestgehenden Ausdruck gefunden, indem nicht nur der plastische Wert einer übernommenen mittelalterlichen Figur durch malerische Mittel vermindert wurde, sondern der gesamte Altaraufbau seinen architektonischen Charakter zugunsten seiner Aufgabe als Bildrahmung verlor.

Mit dem Hochaltar der Wallfahrtskirche auf dem Frauenberg bei Admont in der Steiermark soll die Reihe dieser Beispiele beschlossen werden (Abb. 12). Die ursprüngliche Konzeption, die vermutlich auf einen Entwurf Carlones zurückzuführen ist und zwischen 1685 und 1690 errichtet wurde, umschloß in der Mitte des Hauptgeschosses ein Gemälde⁵⁶⁾. Auf Anordnung des Leobener Bischofs mußte im Jahre 1786 das Gnadenbild des frühen 15. Jahrhunderts von einem eigenen Gnadenaltar auf den Hochaltar übertragen werden. Das Hochaltarblatt wurde ersetzt durch die Figuralkomposition des Gnadenaltars, der im Jahre 1736 von Thaddäus Stammel gearbeitet worden war.

Auf die Verschmelzung mittelalterlicher Skulpturen mit kleinteiligem Zierat zu bildhafter Wirkung der Altarmitte wurde oft hingewiesen. An diesem Beispiel zeigt sich nun, wie kompromißbereit die Altarbauer bei der Eingliederung älterer Skulpturen den allgemeinen Tendenzen der Zeit zu folgen bereit waren. Das Altarblatt ist aus seinem Rahmen herausgeschnitten. In diese große, freigewordene Fläche ergoß sich die schillernde Vielfalt kleiner Wölkchen, ausgreifender Strahlenbündel und tänzelnder Putten, um von dem weit

⁵⁴⁾ Rudolf Kriß, *Die Volkskunde Altbayerischer Gnadenstätten*, a. a. O., Bd. I: Oberbayern, S. 96.

⁵⁵⁾ Hans K. Ramisch, *Zur Salzburger Holzplastik*, a. a. O., S. 49; Eugen Lüthgen, *Die Holzplastik der Spätgotik*, a. a. O., S. 23.

⁵⁶⁾ Gudrun Rotter, *Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues*, a. a. O., S. 252; P. Adalbert Krause O. S. B., *Die Pfarr- und Wallfahrtskirche Frauenberg a. d. Enns*, 2. Aufl., Linz o. J., S. 20 f.; Rochus Kohlbach, *Steirische Bildhauer*, a. a. O., S. 402; Louis Adalbert Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*, Phil. Diss. Leipzig, Würzburg 1936, S. 106 f.; Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 129 f.

gespannten Bilderrahmen auf das kleine Gnadenbild in seiner Mitte hinzuführen. Das Rahmenhalbrund bildet gemeinsam mit der Figuralkomposition eine Kreisbewegung, die sich nach innen verkleinernd fortsetzt, um zuletzt das Gnadenbild zu umfluten, das in weite Ferne gerückt scheint. Der planen Altarfront, die sämtliche Figuren auf eine gemeinsame Ebene bannte, wurde mit den perspektivischen Mitteln der Malerei neue Tiefenwirkung erschlossen.

Die Ersetzung des Altargemäldes durch eine Figuralkomposition ist hier so glücklich vollzogen, daß sie als nachträgliche Veränderung kaum bewußt wird. Die Möglichkeit zu dieser perfekten Umgestaltung lag in den Tendenzen der Zeit begründet, die den malerischen Charakter der Altarmitte auch bei Verwendung von Skulpturen anstrebte.

Damit ist die allgemeine Entwicklung der Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts umrissen, die Möglichkeiten der Einplanung mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altäre sind weitgehend aufgezeigt. Die additive Aneinanderreihung relativ isolierter Altarkompartimente mit figürlicher Ausstattung zu breiten Schauwänden wandelte sich zu einer rhythmisierten Altararchitektur, die auf eine bestimmende Mitte ausgerichtet war, auf welche sich auch die Figuralkomposition bezog.

Kritisch wurde das Problem der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen um die Wende zum 18. Jahrhundert. War den älteren Figuren vorher ein eigenes Altarkompartiment erhalten geblieben, das in seiner kastenartigen Form oft sogar an gotische Altarschreine erinnern konnte, so sollte die Altarmitte nun grundsätzlich dem Altarblatt vorbehalten bleiben. Dies entsprach der Forderung nach Vereinheitlichung von Altararchitektur und Figuralkomposition. Jeder Altarteil mußte in Beziehung zum Altarganzen stehen. Also mußte auch die mittelalterliche Skulptur Teil dieser einheitlichen Komposition werden.

Daraus resultierte das formale Problem, stilistische Diskrepanzen zwischen mittelalterlichen und barocken Figuren trotz enger Gruppierung zu überspielen. Die aufgezeigte Lösung mußte als Kompromiß betrachtet werden. Die plastischen Eigenschaften der mittelalterlichen Figur wurden verschwiegen, die Skulptur wurde einer malerischen Ebene eingebunden. Sie wurde bildhaft und die Altarmitte entsprach somit den üblichen Konzeptionen mit einem Altargemälde. Die barocken Begleitfiguren konnten dadurch mit der Altarmitte kompositionell in genau dem gleichen — allerdings bescheidenen — Maße korrespondieren wie mit einem Altarblatt.

Kennzeichnend für diese Aufbauten blieb die weitgehende Austauschbarkeit des mittelalterlichen Gnadenbildes und seiner unmittelbaren Umgebung gegen ein Altargemälde. Grundsätzlich war also die Möglichkeit gegeben, den Altaraufbau in die übliche Form zu bringen, ohne diesen weitgehenden Umgestaltungen unterziehen zu müssen. Daraus ist zu ersehen, daß die Einbindung der älteren Skulptur sich nur in deren Nähe vollzog, während die Gesamtkonzeption von den üblichen Aufbauten der Zeit nicht abwich. Die Aufnahme der mittelalterlichen Skulptur erfolgte innerhalb der formalen Möglichkeiten, welche die Altarbaukunst im 17. und 18. Jahrhundert ausgebildet hatte, ohne dabei die ältere Figur strukturell berücksichtigt zu haben.

Dadurch blieb das Verhältnis zwischen der mittelalterlichen Skulptur und ihrer barocken Umgebung auch im 18. Jahrhundert letzten Endes ein rein additives.

Daß sich die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts mit einem solchen Kompromiß nicht zufrieden gab, kann nicht verwundern. Dafür waren ihre Möglichkeiten zu reich. Sowohl aus der Architektur als auch von Entwürfen für Theaterdekorationen waren ihr Kräfte zugeflossen, die sie danach trachten lassen mußte, auch stilistische Diskrepanzen positiv einer einheitlichen Komposition nutzbar zu machen. So kam es zu einer Alternativlösung, welche die gesamte Altaranlage von der Übernahme des älteren Gnadenbildes her zu prägen versuchte.

Ein Beispiel soll das künstlerische Niveau und die formalen Erwartungen des 18. Jahrhunderts vor Augen führen, um dadurch den Ausgangspunkt für die Möglichkeiten der Alternativlösung zu fixieren: Im Hochaltar der ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche zu Rohr, der im Jahre 1723 von Ägid Quirin Asam geschaffen wurde, fügt sich die Figuralplastik des Hauptgeschosses zu der Darstellung der Himmelfahrt Mariens zusammen. Sie bildet eine einheitliche Komposition von ungewöhnlicher Ausgewogenheit und Geschlossenheit. Es wäre undenkbar, die barocke Figur Mariens durch eine ältere Skulptur zu ersetzen, ohne die Harmonie völlig zu zerstören. Die Bewegung der Marienfigur ist der Linearkomposition notwendig verschmolzen. Ihre spezifische Plastizität gibt der Darstellung die außergewöhnliche Spannung. Jedes Detail gewährt die Wirkung des Ganzen, folglich müßte jede geringste Veränderung das Werk ernstlich in Frage stellen. Eine gleichartige Konzeption, die ein mittelalterliches Kultbild zu berücksichtigen suchte, wäre zweifellos zum Scheitern verurteilt gewesen. Sieht man in diesem Zusammenhang auch von den Figuren des 13. oder 14. Jahrhunderts ab, selbst höchst „barock“ bewegte Madonnenfiguren des ausgehenden Mittelalters hätten nicht gleichermaßen befriedigend eingefügt werden können. Eine solche Komposition verlangte die Unterordnung aller Teile zugunsten der Gesamtwirkung, jede ursprünglich nicht dazugehörige Figur aber brächte ein Eigengewicht mit, das die Ausgewogenheit sofort in Frage gestellt hätte.

Die Problematik ist deutlich: Einmal wurde die einheitliche Figuralkomposition auch bei der Aufnahme mittelalterlicher Figuren gefordert, zum anderen wird die ältere Skulptur immer eine gewisse Distanz zu barocken Figuren respektiert haben müssen. So kam der Grenze zwischen mittelalterlichen und barocken Elementen eine erhöhte Bedeutung zu. Indem die stilistischen Diskrepanzen eine Figuralkomposition aus der Dynamik gegeneinander agierender Figuren unmöglich machte, mußten das ältere Gnadenbild und seine modernen Begleitfiguren voneinander gesondert werden, ohne daß sie in sichtlicher Isolation verharrten. Es mußte eine Trennung geschaffen werden, aber sie durfte als solche nicht in Erscheinung treten. Gerade diese trennende Grenze mußte — so paradox es klingen mag — als Bindeglied ihren Sinn bekommen.

Wegweisend für diese Entwicklung wurde der Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg, der im Jahre 1709 nach einem Entwurf Johann Bernhard Fischers von Erlach (Abb. 13) errichtet wurde⁵⁷). Die römischen Studienjahre hatten Fischer von Erlach die Möglichkeit gegeben, die süddeutsche und österreichische Altarbaukunst in eine neue Richtung zu lenken.

Allgemein befruchtend wirkte die Verräumlichung der starren Schauwand des 17. Jahrhunderts zu einer bühnenartigen Kulissenarchitektur, die den Chorraum selbständig abzuschließen vermochte. Speziell für die Alternativlösung zur Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen war jedoch ausschlaggebend die Ausbildung eines umschlossenen Altarkernes innerhalb der Konzeption. Dieser mußte die mittelalterliche Figur umschließen, darüber hinaus sollte jedoch die Möglichkeit gewährleistet sein, die ältere Skulptur einer einheitlichen Figuralkomposition einzubeziehen. Dies gelang Fischer von Erlach durch die Konzeption einer tempiettoartigen Anlage, die bestimmt war für die Aufnahme eines spätgotischen Gnadenbildes, nämlich der Madonna aus dem 1709 zerstörten Hochaltar Michael Pachers in der Franziskanerkirche⁵⁸). Obwohl die Altarrückwand nur unwesentlich nach hinten schwingt, wirkt der Aufbau wie ein Rundtempelchen. Dieser Effekt ergibt sich durch den Zusammenschluß des hinter der Madonna durchgebogenen Nischengebälkes mit dem konvex ausgreifenden „Diadembogen“ (Sedlmayr). Sie fügen sich zu einem tektonisch profilierten, dynamischen Ring zusammen, der vier schlanken Säulchen eingehängt ist. Obwohl die Gebälkprofile über diesen Säulchen mit dem eingeschnittenen Ornament des Bogens und des Nischenbandes korrespondieren, verbinden sich die Formen nicht zu einer statischen Einheit. Die Säulchen verdecken die Angelpunkte und lehnen sich leicht dem Ring an. Dieser aber scheint zu schweben. Seine locker gefügte Form intendiert eine Vertikalbewegung. So wird der Blick durch die Öffnung des Diadembogens hinaufgeführt in das schlank nach oben sich dehnende Aufzugsgeschoß mit der Darstellung Gottvaters. Dort werden Strahlenbündel ausgeschleudert und treffen auf das Gnadenbild. Ihre Stoßkraft erhalten sie durch die angespannten Begrenzungsbänder der Aufzugsarchitektur, die elastisch aus der Säulenarchitektur gezogen scheinen. So bebt der Aufbau in der Ungeklärtheit seiner statischen Verhältnisse. Entsprechend dieser unter Spannung vereinheitlichten architektonischen Konzeption und auch der Figuralkomposition schließen sich die Darstellungen in Haupt- und Obergeschoß zu einem gemeinsamen ikonographischen Programm zusammen.

⁵⁷) P. Balthasar Gritsch, Zur Geschichte des Hochaltars in der Franziskanerkirche, in: Mitt. d. Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde Bd. 64, 1924, S. 153 ff.; Österreichische Kunsttopographie Bd. IX, Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. von Hans Tietze und Franz Martin, Wien 1912, S. 75, 90 ff.; Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien und München 1956, S. 86 ff., 244; Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg, a. a. O., S. 43 f.

⁵⁸) Entstanden zwischen 1495 und 1498. (Literatur zitiert bei: Otto Demus, Studien zu Michael Pachers Salzburger Hochaltar, in: Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., 16 (20), 1954, S. 87—118, Verehrung des Gnadenbildes wohl seit dem 16. Jahrhundert. (Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 190.)

men. Das Gnadenbild ist eingegliedert in eine „bildhafte Darstellung der ersten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses“⁵⁹).

Im Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche gelang die Verbindung einer älteren Skulptur mit dem barocken Aufbau sowohl formal als auch ikonographisch vollkommen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil der zentralisierende Grundriß des Stethaimer-Chores und die steilen Raumproportionen den Tempietto-Gedanken in seiner feingliedrigen Schlankheit intendiert haben mochten. Die Ausbildung eines zentrierten, umschlossenen Altarkernes und die vertikale Verflechtung von Haupt- und Obergeschoß dürfen als Kompositionsprinzipien dieses Aufbaues bezeichnet werden. Die Pacher-Madonna thront in ihrem eigenen, umgrenzten Raum. Der bekrönende Diadembogen trennt sie von der Darstellung Gottvaters im Altaraufzug, indem er den Aufbau in zwei Geschosse gliedert. Zugleich scheidet er die stilistisch unterschiedlichen Elemente. Indem der Diadembogen jedoch einen „Raumzylinder“ schafft, der die spätgotische Madonna ebenso umfängt wie die barocke Figur Gottvaters, schließt er beide sogleich auch räumlich wieder zusammen. Er bildet das trennende und gleichermaßen verbindende Element, das für die Konzeption einer einheitlichen Figuralkomposition als notwendig gefordert worden war.

Im Hochaltar der Pfarrkirche St. Maria zu Hofgastein (Abb. 14) wurden diese Gedanken weitergeführt. 1738 nach Entwurf des Neumarkter Malers Josef Andrä Eisl von Bildhauer Paul Mödlhammer errichtet⁶⁰), schwingt er über die gesamte Chorbreite aus. Damit löst er sich von der Geschlossenheit des Salzburger Altares und öffnet sich bühnenartig zum Kirchenschiff. Dies gelingt, indem die Säulenstellung, die sich in Salzburg optisch zu einem Tempietto zusammenschließt, in Hofgastein nach außen gedreht wurde. Dadurch sind die Ansatzpunkte für eine in die Breite ausgreifende Architektur gegeben. Die Salzburger Konzeption durfte der besonderen Bedingungen des umgebenden Raumes wegen auf diese Breitenausdehnung verzichten. Sie beschränkte sich auf zwei kleine, seitlich ansetzende Flügel, die als Altardurchgänge den Figuren der Heiligen Georg und Florian Aufstellung gewähren. Diese beiden Heiligenfiguren erinnern assoziativ an spätgotische Schreinwächter, sie stehen isoliert und greifen in die Figuralkomposition der Altarmitte nicht ein. In Hofgastein aber mußte der Forderung entsprochen werden, die gesamte Breite des Chorschlusses durch eine kulissenartige Altararchitektur abzuschließen. Diese beinhaltete aber zugleich, daß auch die Figuren, die seitlich der Mittelachse zur Aufstellung gelangten, in die Figuralkomposition einbegriffen wurden. Neben der Übernahme der Salzburger Vertikalkomposition stellte dies eine grundsätzliche Erweiterung dar, denn die Komposition mußte nun auch in die Breite ausgreifen. Die Säulenarchitektur basiert auf einem hohen, geschwungenen Sockelgeschoß mit Durchgängen. Von

⁵⁹) Franz Fuhrmann, Kirchen in Salzburg, Wien 1949, S. 19.

⁶⁰) Österreichische Kunsttopographie Bd. XXVIII, a. a. O., S. 113, 117; Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg, a. a. O., S. 28 ff., 96 f.; Bad Hofgastein, Kleiner Kirchenführer, Christl. Kunstst. Österr. Nr. 7, Salzburg 1959, S. 16 f.; Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik, a. a. O., S. 86.

dem aufgebrochenen Tempietto breiten sich Gebälkstücke in konkaver Schwingung aus und werden von einem Säulenpaar unterfangen, das den Altar seitlich abschließt. Die Auflagepunkte des Diadembogens sind wiederum unklar, doch schafft die bandartig durchschwingende Profilierung von Gebälk und Diadembogen diesem einen optischen Halt. Entsprechend hat sich das Obergeschoß tektonisiert. Die Säulenstellung des Hauptgeschosses wurde dort aufgegriffen und gibt dem gesamten Aufbau den festigenden Rhythmus einer mehrgeschossigen Architekturgliederung.

Dennoch wirkt der Altar überaus schwungvoll. Dies verdankt er nicht zuletzt der vollständigen Auflösung der Altarrückwand. Übrig geblieben ist ein weitmaschiges Netz, das der scheinbar kontinuierlich hinterfangenden Lichtfläche des Chorpolygons aufgelegt wurde. Vor dieser Bühnenarchitektur agieren sechs Figuren, deren Aufstellungsweise in einer sanften Kurve symmetrisch zum spätgotischen Gnadenbild⁶¹⁾ in der Altarmitte hinlenkt. Blickrichtung, Gestik und Körperdrehung dieser Heiligenfiguren unterstreichen die Absicht der Figuralkomposition, das Kultbild hervorzuheben.

Dennoch hatte auch hier die Einschränkung Gültigkeit, daß die barocken Figuren mit der spätgotischen Madonna nicht zu einer einheitlichen Gruppe im Sinne der Rohrer Himmelfahrtsdarstellung verschmolzen werden konnten. Auch das Hofgasteiner Gnadenbild wurde ja als Schreinfigur konzipiert, und seine geschlossene Umrißlinie gibt bei aller Weichheit der Ausführung hierarchische Strenge. Konnte das ältere Gnadenbild trotzdem in unmittelbare Nähe seiner Begleitfiguren gerückt werden, ohne daß sich Stildiskrepanzen durch Formunterschiede und ungesättigte Bewegungstendenzen nachteilig bemerkbar machten, so ermöglichte dies der direkte Rückgriff auf die Salzburger Konzeption Fischers von Erlach: Von dort wurde der umschlossene Kernraum zur Aufnahme des älteren Kultbildes übernommen. Wirkt dieser in Salzburg als „Raumzylinder“, der die Pachermadonna umschließt, sie zugleich aber räumlich der Aufzugsfigur Gottvaters verbindet, so entspricht er in Hofgastein in seiner Wirkung einem Lichtschacht. Seine räumliche Ausdehnung wird von der Spannweite des Diadembogens bestimmt. Er umschließt gleichermaßen die Dreifaltigkeitsgruppe im Obergeschoß wie das Gnadenbild in der Altarmitte, wodurch er — wie der „Raumzylinder“ des Salzburger Altares — zum konstituierenden Element der Vertikalkomposition geworden ist. Zudem distanziert er aber auch die Madonna von den ihr zu Füßen knieenden Heiligen, da diese von dem Lichtschacht nicht umschlossen sind. Obwohl das Gnadenbild nahe an die barocken Figuren gerückt wurde, bleibt es doch eindeutig von diesen distanziert, da sie einem anderen Realitätsgrad angehören. Ein breit von der Dreifaltigkeitsgruppe nach unten stoßender Lichtstrahl umfängt die Madonna und ordnet sie der himmlischen Sphäre zu. Die Heiligenfiguren nehmen dagegen eine Mittlerstellung ein. Sie agieren auf einer Bühne, die als Angelpunkt zwischen das Kirchenschiff und eine jenseitige

⁶¹⁾ Das Gnadenbild ist eine Arbeit der Pacherschule und dürfte aus dem im Jahre 1507 errichteten Hochaltar der Kirche stammen.

Vision geschoben ist. So gleitet der Kirchenraum kontinuierlich von einer Realitätsschicht in die andere über und an seinem Ende ist ein Wunder sichtbar gemacht: Das Gnadenbild schwebt zur Erde.

Während im Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche die Pachermadonna wie in einem umschlossenen Tabernakel als Heiligtum inmitten des Chores dargestellt wurde, ohne einen direkten Kontakt zur Umwelt aufzunehmen, ist das Gnadenbild in Hofgastein einem dynamischen Zusammenhang einbezogen worden: Eine momentane Erscheinung wurde dauerhaft sichtbar gemacht. Dies gehört zum Wesen dieser Altargruppe, die sich als Alternativlösung speziell zur Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen entwickelte. Hier hat sie ihre erste vollkommene Ausprägung gefunden. Die Konzeption ging aus von der Durchgestaltung des Altarkernes, der zur Aufnahme des älteren Kultbildes bestimmt ist. Die Gruppierung der übrigen Altarteile unterordnete sich diesem Kernraum. Der Altarkern hat eine Durchgestaltung erfahren, die es erlaubte, eine stilistisch ältere Figur zu bergen, ohne daß die Stildiskrepanzen störend wirkten. Zugleich wurde das Gnadenbild formal und ikonographisch einem Gesamtzusammenhang eingegliedert, der ausschließlich von ihm her seine Deutung erfahren kann. Die dynamische Darstellung eines Wunders ist wesentliches Ziel dieser Konzeptionen, die im folgenden als „Gnadenaltäre“ bezeichnet werden sollen⁶²).

Für den im Jahre 1783 von Johannes Högler errichteten Hochaltar der Pfarrkirche zu Stuhlfelden (Abb. 15) ist unter anderen auch ein Entwurf des Bildhauers Petrus Schmid aus Mittersill erhalten geblieben⁶³). Er zeigt die Tendenzen des Gnadenaltares zu Ende des Jahrhunderts in kaum zu übertreffender Ausprägung. Die Vertikalkomposition zwischen dem spätgotischen Gnadenbild und der darüber schwebenden Dreifaltigkeitsgruppe erinnert ebenso an Hofgastein wie die Anordnung der Begleitfiguren zu seiten der Madonna. Dennoch sind die Kompositionsprobleme einfacher geworden: Die Mitte scheint begehbar, dennoch weicht sie zugleich zurück. Die über segmentbogenförmigem Grundriß errichtete Wand im Rücken der Madonna greift die Profilierung des Rahmungsgebälkes auf, trotzdem ist sie in undefinierbare Weite entrückt. Die Konzeption hat die tektonische Schwere früherer Aufbauten verloren. Die symmetrisch angeordneten Dreiergruppen der Säulen des Hauptgeschosses schließen sich mit der ornamental umgedeuteten Obergeschoßarchitektur zu einem großen Rahmen zusammen. Indem das Hauptgebälk über die gesamte Breite der Altarmitte aufgebrochen wurde, öffnet sich ein visionärer Ausblick auf das gotische Gnadenbild, darüber die auf Wolken thronende Dreifaltigkeit Strahlen ergießt.

Der Aufbau hat seinen Anspruch als raumkonstituierende Archi-

⁶²) Richard Hoffmann (Bayerische Altarbaukunst, a. a. O., S. XXXIII) verwendet diesen Begriff allgemein für Altäre, die ein älteres Gnadenbild bergen.

⁶³) Pfarrarchiv Stuhlfelden: 51,5×36 cm, Feder auf Papier, braune und schwarze Tusche, grau laviert, bezeichnet: Petrus Schmid, Statuarus in Mittersill. Neben drei weiteren Entwürfen für das gleiche Altarprojekt unpubliziert.

tektur aufgegeben. Er hat auf seinen räumlichen, konkreten Bezug zur Darstellung in seiner Mitte verzichtet. Wie zufällig umgreift er rahmend eine jenseitige Erscheinung und macht sie sichtbar. Die Distanz zwischen der Rahmung, ihren Figuren und dem Gnadenbild ist unklar, ebenso aber auch die Entfernung von der spätgotischen Madonna zu der Dreifaltigkeitsgruppe. Durch Stildiskrepanzen herausgeforderte Kompositionsschwierigkeiten wurden damit ausgeschlossen. Die Verunklärung räumlicher Distanzen hebt diesen Entwurf ab von dem über ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Hofgasteiner Hochaltar. Sie gibt ihm Weite und zugleich Geschlossenheit, nicht zuletzt aber auch größere Glaubwürdigkeit.

Damit sind die Möglichkeiten zur Ausbildung von Gnadenaltären im 18. Jahrhundert weitgehend umrissen. Ebenso interessant ist es jedoch, die einzelnen Stufen dieser Entwicklung nachzuzeichnen. Typisches und Zeitgebundenes sollen sich so voneinander scheiden und das Wesen des Gnadenaltars weiter klären helfen.

Der Versuch, den von Tischler Georg Langmayr aus Waging im Jahre 1739 errichteten Hochaltar in der Wallfahrtskirche zu Großgmain (Abb. 16) auf sein künstlerisches Vorbild zurückzuführen, wird wieder den eine Generation früher entstandenen Altar Fischers von Erlach in Salzburg zum Ausgang nehmen müssen⁶⁴). In dem Diadembogen, der die Nische des Gnadenbildes⁶⁵) überfängt, und prinzipiell auch in der Säulenstellung wird der Rückgriff deutlich. Vieles hat sich freilich gewandelt. Die feingliedrige Verwirklichung der Idee eines „Tempietto mit seitlich ansetzenden Flügeln“ (Sedlmayr) wich einer massiven, raumgreifenden Plastizität, welche die Intention eines rundum geschlossenen Gebildes auf Ansätze beschränken mußte. Stattdessen wurde im Mittelpunkt des Altares eine fest gerahmte Nische zur Aufnahme des Gnadenbildes geschaffen. Jedes Detail ist fester geworden, die tektonischen Beziehungen haben sich geklärt. Der Diadembogen ist als aufgebogenes Gebälkstück eindeutig definiert, was viel zu der dynamischen Kompaktheit des Aufbaues beiträgt. Hinter ihm schwingt die niedrige Basis des Aufzuges im Segmentbogen zurück, so daß auch hier ein Durchbruch zwischen beiden Geschossen denkbar ist, zumal er sich in einfallenden Strahlen des Nischenrundes konkretisiert. Optisch ist ein formaler Bezug zwischen Haupt- und Bekrönungsgeschoß hergestellt, inhaltlich findet

⁶⁴) Österreichische Kunsttopographie Bd. XI, a. a. O., S. 122, 129 ff.; Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg, a. a. O., S. 44.

⁶⁵) Katalog der Ausstellung „Schöne Madonnen“, a. a. O., S. 68 ff.; Dieter Großmann, „Schöne Madonnen 1350—1450“. Ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domkategorien von 17. Juni bis 19. September 1965, in: Mitteil. d. Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde, 106, 1966, S. 87 f.; dort wird eine Datierung der Madonna um 1390 oder erst nach 1400 vertreten. Legendar wurde das Gnadenbild der Hand des heiligen Thimo zugeschrieben. (Benedikt Pillwein, Das Herzogtum Salzburg, Linz 1839, S. 359.) Verehrung als Kultbild seit dem 15. Jahrhundert. (Gregor Reitlechner, Marianisches Salzburg, Innsbruck 1904, S. 78 f.)

er seine Entsprechung in der spätgotischen Darstellung der Marienkrönung.

Am 26. Januar des Jahres 1753 beschloß das Salzburger Domkapitel die Errichtung eines neuen Hochaltars in der Pfarr- und Wallfahrtskirche U. L. Frau zu Alm (Abb. 17) mit der Begründung, daß der bestehende ganz auf die alte Manier verfertigt und dermaßen unansehnlich sei, daß er nicht nur dem Gotteshause eine schlechte Zierde gebe, sondern auch für das Gnadenbild fast zu klein erscheine. Der Riß für den neuen Altar aber sei auf die Art und Form des Großgmainer Hochaltars zu verfertigen. Die Ausführung wurde an den Tischler Veit Häusl aus Alm, den Bildhauer Daniel Mayr und den Maler Georg Kreuzer, beide aus Saalfelden, übertragen⁶⁶).

Die Abhängigkeit der Konzeption von dem Großgmainer Vorbild ist deutlich. Das Aufzugsgeschoß hat eine nahezu identische Durchbildung erfahren. Dennoch dürfen grundsätzliche Unterschiede nicht übersehen werden. Die Schwere des Großgmainer Altares wurde vorteilhaft gemindert. Dies konnte durch die Verbreiterung der Altarbasis durch zwei seitlich hinzugefügte Durchgänge erreicht werden, in erster Linie aber durch die Verjüngung des Aufzuges und eine Bereicherung der Einzelformen sowie des figürlichen Programmes. Zudem zeigt die Ausgestaltung der Altarmitte wesentliche Veränderungen. Auf die fest gerahmte Mittelnische wurde verzichtet, stattdessen hinterfängt ein großer Strahlenkranz den Thron des gotischen Gnadenbildes⁶⁷). Darüber erschließt ein Baldachin in Form einer halbrunden, einmal abgesetzten Kalotte die Tiefe des Altares. Hierin und in der Andeutung, die Säulenreihe optisch zu einem Tempietto um das Gnadenbild zu schließen, bezog sich die Almer Konzeption wieder bestimmter auf den Entwurf Fischers von Erlach.

Mit einer kühlen, klassizistisch anmutenden Variante des Großgmainer Aufbaues, aus Stein aufgemauert und mit Marmor verkleidet, macht der Hochaltar der Pfarrkirche U. L. Frau in Salzburg-Mülln (Abb. 18) vertraut. Von 1758—1760 wurde er nach Entwurf Vinzenz Fischers von Bildhauer Josef Wieser, Vergolder Josef Miller und Steinmetzmeister Jakob Mösl aufgeführt⁶⁸). Die raumgreifende Wirkung, die in Großgmain auf Säulen- und Gebälkstellung zurück-

⁶⁶) Österreichische Kunsttopographie Bd. XXV, a. a. O., S. 94, 97 ff.; Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg, a. a. O., S. 44; Josef Lahnsteiner, Maria Alm, Kleiner Kirchenführer, Christl. Kunstst. Österr. Nr. 3, Salzburg 1958, S. 7; Derselbe, Mittelpinzgau, Hollersbach 1962, S. 239 f.

⁶⁷) Das Gnadenbild der Madonna entstand um 1470—1480. Es handelt sich bei ihm sicherlich um ein gotisches Original und nicht um eine Kopie des 17. Jahrhunderts nach einem schadhaft gewordenen Gemälde, wie vielfach vermutet wurde. (Gregor Reitlechner, Marianisches Salzburg, a. a. O., S. 116; Kübart-Bischof, Wallfahrer-Handbuch Österreichs, Wien 1933, S. 112 ff.; Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 147 f.)

⁶⁸) Österreichische Kunsttopographie Bd. IX, a. a. O., S. 195, 205 ff.; Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik, a. a. O., S. 98.

zuführen war, wurde in Mülln allein der klar umgrenzten Mittelnische des Hauptgeschosses übertragen. Gegenüber ihrem Vorbild ist sie dementsprechend stark verbreitert und überhöht. Diese Zurücknahme der verräumlichenden Stoßkraft des Aufbaues geht Hand in Hand mit einer allgemeinen Distanz, die der Konzeption auferlegt ist. Sie macht die Verschmelzung einzelner Architekturteile oder gar verschiedener Geschosse zu einem kompakten Gebilde unmöglich. Die Müllner Konzeption erinnert an eine zwar plastisch durchgliederte und raumhaltige Wand, sie verhält sich aber dennoch passiv zu ihrer Umgebung. Sie ist dem Chorraum eingestellt, ohne daß sie diesen aktivierend zu durchdringen vermag.

In ihrer Mitte, in der weitausladenden, bestimmenden Mittelnische hat das spätgotische Gnadenbild Platz gefunden⁶⁹). Weder umschließt der Aufbau dieses tempiettoartig noch kann er es formal und ikonographisch einer weitläufigen Komposition verbinden. Er stellt es nüchtern zur Schau. Die intime Atmosphäre verwandter Gnadenaltäre erkaltete in der präzisen Monumentalität der steinernen Architektur.

Die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen hatte zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu der Entstehung einer Alternativlösung zu solchen Barockaltären geführt, die ihren Konzeptionen keine älteren Elemente einfügten. Dieser neu entstandene Typus wurde seiner besonderen kultischen Zweckgebundenheit wegen als Gnadenaltar bezeichnet. Aus dem Entwurf Fischers von Erlach für die Salzburger Franziskanerkirche waren die Möglichkeiten seiner Ausbildung erwachsen, im Hofgasteiner Altar gelangten sie zu einer großangelegten, bühnenartigen Ausführung. Der Stuhlfeldener Entwurf zeigte diesen Typus in extremer Steigerung, wie er technisch vielleicht gar nicht zu verwirklichen war, was die jähe Wendung zu der Errichtung eines klassizistischen Aufbaues verständlich machen könnte.

Angelpunkt der aufgeführten Altargruppe des Salzburger Landes waren jedoch weder der Salzburger noch der Hofgasteiner Altar. Immer wieder konnte auf Ähnlichkeiten mit dem Großmainer Gnadenaltar verwiesen werden. Zwar ähnelt auch dieser dem Salzburger Altar, doch entspricht dies — wie auch in Hofgastein — der Übernahme und Wandlung dort ausgebildeter künstlerischer Möglichkeiten. Demgegenüber nähern sich die Altaraufbauten der Kirchen in Alm und Salzburg-Mülln dem Großmainer Gnadenaltar wie Kopien dem Original.

Hier ist es notwendig, sich der kultischen Bedeutung von Gnadenbildkopien, aber auch der von Gnadenaltarkopien zu erinnern: Die Kopie der Gnadenaltäre von Mariazell und Altötting fanden ihren

⁶⁹) Das Gnadenbild, eine Marienfigur, entstammt dem vor 1453 entstandenen Hochaltar der Kirche. Bei der Übernahme in den heutigen Hochaltar wurde es vermutlich barock überarbeitet. (Katalog der Ausstellung „Schöne Madonnen“, a. a. O., S. 107; Dieter Großmann, „Schöne Madonnen“. Ein Nachbericht, a. a. O., S. 102 ff.; Hans K. Ramisch, Zur Salzburger Holzplastik, a. a. O., S. 30, 58 f.)

Sinn in der Übertragung kultischer Wirksamkeit. Sie legen die Annahme nahe, daß nicht nur die Altäre dieser bedeutendsten Wallfahrtsorte in Kopien weithin Verbreitung fanden, sondern ebenso Gnadenaltäre lokaler Bedeutung. Da die Großgmainer Wallfahrt überdies zu den bedeutendsten österreichischen gezählt werden durfte, ist es nur um so wahrscheinlicher, daß auch der dortige Gnadenaltar seiner kultischen Bedeutsamkeit wegen kopiert wurde. Und als solche Nachbildungen, die in zeitgebundener Variation streng auf den Typus des Originales zurückgriffen, stehen die Altäre in Alm und Mülln gegenüber.

Doch auch der Salzburger Altar der Franziskanerkirche fand in diesem Sinne eine Nachfolge. Hätte man eben einschränkend mit der Nähe von Salzburg, Mülln, Großgmain und Alm gegen Kopien aus kultischen Gründen argumentieren können, um stattdessen auf die übliche Beeinflussung benachbarter Altarbauwerkstätten zu verweisen, so bestätigen zwei Beispiele aus Oberbayern die Richtigkeit dieser These. Sie sind um so wichtiger, als auch der weite zeitliche Abstand ihrer Entstehung sie von dem Verdacht einer Entwicklungskontinuität befreit. So sind sie Zeugen dafür, daß kultisch bedeutsame Altarbauten auch nach langer Zeit in Abhängigkeit der jeweils gültigen Zeitstiltendenzen wieder kopiert wurden.

Die Verwandtschaft des 1732 errichteten Hochaltares der Pfarrkirche zu Walleshausen⁷⁰⁾ (Abb. 19) und des im Jahre 1776 von dem Ignaz-Günther-Schüler Joseph Götsch erbauten Neubeuerner Hochaltares⁷¹⁾ (Abb. 20, 13) mit der Salzburger Konzeption ist evident. Die Anordnung der Stützen des Hauptgeschosses intendiert jeweils den optischen Zusammenschluß zu einem tempiettoartigen Tabernakel, der dem älteren Gnadenbild zur Aufnahme dienen soll. Die elliptische Öffnung des Gebälkes gewährt die Aufnahme der Vertikalkomposition, während die Begleitfiguren in Neubeuern ähnlich den Salzburger „Schreinwächtern“ in Isolation verharren und in Walleshausen völlig auf sie verzichtet wurde.

Bemerkenswert blieb dennoch die Bereitschaft, gemäß den Zeitstiltendenzen Veränderungen gegenüber dem Original vorzunehmen. Sie waren so weitgehend, daß eine unbedingte Abhängigkeit im Sinne einer Kopie möglicherweise eingeschränkt werden mußte. Es sei denn, auch im 18. Jahrhundert dürfte eine ähnlich naive Einstellung zu dem Verhältnis von Original und Kopie angenommen werden, wie sie in mittelalterlicher Zeit üblich war. Schon die Übernahme eines Grundrisses galt im Mittelalter als getreue Nachbildung eines ganzen Baues! Als Voraussetzung dafür muß aber die Unfähigkeit konstatiert werden, verschiedene Stile zu unterscheiden. Die Kopie war geprägt von ins Auge stechenden Außerlichkeiten, nicht von diffizilen Anlehnungen an einen älteren Stil. Inwieweit diese Situation auf das 18. Jahrhundert zu übertragen ist, wird noch Gegenstand der Untersuchungen sein.

⁷⁰⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 557.

⁷¹⁾ Ebd., S. 1632; Peter von Bomhard, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. I, Rosenheim 1954, S. 309, 312 f.

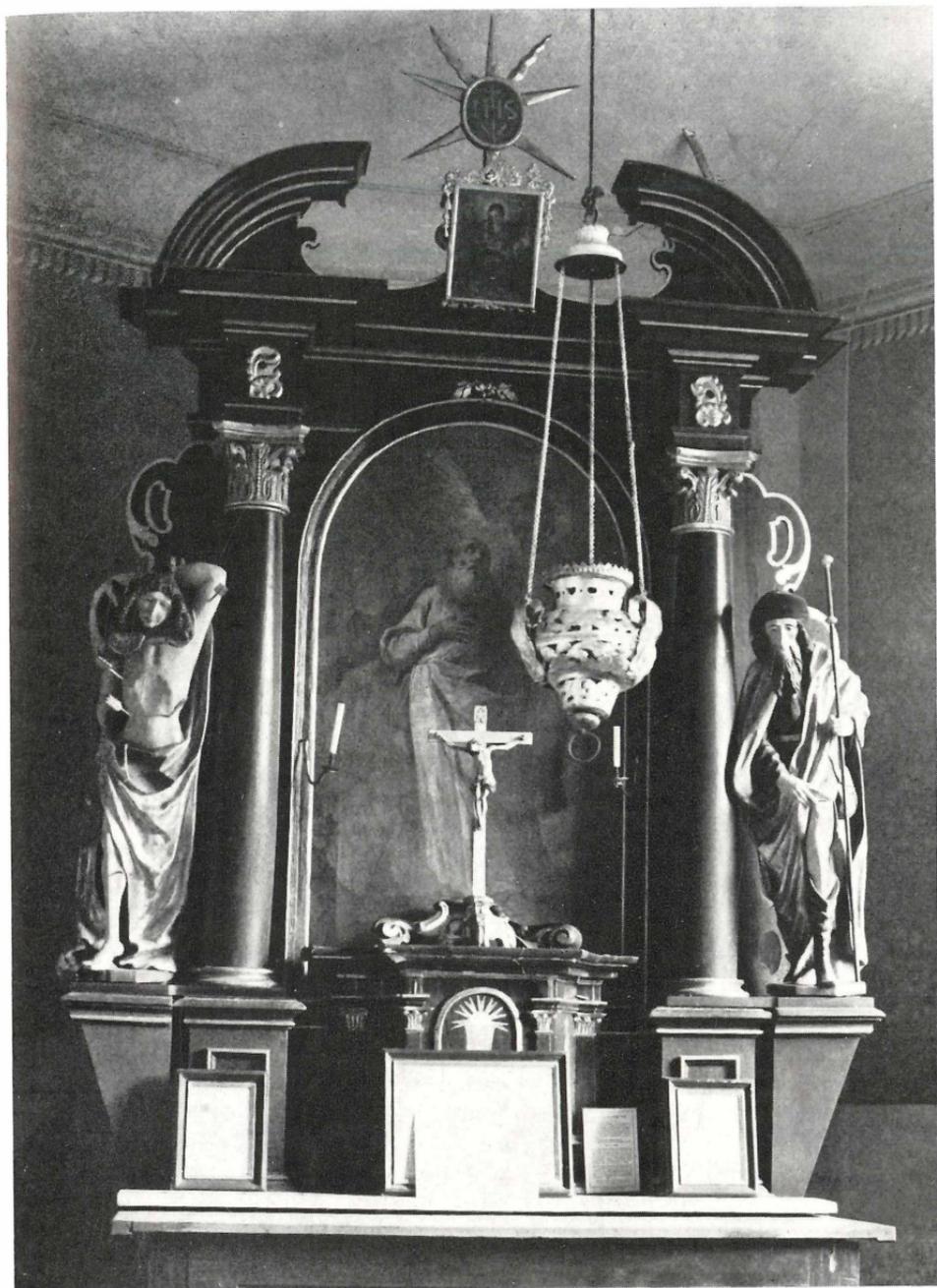


Abb. 1 Unterlimbach, Steiermark, Kirche St. Bartholomäus, Hochaltar



Abb. 2 Saalbach, Salzburg. Pfarrkirche St. Nikolaus, rechter Seitenaltar



Abb. 3 St. Wolfgang, Oberbayern, Pfarrkirche St. Wolfgang, Hochaltar

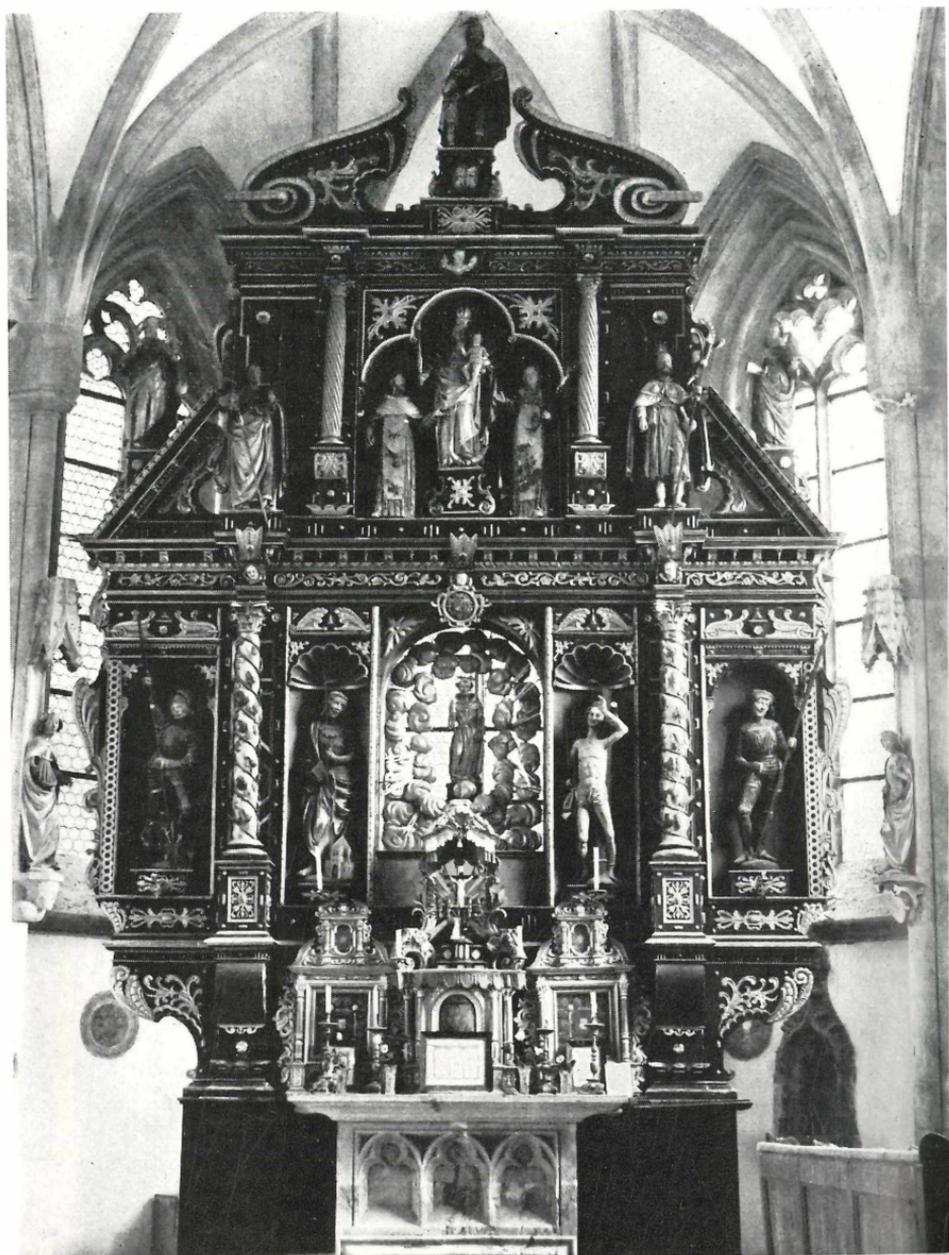


Abb. 4 Murau, Steiermark. Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar



Abb. 5 Oppenberg, Steiermark
Pfarrkirche St. Mariä-Geburt, rechter Seitenaltar



Abb. 6 Oppenberg, Steiermark. Pfarrkirche St. Mariä-Geburt, rechter Seitenaltar, Detail des Anbetungsreliefs

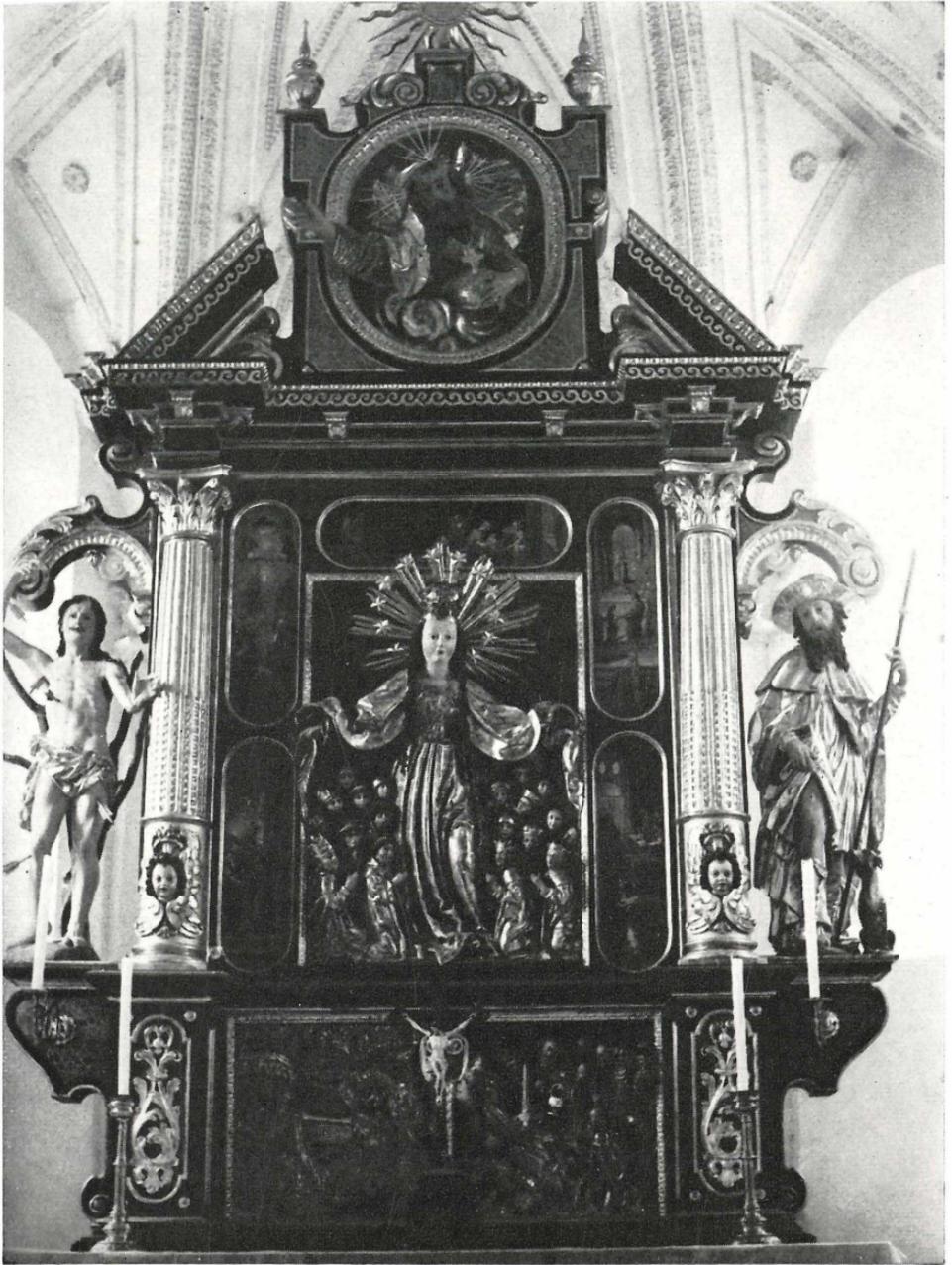


Abb. 7 Fischbachau, Oberbayern. Friedhofskirche Mariä-Schutz,
Hochaltar



Abb. 8 Maria Buch, Steiermark. Pfarrkirche St. Maria Buch,
Hochaltar

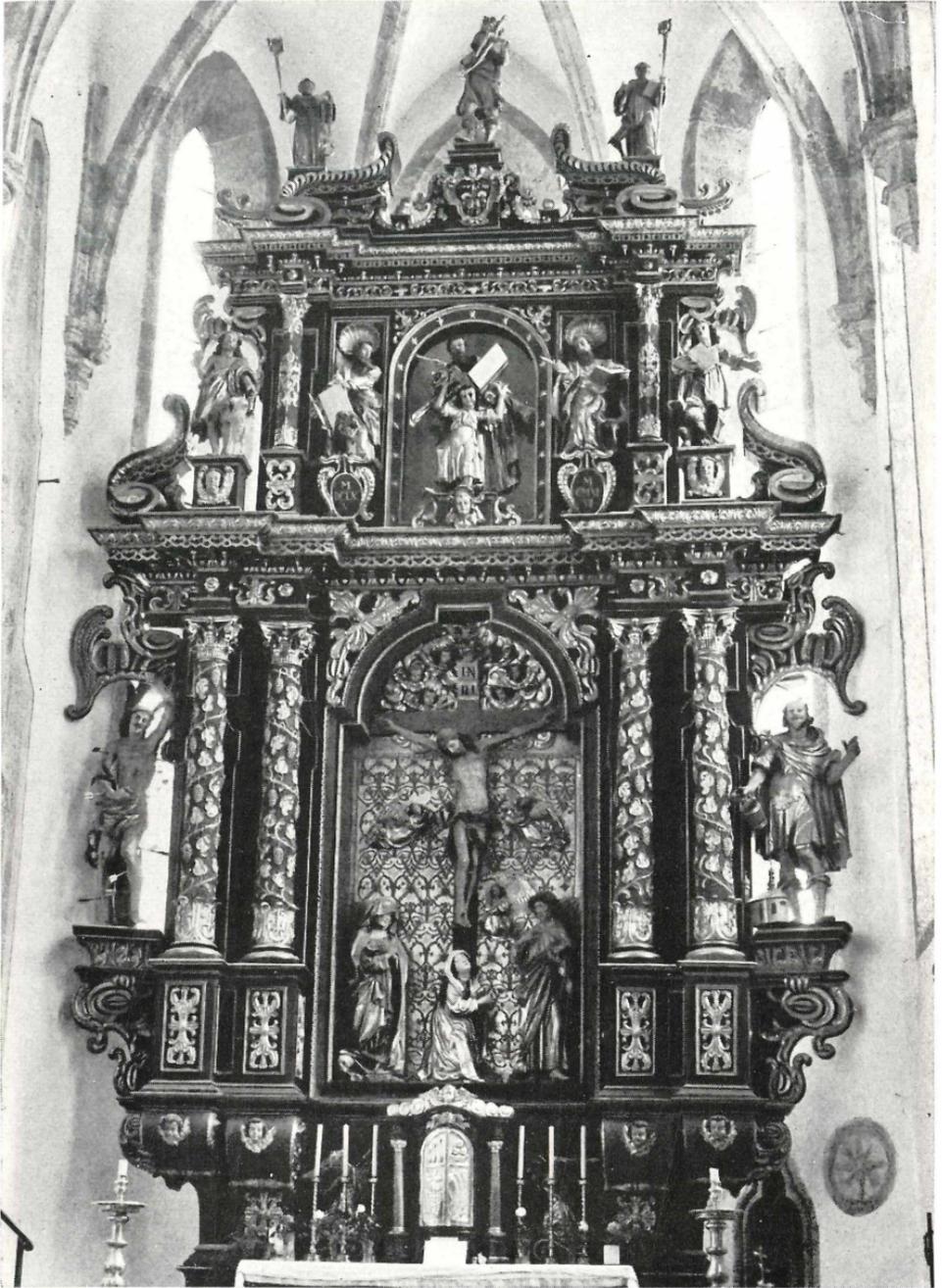


Abb. 9 Murau, Steiermark. Pfarrkirche St. Matthäus,
Hochaltar

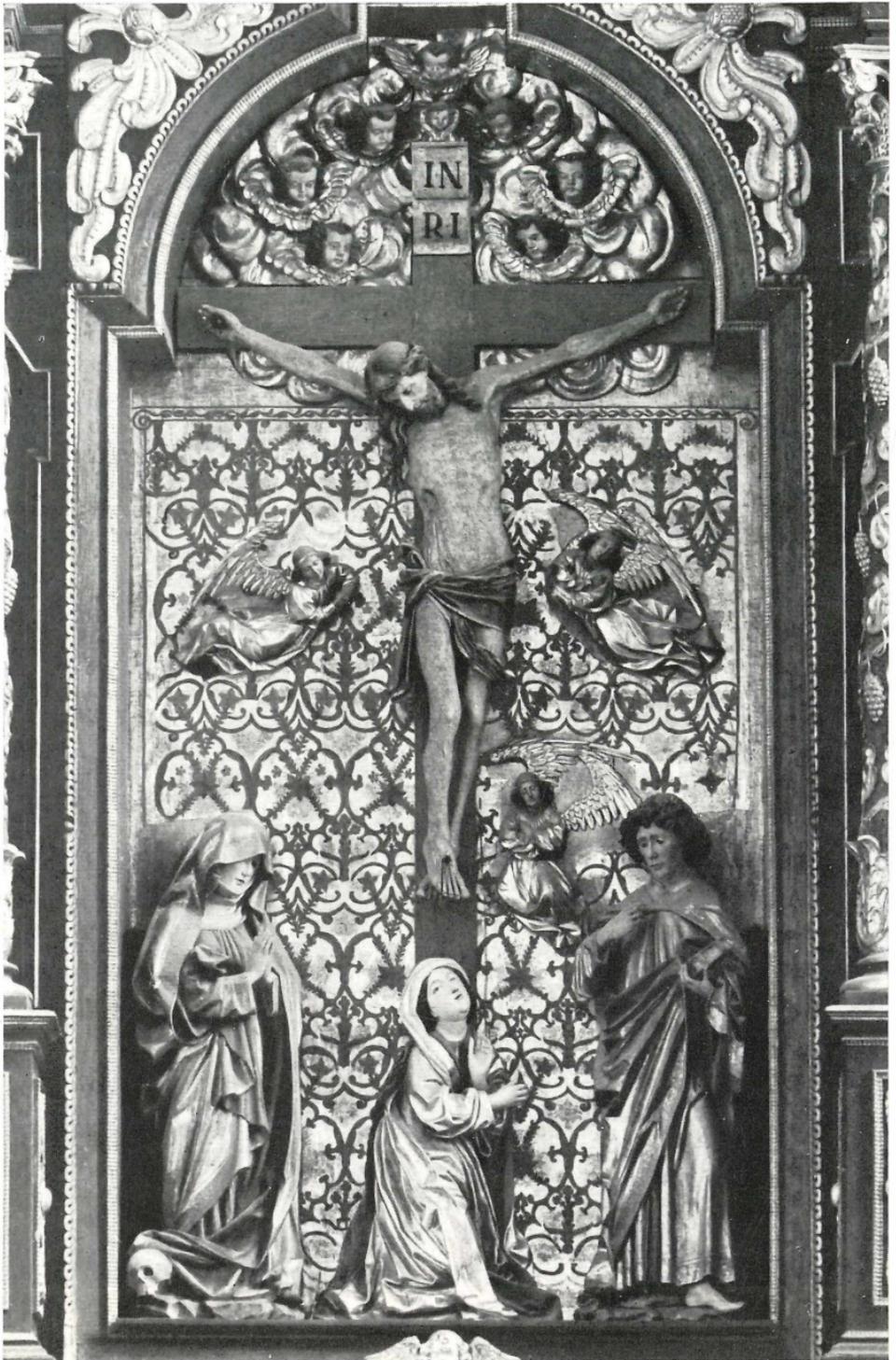


Abb. 10 Murau, Steiermark. Pfarrkirche St. Matthäus, Hochaltar, Kreuzigungsgruppe



Abb. 11 Werfenweng, Salzburg. Pfarrkirche St. Mariä-Geburt, Hochaltar



Abb. 12 Frauenberg bei Admont, Steiermark. Wallfahrtskirche
U. L. Frau, Hochaltar



Abb. 13 Salzburg. Franziskanerkirche U. L. Frau, Hochaltar

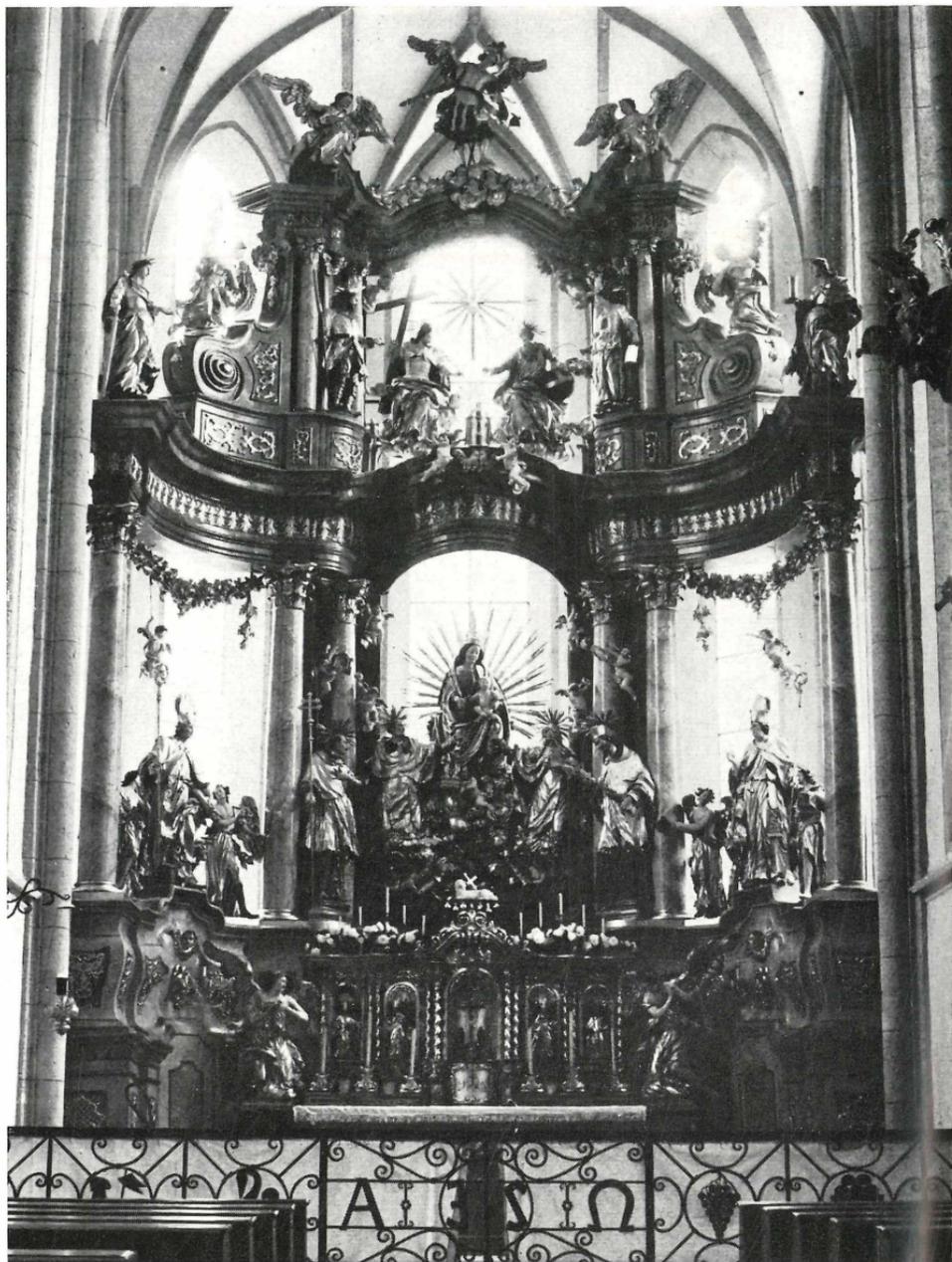


Abb. 14 Hofgastein, Salzburg. Pfarrkirche St. Maria, Hochaltar

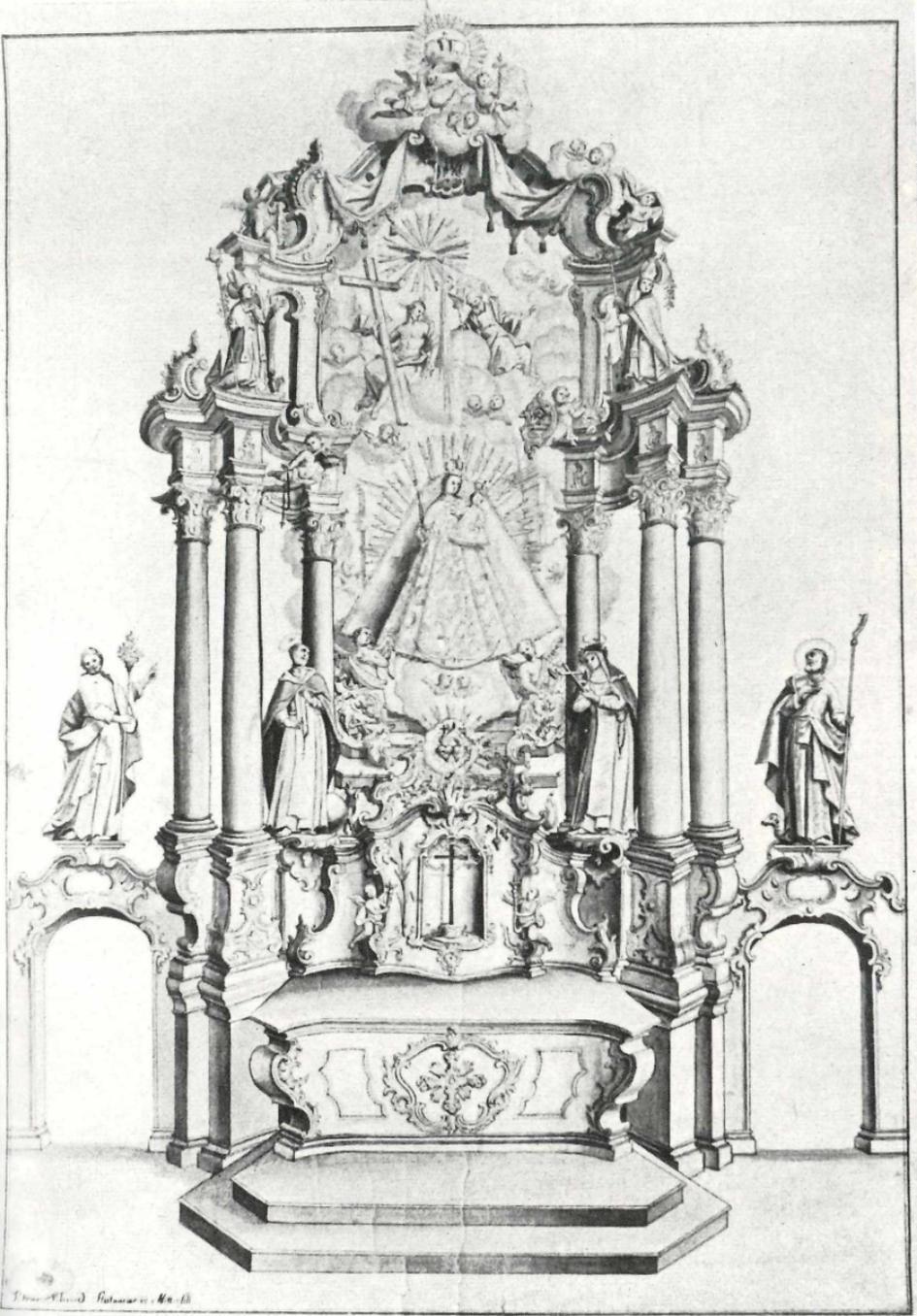


Abb. 15 Stuhlfelden, Salzburg. Pfarrarchiv, Entwurf für den Hochaltar



Abb. 16 Großmain, Salzburg. Pfarrkirche St. Mariä-Himmelfahrt, Hochaltar



Abb. 17 Alm, Salzburg. Pfarrkirche U. L. Frau, Hochaltar



Abb. 18 Salzburg-Mülln. Pfarrkirche U. L. Frau, Hochaltar



Abb. 19 Walleshausen, Oberbayern. Pfarrkirche Mariä-Himmelfahrt,
Hochaltar

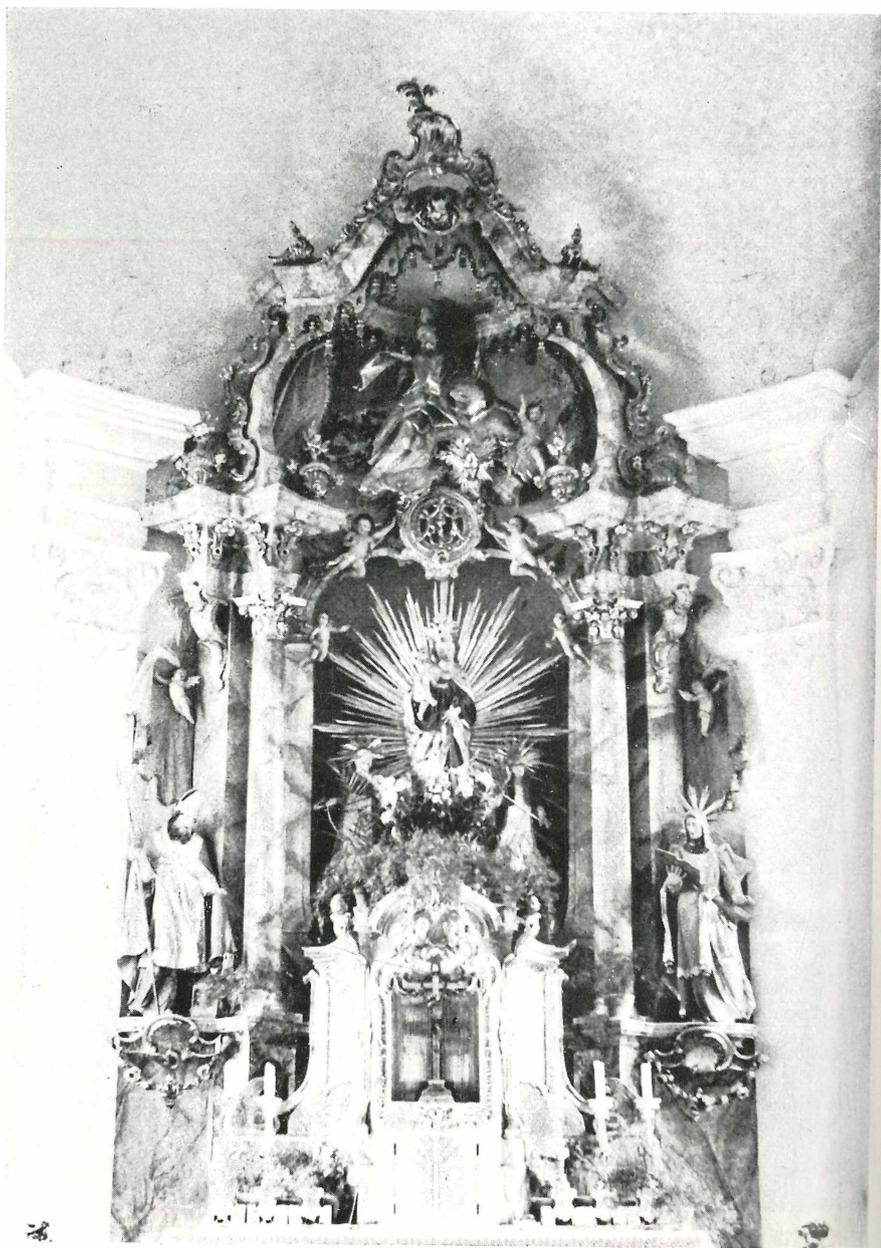


Abb. 20 Neubuern, Oberbayern. Pfarrkirche St. Mariä-Empfängnis,
Hochaltar



Abb. 21 Ebbs, Tirol. Pfarrkirche U. L. Frau, Hochaltar



Abb. 22 Hartberg, Steiermark. Kirche St. Maria-Lebing, Hochaltar



Abb. 23 Pinggau, Steiermark. Wallfahrtskirche St. Maria-Hasel,
Hochaltar



Abb. 24 Pernegg, Steiermark. Wallfahrtskirche St. Maria, Hochaltar



Abb. 25 Preding, Steiermark. Pfarrkirche St. Maria im Dorn,
Hochaltar



Abb. 26 Preding, Steiermark. Pfarrkirche St. Maria im Dorn,
Gnadenbild



Abb. 27 Eibiswald, Steiermark. Pfarrkirche St. Maria, Hochaltar



Abb. 28 Neukirchen, Salzburg. Pfarrkirche St. Johannes d. T.,
Hochaltar



Abb. 29 Weizberg, Steiermark. Wallfahrtskirche zur Schmerzhafte Maria, Hochaltar



Abb. 30 Salzburg, Stiftskirche St. Peter. Seitenaltar im nördlichen Querhausarm



Abb. 31 Köppach, Oberösterreich, Fürst Auerspergsche Gruftkapelle, Altar

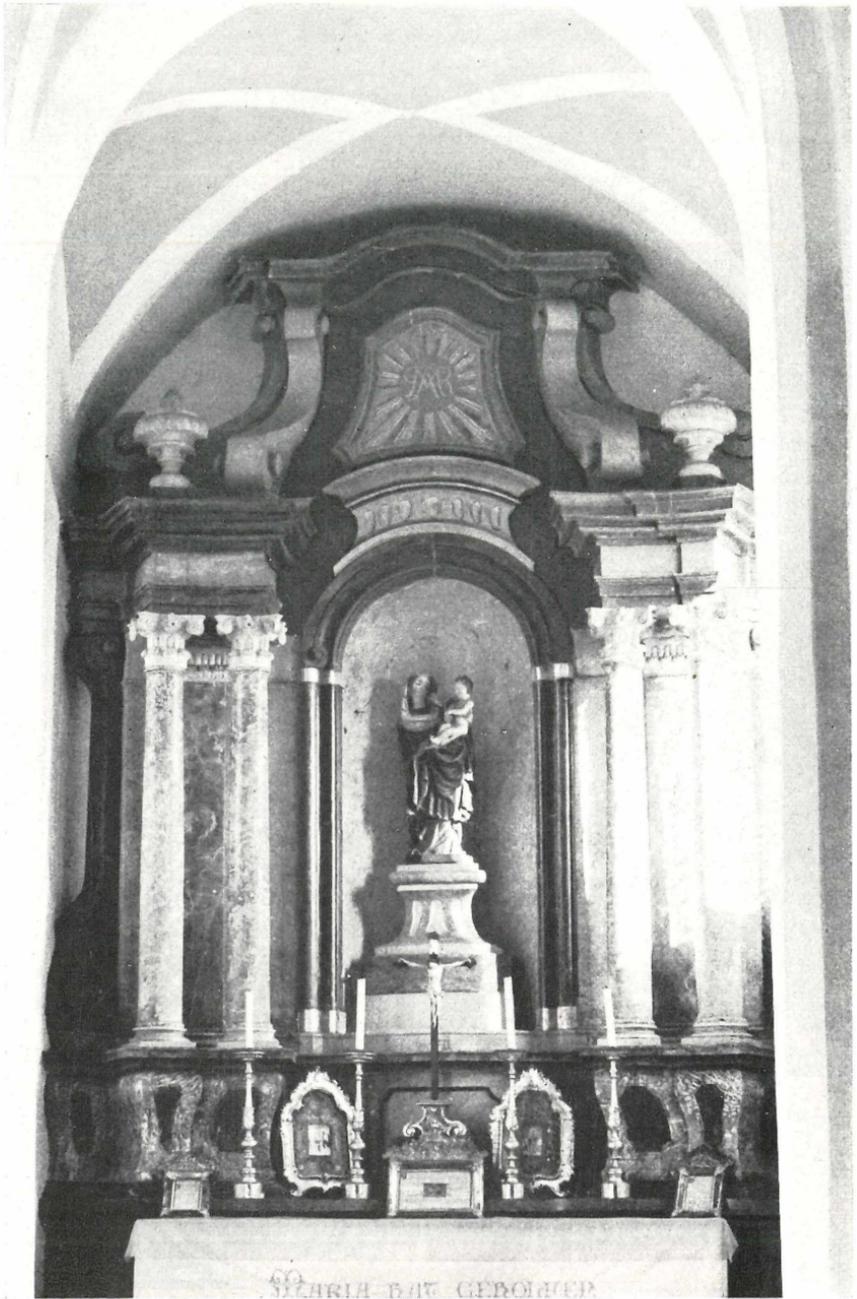


Abb. 32 Winhöring, Oberbayern. Friedhofskirche St. Maria, Altar

Mit Bestimmtheit darf aber innerhalb des Typus „Gnadenaltar“ auf die Ausbildung von Prototypen verwiesen werden, die ihrer gültigen Formulierung wegen gerne Nachahmung fanden. Dies zeigen auch die engen Beziehungen beispielsweise der Walleshausener Konzeption zu dem Gnadenaltar der Wallfahrtskirche zu Ebbs in Tirol (Abb. 21). Künstlerische Abhängigkeit und der bewußte Versuch, zu kopieren, scheinen sich zu dieser Zeit nicht exakt voneinander trennen zu lassen.

Mit dem Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche war im Jahre 1709 eine Altarkonzeption entstanden, die bis zum Ende des Jahrhunderts einen vielfach variierten Widerhall in der Altarkunst des Landes und benachbarter Gebiete gefunden hat. Für die Steiermark kann ein solch entwicklungssträchtiger Ansatzpunkt nicht benannt werden. Freilich war auch hier das Fischersche Ideengut verbreitet und verfehlte seinen nachhaltigen Einfluß nicht. Dieser scheint ausgegangen zu sein von dem Mariazeller Hochaltar, der in reduzierter Form nach einem Entwurf Fischers von Erlach in der Zeit zwischen 1692 und 1704 errichtet wurde. Im Gegensatz zum Salzburger Altar war dieser monumentale Aufbau jedoch nicht zur Aufnahme einer mittelalterlichen Skulptur bestimmt. Das Mariazeller Gnadenbild befand sich in einer eigenen Kapelle. So konnte er auch nicht ohne weiteres zum Vorbild der steiermärkischen Gnadenaltäre werden. Dennoch sollte die Fischersche Konzeption des Mariazeller Altares weithin wirksam werden, die Hans Sedlmayr als eine „in den Kirchenraum vorgerückte Apsis aus Säulen“⁷²⁾ kennzeichnete.

In direkter künstlerischer Abhängigkeit muß man sich den Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Maria Trost bei Graz entstanden denken. Er wurde zwischen 1734 und 1746 nach einem Entwurf des Lukas von Schram errichtet. Die Bildhauerarbeiten führte Josef Schokotnigg aus⁷³⁾. Die verräumlichte Säulenarchitektur des über halbrundem Grundriß erbauten Mariazeller Altares ist in Maria Trost auf die Apsiswand projiziert. Die rückwärtige Säulenreihe schloß sich zu einer flächigen, durchgehenden Altarrückwand zusammen. Ihr wurden in der Altarmitte architektonische Profile eingezeichnet, deren Form von der attikaartigen Architektur des Mariazeller Vorbildes hergeleitet werden kann.

Als grundsätzliche Abweichung darf die Überspannung mit einem Volutenbaldachin gedeutet werden. Er bekrönt das spätgotische Gnadenbild in der Altarmitte⁷⁴⁾. Damit war die speziell im Hinblick

⁷²⁾ Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, a. a. O., S. 84.

⁷³⁾ Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 199; Hans Rohrer, Die Wallfahrtskirche Maria-Trost, Kleiner Kirchenführer, Christl. Kunstst. Österr. Nr. 27, Salzburg 1962, S. 13.

⁷⁴⁾ Madonna mit Kind der Zeit um 1460—1465 (Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 64 f. 108). 1695 von Bernhard Echter restauriert und überarbeitet. Bis zum Jahre 1665 in der Reiner Stiftskirche. Möglicherweise vom dortigen Hochaltar des Jahres 1462. Verehrung als Gnadenbild seit 1676. (Alfred Hoppe.

auf das ältere Kultbild vorgenommene Ausgestaltung jedoch erschöpft. Die Basis des Gnadenbildes erhebt sich eigentlich über der Tabernakelarchitektur. Der Altaraufbau wirkt als hinterfangende Kulisse.

Zur bedeutungsvollen Einbindung einer mittelalterlichen Skulptur bedurfte es jedoch der Ausgestaltung eines intimen Altarkernes. Dieser konkretisierte sich im Hochaltar der Pfarrkirche St. Maria Elend zu Straßgang bei Graz unter Aufgabe der organischen Verbindung des Altaraufbaues zur Chorarchitektur. 1728 von Johann Jakob Schoy errichtet⁷⁵⁾, umbaut er eine spätgotische Schutzmantelmadonna, die wahrscheinlich von dem im Jahre 1519 geweihten Altar erhalten geblieben war⁷⁶⁾.

Die plane, durch Pilaster rhythmisch untergliederte Altarwand wurde in der Mitte aufgeschnitten, um das spätgotische Gnadenbild aufnehmen zu können. Zwei seitlich vorgestellte Säulenpaare und das sie überfangende Gebälk greifen trichterförmig in den Raum aus. Sie sind bestimmend für den Aufbau: Wie geöffnete Schreinflügel oder Tabernakeltüren gewähren sie einen Blick auf das Gnadenbild.

Damit waren auch in der Steiermark die Voraussetzungen für Gnadenaltarkonzeptionen ausgebildet: Einmal konnte dem mittelalterlichen Gnadenbild ein eigener, umschlossener Kernraum zubilligt werden, zum andern war dieses Mittelpunkt einer dynamisch verlaufenden „wunderbaren“ Erscheinung. Im Unterschied zu den Salzburger Altären erscheint das Gnadenbild jedoch nicht aus einer himmlischen Region, denn es ist keiner Vertikalkomposition verbunden. Es wird momentan sichtbar zwischen den eben geöffneten Flügel-türen des Heiligtums. Latent blieb in der Steiermark dabei das Bestreben, den Altaraufbau in Analogie zu der Mariazeller Konzeption als architektonische Apsisdekoration zu interpretieren.

Dementsprechend ist der Gnadenaltar der Filialkirche St. Maria Lebing bei Hartberg (Abb. 22) tief in den Chorschluß hineingerückt und über segmentbogenförmigem Grundriß aufgeführt. Philipp Jakob Straub errichtete ihn im Jahre 1749⁷⁷⁾ für die spätgotische Marienfigur aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie wurde bei ihrer Übernahme in den Hochaltar barock überarbeitet⁷⁸⁾.

Die Altarseiten sind nicht weit in den Chorraum vorgezogen, sondern sie schieben sich in den Altarkern hinein. Damit büßten sie aber ihre Verbindung zur Chorarchitektur und einen Teil ihrer raumgreifenden Wirkung ein. Sie sind zu selbständigen, räumlichen Körpern geworden, die einer Eigenbewegung fähig zu sein scheinen. Dies be-

Des Österreichers Wallfahrtsorte, a. a. O., S. 207 ff.; Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 195 f.)

⁷⁵⁾ Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 182.

⁷⁶⁾ Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 128; Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 426. Verehrung als Gnadenbild seit dem 16. Jahrhundert (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 267).

⁷⁷⁾ Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 207 f.

⁷⁸⁾ Ebd., S. 207 f.; Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 171 f.

wirkt die Stellung der Sockelzone, die sich in seitlichen Durchgängen öffnet. In einem Winkel von 90 Grad ist sie nach außen umgebogen und bildet die Basis für zwei Gruppen von beidseitig je drei Säulen, die über dreiecksförmigem Grundriß emporragen und das entsprechend ausgebildete Hauptgebälk unterfangen. Bei einer Drehung dieser Säulengruppen um die Achsen des inneren Säulenpaares schloße sich der Aufbau zu einem Rundtempelchen um das Gnadenbild. Bei geöffneten „Flügeln“ aber gibt der Altar einen Blick auf das Kultbild frei. Seine potentielle Bewegungsfähigkeit und damit das Momentane einer Augenblickssituation ist sichtbar gemacht.

Ausgegangen von Straßgang scheint es hier in Hartberg wieder zu der Ausbildung eines Prototypus gekommen zu sein. Er wurde fast zwanzig Jahre später, im Jahre 1765, durch einen Entwurf Mathias Stendl's wieder aufgegriffen. Johann Ferdinand Schellauf wurde mit seiner Ausführung für die Wallfahrtskirche St. Maria-Hasel in Peggau (Abb. 23) beauftragt⁷⁹). Von der untektionisch ausgebildeten Altarbekrönung abgesehen, zeigt die Nachbildung in Peggau prinzipielle Abweichungen von dem Vorbild nur in Veränderungen der Altarmitte. Diese aber waren durch die geringen Ausmaße der Gnadenbildgruppe der Beweinung Christi⁸⁰) bedingt. Kleinere Variationen müssen der späteren Entstehungszeit zugeschrieben werden, die den Aufbau bereits mit einer steinernen, frühklassizistischen Kühle überhauchte.

Auch hier drängt sich die Frage auf, ob das Verhältnis zwischen den Altären in Hartberg und Peggau der Abhängigkeit von Kopie und Original entspricht. Wiederum wären die diskrepierenden Stiltendenzen unterschiedlicher Entstehungszeiten gegenüber kultisch bedeutsamer Originaltreue dominant geworden.

Mit einer Variante macht der 1740 errichtete Gnadenaltar der Wallfahrtskirche St. Maria zu Pernegg (Abb. 24) vertraut. Er regte die Ausbildung eines zweiten Prototypus in der Steiermark an, der 1765 in Preding und 1779 in Eibiswald aufgegriffen wurde.

Der halbkreisförmige Grundriß blieb erhalten. Der Aufriß ist durch vier Säulen vertikal untergliedert, zwei davon flankieren die Mittelnische des Gnadenbildes⁸¹), ein Säulenpaar fixiert den Abschluß der ausschwingenden Seiten. Hinter den Gebälkverkröpfungen des inneren Säulenpaares biegt sich das Hauptgebälk weit zurück und schafft dadurch Raum für den Baldachin des Gnadenbildes. Nicht mehr der gesamte Altar, sondern dieser Baldachin bildet den eigent-

⁷⁹) Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 461 f., 470.

⁸⁰) Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden, 1767 auf den Hochaltar übertragen (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 221 f.).

⁸¹) Das Gnadenbild ist eine um 1510—1515 entstandene Madonnenfigur (Karl Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, a. a. O., S. 120). Wohl im Jahre 1740, bei ihrer Aufstellung im Gnadenaltar, wurde sie überarbeitet, das Gewand seitlich angestückt (Karl Klaming, Die Frauenkirche zu Pernegg, in: Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Frauenkirche zu Pernegg, Pernegg 1961, S. 15). Verehrung als Gnadenbild seit der Barockzeit (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 219 f.).

lichen Raumkern des Kultbildes, der in eine Kulissenarchitektur hineingeschoben wurde. Denn das strenge Festhalten an dem Segmentbogen des Altargrundrisses nahm dem Aufbau die Beweglichkeit der Flügel. Dieser Mangel wurde kompensiert durch die Vertiefung der Mitte. Sie gestattete es, den Baldachin einzufügen, dessen herabpendelnde Vorhänge zur Seite geschlagen sind, um einen Blick auf das Gnadenbild freizugeben. Die Spontaneität der Darstellung blieb damit erhalten.

Der Hochaltaraufbau in Preding (Abb. 25) zeigt die ausschwingenden Altarseiten auf unbedeutende Ansätze reduziert. Beide Säulenpaare sind zu einer komplexen Nischenrahmung zusammengetreten, darüber die plastisch verkröpften Gebälkstücke den Mittelteil des Hauptgebälkes herauspressen. Dieser vorschwingende Gebälkteil konstituiert den Kernraum des Gnadenbildes⁸²⁾ (Abb. 26), der — wie in Pernegg — mit einem Vorhang ausgestattet wurde.

Die Predinger Hochaltararchitektur wird von einer flachen Rückwand hinterfangen, die sich dem Apsisrund anschmiegt. Ihre Ränder sind ornamental geschwungen.

Im Hochaltar der Pfarrkirche St. Maria zu Eibiswald (Abb. 27), der im Jahre 1779 von Tischler Leopold Weinhauer aus Leutschach und dem Bildhauer Johann Pieringer aus Graz konzipiert wurde, verlor diese Rückwand ihren ornamentalen Charakter⁸³⁾. Die gekurvten Außenkanten wurden zu Pilastern umgedeutet, deren Seiten lang niedertropfende Voluten vorgeblendet sind. Darauf lastet ein Gebälk, das dem Aufzug als Basis dient. Wesentlich ist die Verstärkung dieser Rückwand zu einem eigenständigen architektonischen Körper. Schalenartig legt sie sich um den inneren Säulenaufbau, der einen elliptischen Raum beschreibt. Mußte die kompakte Säulensstellung des Predinger Altares den Kernraum des Gnadenbildes konstituieren, so wurde in Eibiswald auf diese Forderung verzichtet. Da das Gnadenbild⁸⁴⁾ in einem eigenen Glasschrein zur Aufstellung gelangte, konnte das Hauptgebälk in der Mitte des Altares völlig aufgelöst werden und die Säulenarchitektur vermochte sich locker ihrer Rückwand zu einem doppelschaligen Gehäuse zu gruppieren.

⁸²⁾ Die seit der Barockzeit als Gnadenbild verehrte Marienfigur (Ebd., S. 224 f.) entstand um 1460. Sie wurde, vermutlich anlässlich ihrer Aufstellung im Hochaltar, barock überarbeitet, das Gewand seitlich angestückt (Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 352).

⁸³⁾ Ebd., S. 211 f.; Hans Klopfer, Eibiswald, Graz—Wien—Leipzig 1933, S. 194 f.

⁸⁴⁾ Die seit dem 16. Jahrhundert als wundertätig verehrte Pietá (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 125) dürfte zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Laut Signum wurde sie 1510 gefaßt (Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer, a. a. O., S. 211). Dehio-Ginhart (Steiermark, a. a. O., S. 38) hält sie für eine barock überarbeitete Arbeit der Zeit um 1430.

Der Nachweis, daß sich eine große Anzahl von Gnadenaltären untereinander durch die Zurückführung auf gemeinsame Vorbilder zu Gruppen zusammenschließen, darf nicht zu der Annahme verleiten, daß alle Altarbauten der Barockzeit, die ältere Kultbilder aufgenommen haben, auf wenige Prototypen zurückgeführt werden können. Erinnert sei an solche Altäre, die trotz mittelalterlicher Elemente sich von gleichzeitigen Aufbauten ohne ältere Skulpturen strukturell nicht unterscheiden. Nochmals verwiesen sei auf die übliche künstlerische Beeinflussung benachbarter Altarbauwerkstätten.

Dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, daß es zu der Ausbildung von Prototypen kam, die wegen ihrer besonderen Eignung zur Einbindung älterer Gnadenbilder zu unterschiedlicher Zeit aufgegriffen wurden. Eng mit ihrer Verbreitung verknüpft ist wiederum die Frage nach kultisch bedeutsamen Kopien von Gnadenaltaranlagen. Ihr Schwergewicht kann durch den Hinweis auf Veränderungen im Sinne des Zeitstiles nicht gemindert werden.

Daneben gibt es freilich eine fast unübersehbare Anzahl von Barockaltären mit mittelalterlichen Kultbildern, die weder auf Prototypen zurückgeführt werden können, noch eine große Nachfolge aufzuweisen haben. Die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts war so reich, daß sie gezogene Grenzen schon nach kürzester Zeit wieder zu überwuchern vermochte. Um so schwerwiegender spricht der Rückgriff auf ältere Beispiele dann allerdings zugunsten der Aufnahme eines ausgebildeten Prototypus aus kultischen Gründen.

Einige Beispiele sollen die vielfältigen Möglichkeiten kurz umreißen: Sie alle versuchen gleichermaßen, das Gnadenbild einer reichen, intim ausgestalteten Umgebung einzubinden. Für alle sichtbar und dennoch entrückt in eine jenseitige Sphäre, sollte seine wunderbare Kraft veranschaulicht werden.

In besonderem Maße ist dies zwei Altären aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gelungen. Sowohl der Hochaltaraufbau der Pfarrkirche zu Neukirchen (Abb. 28) im Lande Salzburg⁸⁵⁾ als auch der im oberbayerischen Reichersdorf⁸⁶⁾ gingen dabei offensichtlich auf Ideen der Theaterarchitektur zurück.

Jeweils vier Säulenpaare sind so hintereinander gestaffelt, daß sich ein perspektivischer Tiefenzug ergibt. Wie eine Kulissenfolge schließen sie sich nur lose zusammen. Am Ende ihrer Reihe wird das von einem Baldachin überfangene Gnadenbild sichtbar. Am Bühnenrand stehen Heiligenfiguren, die den Blick auf das ferne Geschehen weisen.

⁸⁵⁾ 1781 nach Entwurf des Malers Johann Michael Greittner aus Salzburg vom Tischler Georg Oberlohr und Bildhauer Daniel Mayr, beide aus Saalfelden, errichtet. (Österreichische Kunsttopographie Bd. XXV, a. a. O., S. 39 ff.; Josef Lahnsteiner, Oberpinzgau, Hollersbach im Selbstverlag, Salzburg 1956, S. 255). Er birgt die vornehmlich im 18. Jahrhundert als Gnadenbild verehrte Madonna der Zeit um 1500. (Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 185.)

⁸⁶⁾ Um 1770 errichtet. Der Einfluß von Ignaz Günthers Arbeiten ist spürbar. Das Gnadenbild ist eine Madonna aus dem zwischen 1502 und 1505 von Erasmus Grasser gearbeiteten Hochaltar der Kirche. (Philipp Maria Halm, Erasmus Grasser, a. a. O., S. 7 ff., 25 ff., 109 ff.)

Weite Verbreitung haben auch solche Altaraufbauten gefunden, die über halbrundem Grundriß errichtet wurden und in der Altarmitte eine Fläche ausbildeten, in die der Schrein des Kultbildes eingesetzt wurde. Je nach dessen räumlicher Ausdehnung blieb dabei das Hauptgebälk intakt oder es löste sich auf.

Als besonders geglückt darf der zwischen 1769 und 1773 von Veit Königer errichtete Hochaltar der Wallfahrtskirche zu Weizberg (Abb. 29) angesprochen werden⁸⁷). Die Säulenarchitektur und der halbrunde Bogen ihrer Obergeschoßbekrönung schließen sich harmonisch mit der Chorarchitektur zu einer Einheit zusammen. Eindeutig klingt auch hier das Motiv der Doppelschaligkeit zur Umschließung des Gnadenbildes⁸⁸) an. Die lichte Weite der Apsis wächst verdichtend zum Halbrund des Säulenaufbaues zusammen, der bekrönende Bogen findet seine Steigerung im Gurtbogen des Chorgewölbes. Umgekehrt wuchert die Altarornamentik auf die monumental gegliederte Apsisarchitektur über und läßt sie teilhaben an dekorativen Aufgaben.

Abschließend sei auf die zwei Altäre in der Pfarr- und Wallfahrtskirche U. L. Frau unter den vier Säulen zu Innsbruck-Wilten und in der Pfarrkirche St. Jakob zu Villach verwiesen⁸⁹). Beide griffen im Typus auf die Ziborienanlage Berninis in St. Peter zurück. Der Baumeister des im Jahre 1755 errichteten Innsbrucker Altares, Franz Karl Fischer aus Füssen⁹⁰), entsprach darüber hinaus dem besonderen Namen des Gnadenbildes. Die Sandsteinmadonna aus dem frühen 15. Jahrhundert, die ebenfalls legendär der Hand des heiligen Thiemo zugeschrieben wurde, fand Verehrung als „Unsere liebe Frau unter den vier Säulen“⁹¹).

Bevor die Betrachtung barocker Altäre mit älteren Skulpturen beschlossen wird, muß noch auf eine Altarsonderform aufmerksam gemacht werden. Eine Reihe gemeinsamer Merkmale unterscheidet diese Konzeptionen von früher behandelten Beispielen und schließt

⁸⁷) Eduard Andorfer, Veit Königer und seine Werke, Wien—Graz—Leipzig 1925, S. 19 ff.; Hans Reuther, Der steirische Baumeister Josef Hueber, Weizbergkirche und die verwandten theatralisch-dekorativen Raumwirkungen im Sakralbau des süddeutschen Spätbarocks. Phil. Diss. Erlangen 1947.

⁸⁸) Das Gnadenbild ist eine Pietá des frühen 15. Jahrhunderts. Es wurde — wahrscheinlich bei seiner Aufnahme in den barocken Altar — überarbeitet. Als Werk des heiligen Thiemo fand es besonders im 17. und 18. Jahrhundert Verehrung. (Gustav Gugitz, Bd. 4, a. a. O., S. 274 f.; Alfred Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, a. a. O., S. 440.)

⁸⁹) Der Villacher Altar wurde zwischen 1784 und 1785 errichtet. Er überfängt ein spätgotisches Kruzifix aus dem Jahre 1502. (Franz Pichler, Die Stadthauptpfarrkirche St. Jakob in Villach, Villach 1935, S. 28 f.; Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. III, Klagenfurt 1929, S. 16; Günther Hermann Neckheim, Die Stadthauptpfarrkirche zum hl. Jakob in Villach, Klagenfurt 1957, S. 32.)

⁹⁰) Johanna Felmayer, Stiftskirche und Basilika Wilten, in: Fritz Steinegger (Hrsg.), Das Stift Wilten, Innsbruck 1958, S. 42.

⁹¹) Gustav Gugitz, a. a. O., Bd. 3, S. 200 f.

sie zu einer gemeinsamen Gruppe zusammen: Es handelt sich bei ihnen weder um Hauptaltäre großer Kirchenanlagen noch um Teile eines umfassenden Ausstattungsprogrammes. Stattdessen sind es kleine Kapellenaltäre oder Seitenaltäre, deren abweichende Form sie von benachbarten Altären abhebt. Ihr Dekorationsprogramm bezieht sich in allen Teilen ausschließlich auf die übernommene Figur in ihrer Mitte. Diese Skulpturen sind bemerkenswerterweise ausnahmslos im frühen 15. Jahrhundert entstanden und stellen entweder Pietates des weichen Stils dar oder gehören dem Typus der „Schönen Madonna“ an.

Mit Hilfe einiger Beispiele sollen die Besonderheiten dieser Gruppe aufgezeigt und einer Klärung zugeführt werden.

Propst Paulus Hölzl und Baron von Stängl stifteten im Jahre 1740 einen Altar für die dritte Kapelle des südlichen Seitenschiffes in der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche zu Gars am Inn. Dieser nahm die zwischen 1425 und 1430 entstandene Pietágruppe auf, die bis zum Jahre 1660 auf dem Hochaltar der Stiftskirche, später in einem Altar der Gruftkapelle gestanden hatte. Bereits seit dem 15. Jahrhundert wurde sie als wundertätig verehrt und galt als Werk des heiligen Thimo⁹²⁾.

Das sanft geschwungene Hauptgeschoß des Altares ist bemerkenswert flächenhaft gebildet. Es verzichtet mit Ausnahme eines schräggestellten, die Seiten abschließenden Pilasterpaares auf jede plastisch-akzentuierende Architekturgliederung. Statt dessen überzieht feines Bandelwerk einheitlich den gesamten Aufbau und erstreckt sich sogar auf die schmalen Pilaster und das hohe Hauptgebälk. Es verunklart den metallenen scharfen Zuschnitt der Gebälkprofile und läßt dessen tektonische Funktion völlig vergessen. Ein quirlendes Wolkenfeld, das von einem untektionischen Volutenbaldachin gerahmt ist, trägt inmitten eines Kranzes von Puttenköpfchen ein Flammenherz empor und gibt den oberen Abschluß des Altares. Seitlich niedependelnde Vorhänge unterstreichen die Kleinteiligkeit des Aufbaues und seinen intimen Charakter. So gleicht er eher einem überdimensionierten Reliquienschrein, als den üblichen architektonischen Seitenaltaraufbauten der Zeit. Dieser Eindruck des schreinartigen wird auch nicht durch die beiden Figuren der Heiligen Petrus und Johannes seitlich der Mittelnische gemindert. Indem sie sich fest in die sanfte Mulde der Altarwand pressen, greifen sie nur wenig in den umgebenden Raum aus. Sie ordnen sich ganz der kleinteiligen Flächigkeit der Altarfront unter. Die unruhige Gewandbehandlung erwirkt darüber hinaus flimmernde Lichtreflexe, deren kühle Schärfe dem metallenen Charakter der gesamten Konzeption angeglichen ist.

Dagegen konstituiert sich der im Jahre 1693 erbaute Marienkapellenaltar der Pfarrkirche zu Pürten in Oberbayern aus einer dichten Folge tektonischer Glieder⁹³⁾. Dem vielfach abgetreppten

⁹²⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 1949, 1951 f.; Gars am Inn, Führung durch Geschichte und Kirche, 3. Aufl. Gars o. J., S. 8 f., 20.

⁹³⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 2246; Peter Schmalzl, Pürten, Kleiner Kirchenführer, Neuburg 1960, S. 10 ff.

Segmentgiebel der Altarbekrönung entspricht eine nahezu lückenlos ineinandergreifende Säulenstellung im Hauptgeschoß, die eine schräg nach innen verlaufende Fläche bildet. Sie flimmert im Hell-Dunkel-Kontrast von Lichtreflexen und schwarzer Säulensilhouette und läßt sporadisch den Hintergrund durchscheinen. Dieses malerische Spiel des Lichtes über der engen Säulenfolge macht deren tektonische Funktion ebenso unglaublich, wie sie jegliche monumentale Wirkung verhindert. Die funktionelle Umkehrung einer Vielzahl plastisch-tektonischer Kräfte zu einer konsistenzlos schwingenden Fläche gestattete den Verzicht auf eigentlichen dekorativen Schmuck. Dennoch haftet auch diesem Aufbau in seiner präziösen Kleinteiligkeit der Eindruck des kostbaren Schreines an. In seiner Mitte bewahrt er das gotische Gnadenbild. Inmitten zügelnder, unruhevoller Bewegung strahlt es vollkommene Harmonie und aus sanfter Schwingung eingependelte Ruhe aus. Die hohe Qualität dieser Marienfigur macht ihre Zuschreibung an den Seeoner Meister glaubwürdig⁹⁴), doch darf die Grenze ihrer Entstehungszeit nicht zu spät, wohl keinesfalls nach 1435 angenommen werden.

Neben diesen schreinartigen Aufbauten aus Holz gibt es eine Reihe kleiner Steinaltäre, die ebenfalls dieser Gruppe zuzuordnen sind. Zwischen 1761 und 1764 wurde an der Nordwand des nördlichen Querhauses der Stiftskirche St. Peter zu Salzburg (Abb. 30) von Stumpfegger und Heiß ein Altärchen errichtet. Die Bildhauerarbeiten führte Lorenz Hörmbler durch, Franz Xaver König malte das Aufzugsbild des heiligen Thimo⁹⁵).

In der schlanken Mittelnische des Hauptgeschosses fand das Gnadenbild Aufstellung. Sein Name „Maria Säul“ bezieht sich auf seinen früheren Aufstellungsort, bis ihm im Jahre 1671 ein eigener Altar errichtet wurde. Bereits im 15. Jahrhundert fand es Verehrung als Werk des heiligen Thimo, was die heutige Altarkonzeption durch die Darstellung des Heiligen im Aufzugsbild anklingen läßt⁹⁶). Die Verwandtschaft mit der Marienfigur des Großmainer Hochaltars legt für ihre Entstehung die Frühzeit des 15. Jahrhunderts nahe⁹⁷). Denn schließt man sich den guten Gründen einer Frühdatierung des Großmainer Gnadenbildes um 1390 an⁹⁸), so scheint eine zeitliche Ansetzung der Salzburger Madonna zwischen 1420 und 1425 zu spät⁹⁹). Die Faltenführung ist zwar entschieden typisierter geworden, doch verlangt diese Entwicklung keinesfalls einen Zeitraum von über dreißig Jahren.

⁹⁴) Vergleiche dazu: Katalog der Ausstellung „Schöne Madonnen“, a. a. O., S. 103; Dieter Großmann, „Schöne Madonnen“. Ein Nachbericht, a. a. O., S. 101.

⁹⁵) Österreichische Kunsttopographie Bd. 12, a. a. O., S. CLIV, 16 ff. Friedrich Hermann, St. Peter, Kleiner Kirchenführer, Christl. Kunstst. Österr. Nr. 1, Salzburg, 6. Aufl. 1964, S. 14.

⁹⁶) Gustav Gugitz, Bd. 5, a. a. O., S. 194 f.

⁹⁷) Dieter Großmann, „Schöne Madonnen“. Ein Nachbericht, a. a. O., S. 95.

⁹⁸) Katalog der Ausstellung „Schöne Madonnen“, a. a. O., S. 68 ff.

⁹⁹) Paul Becker, Das Bild der Madonna, Salzburg 1965, S. 96; Louis Adalbert Springer, Die bayerisch-österreichische Steingußplastik, a. a. O., S. 148 f.

In der klaren Einfachheit des Aufbaues ist der Salzburger Altar dem der Fürst-Auerspergschen Gruftkapelle in Köppach/Oberösterreich verwandt (Abb. 31). Dessen frühere Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts äußert sich in der Klassizität des architektonischen Aufbaues. Auch hier rahmen zwei Säulen die Muschelnische des Gnadenbildes, doch stößt ihr halbrunder Abschluß nicht wie in Salzburg in die Zone des Hauptgebälkes vor. Dementsprechend vermitteln auch Segmentgiebelansätze zum dreiecksförmigen Abschluß über dem querrechteckigen Obergeschoßbild, während von der schwungvollen Bekrönung des Altares der Stiftskirche St. Peter zwei Voluten flach ausrollen. Die vorgeschlagene Entstehungszeit der Köppacher Madonna um 1410—1415 erscheint mir zu früh¹⁰⁰). Der Körperschwung stockt, die Faltenführung verhärtet sich, die Stege beginnen zu knicken. Vor einer endgültigen Beurteilung müßte die qualitätvolle Figur allerdings erst ihrer entstellenden neuen Fassung entledigt werden, doch dürfte eine zeitliche Fixierung um 1430 der stilistischen Stellung der Figur in etwa gerecht werden.

Ohne allen dekorativen Schmuck steht der um 1700 erbaute Marmoraltar der Marienkirche in Winhöring in Oberbayern gegenüber (Abb. 32). Zwei hohe Säulenpaare mit überfangendem Gebälk stützen das Obergeschoß, dessen geschwungenes Abschlußgesimse von vier schweren Voluten nach oben geschoben wird. Die schlank aufgezugene Mittelnische hat das Hauptgebälk zum Aufzug hin durchbrochen. Sie umfängt eine Steingußmadonna aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts¹⁰¹). Nochmals sei auf die auffallende Schmucklosigkeit verwiesen, welche die steinerne Kühle des Aufbaues kennzeichnet.

Mit Bewunderung muß konstatiert werden, daß gerade die soeben aufgeführten Beispiele kleiner Steinaltäre — ihre Zahl könnte noch vermehrt werden — zur Einbindung „Schöner Madonnen“ auf eine kleinteilige Ausgestaltung ihrer unmittelbaren Umgebung verzichten konnten. Möglicherweise wurde hier die Verwandtschaft des Materials von Bedeutung¹⁰²), in der sich Figur und Rahmung assoziativ verbanden. Die Sanftheit von Körper- und Faltenchwüngen allein sollte die Kühle des Steines durchhauchen, ohne ihn durch festliche Dekorationen laut aufrauschen zu lassen.

Um die Besonderheiten dieser Altargruppe klären zu können, ist es notwendig, sich die besondere Stellung der Skulpturen des frühen 15. Jahrhunderts sowohl im Mittelalter als auch während der Barockzeit zu vergegenwärtigen.

Weder die „Schönen Madonnen“ noch die Pietates des weichen Stils waren für größere figürliche Zusammenhänge konzipiert. Sie waren nicht Teil großer Flügelaltaranlagen, sondern in der Regel

¹⁰⁰) Dehio-Ginhart, Oberösterreich, a. a. O., S. 136.

¹⁰¹) Louis Adalbert Springer, Die bayerisch-österreichische Steingußplastik, a. a. O., S. 135 f.

¹⁰²) Die „Schönen Madonnen“ wurden überwiegend in Steinguß gearbeitet.

„bestimmt für die Privatandacht erlesener Geistlicher“¹⁰³). Darin lag ihre besondere Bedeutung für das 15. Jahrhundert. Dies erklärt zugleich aber auch ihre relativ geringe Größe, die Voraussetzung ist für den spezifisch intimen Charakter dieser Figuren. Ihre ausgewählte Bestimmung als private Andachtsbilder eines kleinen, hochgestellten Personenkreises läßt darüber hinaus das Höfische ihres Wesens verstehen, wenn dieses auch als wesentliche Komponente des Zeitstils allgemein bestimmend war.

Diese besondere Stellung der Madonnen und Pietates des weichen Stils scheint in der Barockzeit verstanden und dementsprechend berücksichtigt worden zu sein. Ihr intimer Charakter spiegelt sich in den oft schreinartigen barocken Gehäusen wieder. Nur ausnahmsweise fanden „Schöne Madonnen“ Einbindung in Gnadenaltaranlagen. Zumeist wurde der direkte Kontakt mit dem Betenden gewahrt, indem dieser sich dem Gnadenbild bis auf wenige Meter nähern konnte. Sie blieben das Bild stiller Verehrung — eigentlich im Gegensatz zu dem Bestreben barocker Altarbaukunst und kirchenpolitischen Vorstellungen, das Gnadenbild inmitten prunkvoller Umgebung demonstrativ und propagandistisch zur Schau zu stellen.

Eine wichtige Begründung für ihre Auswahl und Übernahme in barocke Altarkonzeptionen ist damit freilich hinfällig geworden: Indem sie nicht als Bild des Titelheiligen aus dem älteren Hochaltar durch Bedeutungszuwachs in den Rang eines Gnadenbildes gelangen konnten, bleibt ihr Kultwert von dort aus unbestimmt.

Eine Salzburger Chronik aus dem Jahre 1666 informiert uns jedoch eindeutig über die besondere kultische Bedeutung Weicher-Stil-Skulpturen im 17. und 18. Jahrhundert.

Es konnte bereits oft auf den legendären Zusammenhang zwischen „Schönen Madonnen“ und Pietates des frühen 15. Jahrhunderts mit einer Bildhauertätigkeit des heiligen Thiemo (1090 bis 1101 Erzbischof von Salzburg) aufmerksam gemacht werden. Thiemo galt als Erfinder der Steingußtechnik. Jede Skulptur dieses Materials wurde daher als Werk dieses heiligen Bischofes betrachtet¹⁰⁴).

Von hier leitete sich ihr besonderer Kultwert her. Es dürfte dies als Analogie zu der Wertschätzung legendärer Marien- und Christusdarstellungen des heiligen Evangelisten Lukas zu verstehen sein.

Daneben mochte aber nicht nur das Material, sondern auch die

¹⁰³) Adolf Feulner und Theodor Müller, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, S. 228.

¹⁰⁴) Franciscum Dückher, Salzburgische Chronica, Salzburg 1666, S. 57: Thiemo „... hat in seiner Jugend im Closter Nieder-Altinch ein Mönich trefflich wol gestudirt / dann er so guten Verstandt gehabt / daß er alles leicht erlernet / dahero er nicht allein in Schrift: sondern auch in Hand: Künsten als Mahlen / Bildschnitzen und dergleichen wolerfahren gewesen / wie es noch etliche Stuck so im Closter S. Peter vorhanden bezeugen / darunter unvermuthlich unser L. Frawen Bildnuß aus Stein gegossen / welches bey der Sacristey in der Kirchen St. Peter aufgesetzt ist / von S. Thiemo gemacht worden / weilen dergleichen zu Admont zu finden, welches auch von ihm gegossen seyn soll: denn er die Kunst Stain zu giessen gewußt / welche wie Cattaneus meldet / nunmehr aus der Vergessenheit der Menschen ist gekommen“.

spezifische Formgebung des weichen Stils eine Zuschreibung an Thiemo veranlaßt haben. Die weitgehende Ähnlichkeit vieler Pietates und „Schöner Madonnen“, die heute gerne auf gemeinsame Gußformen zurückgeführt wird, mußte auch im 17. und 18. Jahrhundert ins Auge stechen. Sicherlich hat sie die Zahl der als wundertätig verehrten „Thiemo-Madonnen“ ständig vergrößert. Denn zu einer Zeit, in der auch Kopien berühmter Gnadenbilder von kultischer Bedeutung waren, wird die weitgehend übereinstimmende Form genügend Anlaß zu Verehrung in sich getragen haben.

Untersuchungen zur Stellung der mittelalterlichen Skulptur während der Barockzeit

Die Erhaltung mittelalterlicher Skulpturen und ihre Aufnahme in barocke Altaranlagen war — von aufgezeigten Ausnahmen abgesehen — abhängig von dem Kultwert, welcher der älteren Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert beigemessen wurde. Die gegenreformatorischen Bestrebungen nutzten die Wallfahrten zur Steigerung der Volksfrömmigkeit. In der Verknüpfung der barocken Gnadenbildvorstellung gerade mit dem altertümlichen, fremden Aussehen mittelalterlicher Figuren lag ihr besonderer kultischer Wert als Ziel dieser Wallfahrten und damit ihre kirchenpolitische Bedeutung. Sie rechtfertigte ihre Einbindung in barocke Altarkonzeptionen.

Als notwendige künstlerische Bedingung für eine ästhetisch gelungene Verbindung stilistisch so unterschiedlicher Elemente wurde das Wiederaufleben handwerklicher Traditionen volkstümlicher Schnitzkunst in den Alpenländern geltend gemacht, ihr wuchernder Reichtum figürlicher und ornamentaler Formen, der es in hervorragendem Maße erlaubte, Altes und Neues überzeugend zu verschmelzen.

Mit diesem glücklichen Zusammentreffen kirchenpolitischer Forderungen und künstlerischer Möglichkeiten waren die Voraussetzungen des Phänomens der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altaranlagen gegeben. Zugleich sind damit aber auch seine Grenzen bezeichnet.

Verschiedenartige Rückgriffe des 17. und 18. Jahrhunderts auf mittelalterliche Typen und Formen erlauben es jedoch nicht, dieses Phänomen einer isolierten Betrachtung zu unterziehen. Sein Verhältnis zu den tragfähigsten dieser Kräfte muß entscheiden, inwieweit die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre Teil dieser Tendenzen ist und ob diese eventuell auf gemeinsame Ursachen zurückzuführen sind. Möglicherweise könnte sich die Erhaltung mittelalterlicher Skulpturen und ihre Wiederverwendung in neuen Altaranlagen dann als spezielle Auswirkung einer allgemeinen Vorliebe für mittelalterliche Elemente erklären, als Teil einer „gotisierenden Zeitstilwelle“¹⁾. Das Nachleben gotischer Baukunst im 17. Jahrhundert, ihr gleichzeitiges, bewußtes — neues — Aufgreifen, die Dürer-

¹⁾ Wolfgang Götz (Gotische Plastik in barockem Gehäuse, in: Festschrift für Johannes Jahn, Leipzig 1957, S. 190) kennzeichnet das Phänomen durch diesen Begriff als Ausdruck einer allgemeinen Zeitstilsituation.

und Grünewald-Renaissance sowie retrospektive Züge in der deutschen Plastik müßten dann als analoge Äußerungen dieser Zeitsituation betrachtet werden.

Eine mögliche Beziehung unseres Phänomens zu Werken der Nachgotik darf von vornherein ausgeschlossen werden. Die Nachgotik beruhte auf einer gewissen Stilträgheit. Sie war wesentlich gotisch — und zwar in dem naiven Bewußtsein, das einen andersartigen Stil nicht zur Kenntnis nahm —, doch hatte sie unbewußt eine historisch bedeutsame Grenze überschritten: Anders geartete Stiltendenzen waren inzwischen dominant geworden. Die Erhaltung mittelalterlicher Skulpturen beruhte jedoch auf einer bewußten barocken Auswahl. Von möglichen Ausnahmen abgesehen, wurde die im Barockaltar aufgestellte ältere Figur nicht in naiver Unkenntnis als modern angesehen, sondern sie wurde gerade ihres altertümlichen Aussehens wegen zielbewußt eingesetzt. Von den äußeren Gegebenheiten her ist nachgotische Architektur von gleichzeitigen Bauten der Jesuitengotik kaum zu unterscheiden. Die Unterschiede sind geistesgeschichtlicher Art. Sie erlauben es, die entsprechenden Kirchenbauten der Jesuiten als neugotisch zu bezeichnen. Auf diese geistesgeschichtlichen Bedingungen werden wir noch einzugehen haben.

Ein oft zitierter Zug der Kunst des frühen 17. Jahrhunderts ist ihre Vorliebe für Dürer, Veit Stoß und Grünewald, die sich auch in stilistischen Adaptionen frühbarocker Skulpturen abzeichnete²). Darin bekundete sich eine Anerkennung bestimmter künstlerischer Formen des ausgehenden Mittelalters, die mit dem Begriff des „spätgotischen Barock“ gekennzeichnet werden dürfen. Diese Formen beinhalteten Tendenzen, die dem frühen 17. Jahrhundert akzeptabel erschienen, da sie den eigenen Vorstellungen weitgehend entsprochen haben mochten. Ob dies mit der allgemeinen Anerkennung eines bestimmten Zeitstiles oder lediglich mit einer Vorliebe für bestimmte Künstler zu identifizieren ist, kann hier unentschieden bleiben³). Denn der direkte zeitliche Bezug dieser Retrospektive zu den Anfängen der Einbindung mittelalterlicher Skulpturen in barocke Altaranlagen fehlt. Dies beweist die früher dargelegte Abweichung der Entstehung dieses Phänomens in beispielsweise Schwaben und Niederbayern gegenüber der Salzburger Erzdiözese, der keineswegs eine spätere Verbreitung der sogenannten Dürer-Renaissance entspricht, die in Analogie gefordert werden müßte. Problematisch wäre in diesem Zusammenhang auch die Häufigkeit übernommener Skulpturen gegenüber der geringen Anzahl in Barockaltären erhaltener mittelalterlicher Gemälde, prägten doch

²) Die weiterführende Literatur ist verzeichnet bei Wolfgang Götz (Gotische Plastik in barockem Gehäuse, a. a. O., Anm. 26) und Theodor Müller (Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, a. a. O., S. 17 ff.).

³) Hans Kauffmann (Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: Vom Nachleben Dürers, Beitr. z. Kunst der Epoche von 1530 bis 1630, Nürnberg 1954, S. 18 ff.) spricht sich für eine individuelle Anerkennung bestimmter Künstler aus, Wolfgang Götz (Gotische Plastik in barockem Gehäuse, a. a. O., S. 190) sieht darin eine allgemeine Rückwendung des 17. Jahrhunderts zur Kunst der Spätgotik.

gerade Rückgriffe auf Dürer und Grünewald die Tendenzen dieser Retrospektive.

Es bleibt die Frage offen, ob unabhängig davon dennoch Stilaffinitäten der spätgotischen Skulpturen einerseits und der barocken Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts andererseits nachzuweisen sind, welche die Erhaltung spätgotischer Skulpturen aus künstlerischen Aspekten und nicht aus rein kultischen oder kirchenpolitischen Bedürfnissen erklären könnten.

Verschiedentlich akzeptierte gotische Typen und Formen, auch wenn Begründung und Art ihrer Benutzung ursächlich nicht in dem Zusammenhang einer umfassenden gotisierenden Zeitstilsituation standen, könnten auf eine positive Einstellung zur spätmittelalterlichen Kunst verweisen, die eine breite Basis für das Phänomen der Einbindung mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre zu bilden vermochte.

Für eine solch positive Stellungnahme, die einer ästhetischen Anerkennung mittelalterlicher künstlerischer Formen gleichkäme, könnte es mehrere Anhaltspunkte geben: So beispielsweise die Vorliebe eines bestimmten Zeitabschnittes innerhalb des 17. und 18. Jahrhunderts für mittelalterliche Skulpturen einer spezifischen Formgebung. Sie setzte eine differenzierende Auswahl und eine ästhetisch wertende Betrachtungsweise voraus.

Die Mehrzahl aller in Barockaltäre übernommenen mittelalterlichen Figuren entstand jedoch zu Ende des 15. beziehungsweise zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die große Anzahl der zu dieser Zeit entstandenen Skulpturen mußte ja geradezu als Voraussetzung für die Möglichkeit vielfacher Erhaltung und Einbindung in Barockaltäre gewertet werden. Ihre Übernahme beruhte also nicht auf einer freien Auswahl nach künstlerischen Gesichtspunkten.

Dagegen fällt die Beliebtheit von Figuren der Zeit des frühen 15. Jahrhunderts seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts tatsächlich auf⁴⁾. Die Begründung darf aber nur bedingt einer spezifischen Vorliebe des Rokoko für „Schöne Madonnen“ und Pietates des weichen Stils angelastet werden. Viele der im Verlaufe des 18. Jahrhunderts in Altäre aufgenommenen Skulpturen des frühen 15. Jahrhunderts hatten auch im 17. Jahrhundert schon kultische Bedeutung und ästhetische Anerkennung gefunden. Dies beweist das im Jahre 1739 in den Hochaltar überführte Großmainer Kultbild, das vorher in einem eigenen Altar gestanden hatte, ebenso wie das Gnadenbild „Maria Säul“ im Salzburger Stift St. Peter, für das erst zwischen 1761 und 1764 ein Altar errichtet wurde, das jedoch wahrscheinlich schon im 15. Jahrhundert als wundertätig galt.

Auch die Bewunderung ihrer künstlerischen Form ist durch eindeutige Quellenaussagen bereits im 17. Jahrhundert bezeugt. Die Wertschätzung Franciscum Dückhers in der „Salzburgischen Chro-

⁴⁾ Wolfgang Götz (Gotische Plastik in barockem Gehäuse, a. a. O., S. 190 f.) verweist für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts auf die Mehrzahl von Figuren der Zeit „um 1500“, für die Zeit nach 1730 auf eine Vorliebe für Skulpturen des weichen Stils.

nica“ von 1666 wurde bereits zitiert. Über sie hinaus führt jedoch die Begeisterung eines Königsberger Domherrn, der die Thorner-Madonna des frühen 15. Jahrhunderts auf eine Stufe mit den Werken des Phidias stellte, was ein Protokoll des Jahres 1671 überliefert⁵⁾.

Zweifellos ließen sich solche Beweise einer ästhetischen Anerkennung mittelalterlicher Skulpturen noch vermehren, dennoch müssen sie als Ausnahmen gewertet werden: Grundsätzlich stand bei der Auswahl älterer Skulpturen für einen barocken Zusammenhang nicht deren künstlerische Anerkennung im Vordergrund, sondern ihr kultischer Wert. Denn im Falle ihrer ästhetischen Anerkennung müßten für das architektonische und figürliche Ensemble freilich die gleichen Wertmaßstäbe von Gültigkeit sein, die auch für die Hauptfigur herangezogen wurden. Wie sollte dann aber die rücksichtslose Zerstörung ganzer Flügelaltaranlagen in Einklang gebracht werden mit der Erhaltung einer einzigen Figur, wie es für die Mehrzahl der Beispiele zutrifft. Daneben darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß die mittelalterliche Skulptur als Kultbild zumeist von einem barocken Gnadenmantel umhüllt wurde, der nur den Kopf sichtbar ließ. Verständnislos wäre jedoch die Erhaltung einer Figur ihres beliebten Aussehens wegen, wenn man es bewundernden Blicken zugleich durch eine kultisch bedeutsame Bekleidung wieder verbarg.

Prinzipiell gegen eine künstlerische Anerkennung älterer Skulpturen spricht meines Erachtens auch eine tiefgreifende Barockisierung aus Anlaß ihrer Übernahme in barocke Altäre. Dabei wurden sie einem „harmonisierenden Verfahren“ (Götz) unterzogen, das die Stildiskrepanz überspielen sollte. Dieses harmonisierende Verfahren setzte jedoch keineswegs stilistisch nahestehende Elemente voraus, die einander als verwandt empfanden⁶⁾. Hätte eine Stilaffinität bestanden, wäre die äußere Form ästhetisch anerkannt worden, müßte ihre Angleichung, ihre Harmonisierung überflüssig gewesen sein.

So wurden die spätgotischen Schreinformen des Hochaltars der Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt in Waldzell/Oberösterreich nicht weitgehend barockisiert, weil zwischen ihrem spätgotisch-barocken Aussehen und den künstlerischen Vorstellungen des Überarbeiters Franz Matthias Schwanthaler von 1752 eine Stilaffinität bestanden hätte. Ausschlaggebend war im Gegenteil das Bewußtsein, hier „mit ganz unformblich gewesten Biltnissen“⁷⁾ konfrontiert zu sein, die

⁵⁾ Im Wortlaut zitiert bei Karl Heinz Clasen, Die mittelalterliche Baukunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939, S. 133.

⁶⁾ Wolfgang Götz (Gotische Plastik in barockem Gehäuse, a. a. O., S. 191) glaubt eine denkmalpflegerische Haltung der Barockzeit erkennen zu können. Sie ist seiner Meinung nach ablesbar sowohl an gotisierten barocken Gehäusen (Am Altar der Kirche zu Tiefenbronn wurde 1688 gotisches Rankenwerk durch stilisierten Akanthus ergänzt) als auch an barockisierten gotischen Gehäusen (Der Rahmen des Marientod-Altars der Corpus-Christi-Kirche in Breslau wurde marmoriert, das zerbrochene Rankenwerk durch Akanthusgewinde ersetzt). In beiden Fällen sieht Götz ein „harmonisierendes Verfahren“, das nur dort möglich war, wo einander stilistisch nahestehende und sich auch als verwandt empfindende Zeiten begegneten.

⁷⁾ Rudolf Guby, Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels, Wien 1921, S. 54.

den ästhetischen Ansprüchen des 18. Jahrhunderts nicht mehr gerecht werden konnten.

Mußte die ästhetische Anerkennung der künstlerischen Form, mußte eine Stilaffinität als Begründung für die Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre auch grundsätzlich abgelehnt werden, wobei die Möglichkeit von Ausnahmen ausdrücklich akzeptiert wurde, so gab es doch eine gemeinsame Basis geistesgeschichtlicher Bedingungen, welche die Erhaltung und Verwendung älterer Skulpturen in Barockaltären mit anderweitigen Rückgriffen auf mittelalterliches Typen- und Formengut verband.

Von etwa zu vermutenden Parallelen der retrospektiven Plastik des frühen 17. Jahrhunderts müssen wir uns vorher jedoch distanzieren: Sie nahm zwar ausdrücklich mittelalterliche Elemente auf, diese wurden aber in einem Maße von barocken Tendenzen überlagert und umgeprägt, daß die modernen Stilelemente eindeutig dominieren. Die mittelalterlichen Elemente wurden im barocken Sinn assimiliert.

Dagegen konnte hervorgehoben werden, daß gerade das befremdliche Aussehen der mittelalterlichen Skulptur diese als Kultbild der Barockzeit empfahl. Mit der altertümlichen Form war ihre „wunderbare“ Kraft assoziativ verknüpft.

Voraussetzung dieser barocken Gnadenbildvorstellung war die Möglichkeit, Stildiskrepanzen zu erkennen. Der barocke Betrachter mußte das Gnadenbild als älteres Element innerhalb des modernen Aufbaues ausscheiden können. Bezeichnend ist, daß das tatsächliche Alter des Kultbildes dabei oft weit überschätzt wurde. Ich erinnere nur an die „Thiemo-Madonnen“, die der Legende nach um 1100, in Wirklichkeit zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Das zeitliche Verhältnis zwischen Gnadenbild und barocker Umgebung war undefiniert, das Kultbild galt als „uralt“. Mit jeder altertümlichen Formensprache war damit eine zeitlich unabsehbare Tradition verbunden, die Gewähr für Wundertätigkeit bot.

Die Möglichkeit, Stildiskrepanzen zu erkennen, setzte in bedeutendem Maße zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein. Voraussetzung war die Emanzipation des Künstlers, seine Lösung aus mittelalterlichen Stilkontinuitäten⁸⁾. Sie diente in der Frühzeit dazu, die Künstlerindividualität durch den erkennenden Blick auf stilistisch wesentlich verschiedene Werke zu bereichern. Im 17., besonders aber im 18. Jahrhundert war diese Unterscheidungsfähigkeit so allgemein geworden, daß der barocke Künstler bei der Konzeption seiner Werke mit ihr rechnen konnte. Die Möglichkeit zu einer stildifferenzierenden Betrachtungsweise konnte als künstlerisches Mittel in Rechnung gezogen werden.

Geistesgeschichtlich ist diese Situation mit dem Begriff des Historismus verbunden. Zutreffend erscheint mir für unser Phänomen eine Definition Nikolaus Pevsners: Sie kennzeichnet den Historismus als eine Haltung, „der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme,

⁸⁾ Theodor Müller, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, a. a. O., S. 8 ff.

neuer Formen der eigenen Zeit“⁹⁾. Diese Definition zielt auf die Situation des Historismus im 19. Jahrhundert ab. Im Hinblick auf unser Phänomen ist sie für das 17. und 18. Jahrhundert einzuschränken: Indem zu dieser Zeit bestimmte — barocke — Stiltendenzen dominant waren, wurde auch die historisierende Haltung nur innerhalb bestimmter Grenzen tragfähig. Die historisierende Haltung mußte sich Stilprioritäten unterordnen.

Auch im 17. und 18. Jahrhundert bestand die Möglichkeit, diese Stilprioritäten bewußt auszuschalten — die Situation entsprach so dann effektiv der des 19. Jahrhunderts, für das solche Stilprioritäten nicht existierten¹⁰⁾. Ein zutreffendes Beispiel wird noch zur Sprache kommen.

Das Phänomen der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltäre war jedoch den dominanten barocken Stiltendenzen unterworfen. Diese nutzten die Möglichkeit, eine historisierende Haltung einzunehmen in ihrem Sinne, im Sinne barocker Steigerung.

Die Barockzeit bevorzugte als Kultbild die mittelalterliche Skulptur aus einer „assoziativ-historisierenden Haltung“¹¹⁾ heraus. Das heißt, sie entschied sich für eine altertümliche Form in Abhängigkeit zu deren bestimmtem Zweck. In dem Moment der Einbindung in einen größeren barocken Zusammenhang wurde dieses altertümliche — ästhetisch nicht anerkannte — Aussehen im barocken Sinn assimiliert. Es eröffnete neuartige Darstellungsmöglichkeiten. Das Beispiel des Gnadenaltares macht diese Situation deutlicher:

Die formalen Probleme, die zu seiner Entstehung beigetragen haben, wurden bereits aufgezeigt. Wesentlicher für seine Konzipierung waren jedoch die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, nämlich die Möglichkeit, eine assoziativ-historisierende Haltung einzunehmen. Das Kultbild unterschied sich durch sein altertümliches Aussehen wesentlich von seiner barocken Umgebung. Indem es einen eigenen, umgrenzten Raum beanspruchte, dessen Charakter von seinem fremd-

⁹⁾ Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus, in: Historismus und bildende Kunst, Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif, München 1965, S. 13.

¹⁰⁾ Der Historismus des 17. und 18. Jahrhunderts war vergleichsweise zu seiner Ausprägung im 19. Jahrhundert naiv: Es fehlte ihm die wissenschaftliche Fundierung, die es ihm hätte ermöglichen können, mehrere unterschiedliche Stilformen bewußt gegeneinander abzugrenzen oder nebeneinander zu gruppieren. Seine Vorstellung orientierte sich subjektiv — zumeist in Abhängigkeit zu barocken Stiltendenzen — beispielsweise an historischen Ereignissen (Vorreformatorsche Kunst der Spätgotik) oder an Legenden (Thiemo-Madonnen). Zeitlich oder auch stilgeschichtlich waren die aufgegriffenen älteren Formen nicht determiniert. Man könnte den Historismus des 17. und 18. Jahrhunderts daher als „indeterminierten Historismus“ bezeichnen.

Der Historismus des 19. Jahrhunderts implizierte dagegen wissenschaftliche Erkenntnisse. Sie bildeten die Voraussetzung für seine breite Wirkungsmöglichkeit. Da er verschiedene stilgeschichtliche Epochen gegeneinander abzugrenzen vermochte, konnte er sie auch in freier Wahl nebeneinander benutzen.

¹¹⁾ Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, a. a. O., S. 14 f.

artigen Aussehen geprägt wurde, war eine exakte Trennung in mehrere räumliche Bereiche gegeben. Jedem dieser Bereiche konnte — beispielsweise durch Attribute — ein eigener Realitätsgrad zudefiniert werden. Diese Unterscheidung aber erlaubte — wie im barocken Theater — Darstellungen zwischen Himmel und Erde. Jenseits der greifbaren und geläufigen zeitgenössischen Altarchitektur wurde eine himmlische Vision sichtbar gemacht.

Daraus wird aber auch deutlich, daß zur Konzeption des Gnadenaltars wesentlich die Einbindung einer älteren Skulptur gehörte. Sollte der Typus des Gnadenaltars auch in solchen Fällen übernommen werden, in welchen das mittelalterliche Gnadenbild fehlte, so mußte an seine Stelle eine ältere Barockfigur treten. Dies zeigen die Gnadenaltaranlagen der Wallfahrtskirchen auf dem Marienberg bei Burghausen¹²⁾ und St. Leonhard zu Inchenhofen¹³⁾. Beide wurden um 1760 errichtet, bergen aber jeweils Kultbilder des 17. Jahrhunderts. Die stilistischen Unterschiede zwischen Gnadenbild und Rahmung waren einer klassifizierenden Betrachtungsweise also auch hier augenfällig.

Entsprechende Möglichkeiten — übertragen auf die Rokokoarchitektur — zeigt Bernhard Rupprechts Innenrauminterpretation der Kirche zu Steingaden in Oberbayern auf¹⁴⁾. Auch hier erfuhr die Architektur eine spezifische Steigerung im Sinne der Stil Tendenzen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch den bewußten Kontrast zwischen dem in Dekorationsformen des 18. Jahrhunderts ausgestatteten Mittelschiff und den im Jahre 1663 stuckierten Seitenschiffen. Die altertümliche Dekoration der Seitenschiffe schuf Distanz und nahm ihnen den Charakter des Realen, des wirklich Betretbaren. Sie wurden zu einem Bild der Architektur. Ebenso konnten die mittelalterlichen Skulpturen in der barocken Gnadenbildvorstellung allgemein zum Kult-Bild und durch ihre Einbindung in Gnadenaltäre zur Darstellung eines irrationalen Geschehens werden. In der Betrachtungsweise des 18. Jahrhunderts pendelten sie „zwischen eigenständiger Existenz und der Abbildung ihrer selbst“ (Rupprecht), sie waren nicht mehr greifbar. Gerade diese kühle Distanziertheit aber, dieses nervige, gespannte Voneinanderlösen gab den Gnadenaltären die Möglichkeit, das Momentane zu binden und Irreales sinnlich erlebbar zu machen.

In diesem Zusammenhang müssen die Klosterkirchen Santin Aichels in Sedletz (1703—1707), Seelau (1712—1736) und Kladrau (1712—1726) Erwähnung finden. Auch sie sind nur aus der geistesgeschichtlichen Situation des indeterminierten Historismus zu verstehen: Abhängig von Stildominanten des frühen 18. Jahrhunderts sind diese Bauten durchaus barock strukturiert. Im Sinne von Dekorations-

¹²⁾ Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, a. a. O., S. 284, Tafel 186—187.

¹³⁾ Michael Hartig, Inchenhofen, Kleiner Kirchenführer, Schnell und Steiner Nr. 181, 2. Auflage, München 1955, S. 5.

¹⁴⁾ Bernhard Rupprecht, Die Bayerische Rokoko-Kirche, Münchener historische Studien, Abtng. Bayerische Geschichte, Max Spindler (Hg.) Bd. 5, Kallmünz 1959, S. 47, 54 f.

formen wurde den Innenräumen sodann ein gotisierendes System aufgelegt. Wahrscheinlich sollte hier an das ursprüngliche Aussehen vor der Zerstörung durch die Hussiten erinnert werden. Zugleich verband sich mit der Erneuerung dieser alten Bilder der Mythos der Unbesiegbarkeit der alten Kirche. Dabei griff Santin Aichel jeweils auf spätgotische Formen zurück, ohne den ursprünglichen Zustand der Klosterkirchen ernstlich rekonstruieren zu wollen. Seine Vorstellung des Mittelalters hatte sich subjektiv an der vorreformatorischen Architektur der Spätgotik gebildet. Dies konnte als Merkmal der historisierenden Haltung des 18. Jahrhunderts aufgezeigt werden.

Erinnern wir uns an dieser Stelle der formanalogen Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen während der Barockzeit. Sie können ebenso wenig neugotisch genannt werden wie die Bauten Santin Aichels. Denn in beiden Fällen blieben barocke Stiltendenzen dominant. Beide griffen mittelalterliche Formen auf, um bestimmte — zumeist zweckgebundene — Vorstellungen zu intendieren¹⁵).

Eine echte Alternative stellt die „Jesuitengotik“ dar. Von barocken Stiltendenzen nicht wesentlich geprägt, gelang es ihr, präzise determinierte Stilformen aufzugreifen. Freilich beruhte auch diese Wahl auf einem naiv-subjektiven Rückgriff auf die vorreformatorische Architektur im Hinblick auf deren gegenreformatorisch-propagandistische Wirkung. Auch ihre Formenwahl orientierte sich subjektiv an einem historischen Ereignis, was die Wahl stilistisch einheitlicher Formen zufällig (naiv) macht, da das Wissen um die stilgeschichtlichen Determinierungsmöglichkeiten fehlte. Effektiv unterscheiden sich diese Jesuitenkirchen in ihrer stilistischen Geschlossenheit jedoch nicht von entsprechenden Bauten des 19. Jahrhunderts. Sie sind damit die ersten neugotischen Werke Deutschlands. Ihre assoziativ-historisierende Haltung ließ die Jesuiten jene Bauform wählen, die ihrem Zweck am ehesten entsprochen haben mochte¹⁶). Darin bilden sie eine Parallele zu assoziativ-gotischen Bauten des frühen 17. Jahrhunderts in England¹⁷).

¹⁵) Nochmals sei darauf verwiesen, daß damit nicht notwendig eine ästhetische Anerkennung mittelalterlicher Formen verbunden sein mußte. Auch Erich Bachmann (Die Barockgotik Santin-Aichels, die böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchen und Gnadenkapellen, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Barock in Böhmen, München 1964, S. 40 f.) zeigt auf, daß nicht so sehr der gotische Stil, sondern die glorreiche Vergangenheit dieser Klöster sichtbar gemacht werden sollte. Bachmann betrachtet die Architekturen Santin Aichels als „Grenzfall von mehr geistes- und missionsgeschichtlichem als architekturhistorischem Interesse, als ... vorromantische Stafagen einer versunkenen mittelalterlichen Klosterkultur, erzeugt mit den Mitteln des barocken Illusionismus“ (S. 41).

¹⁶) Vergleiche dazu: Harald Keller, Das Geschichtsbewußtsein des deutschen Humanismus und die bildende Kunst, in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Bd. X, 1940, S. 668.

¹⁷) Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, a. a. O., S. 14.

Beiträge zur Entstehung und Entwicklung der barocken Freipfeilerhallenkirche Süddeutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Der Typus der barocken Gnadenaltaranlage verdankte seine Entstehung der Aufnahme älterer Skulpturen. Sie prägten seine Struktur. Die allgemeine Verbreitung dieses Typus auch für solche Beispiele, die zwar ältere barocke Figuren, nicht aber mittelalterliche berücksichtigen mußten, läßt die Frage aktuell werden, ob auch in der Malerei und der Architektur des 17. oder 18. Jahrhunderts neuartige Typen entstanden, die genetisch mit einem Rückgriff auf mittelalterliche Elemente verknüpft waren. Es ist dies die Frage nach Impulsen, die, ausgehend von älteren Elementen, der barocken Kunst neue Wege aufzeigten, um später zu einer typisch barocken Ausdrucksform assimiliert zu werden.

Eine methodisch verwandte Parallele zur Entstehung des Gnadenaltars ist mit dem Aufkommen des Einsatzbildes zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien gegeben. Hier wurde ein kultisch bedeutsames älteres Bild materiell einem größeren Gemälde eingesetzt, dessen Darstellung sich auf das Gnadenbild in seiner Mitte bezog. Schon im Verlaufe des 17. Jahrhunderts vermochte sich dieser Typus des Einsatzbildes so weitgehend zu verselbständigen, daß es der Einfügung eines tatsächlich älteren Bildes nicht mehr bedurfte. Stattdessen wurde ein solches innerhalb des materiell nun einheitlichen Gemäldes nur vorgetäuscht, indem man das Bild im Bilde malte. Dadurch war eine Entwicklung eingeleitet, die in der Barockmalerei vielfältige Ausprägung erfuhr, was Karl August Wirth in Umrissen bereits darlegte¹⁾.

Für entsprechende Untersuchungen der Architektur scheint ein ergiebiger Ansatzpunkt in barock umgestalteten mittelalterlichen Kirchen gegeben. Ihre große Zahl bedarf jedoch einer eigenen, zusammenfassenden Darstellung.

Stattdessen soll aus ihnen ein bestimmter Typus herausgegriffen werden: Die dreischiffige Freipfeilerhalle. Ihre Entwicklung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird in Umrissen skizziert werden. Doch kann auch dieser Versuch, der in diesem Zusammenhang nur als Exkurs zu werten ist, eine umfassende typologische Untersuchung nicht ersetzen. Der Sinn dieses Exkurses liegt sowohl in der Verankerung des Phänomens der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltären mit parallelen Erscheinungen, als auch in der Darlegung neuer methodischer Ansatzpunkte.

Eine streng chronologische Darstellung der einzelnen Beispiele scheint unbedingt nötig, da der Prioritätsfrage naturgemäß eine übergeordnete Bedeutung zukommt. Dies erklärt auch die Beschränkung der Untersuchungen auf Süddeutschland, zumal hier die barocke Freipfeilerhalle zu einem früheren Zeitpunkt ausgeprägt gewesen zu sein scheint als in angrenzenden Gebieten. Doch auch die landschaftliche Geschlossenheit des Untersuchungsgebietes ist methodisch gefordert,

¹⁾ Karl August Wirth, „Einsatzbild“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1956, Spalte 1006 ff.

da nur so eine einheitliche Entwicklung nachvollzogen werden kann. Auch die gegenseitige Beeinflussung benachbarter Kunstlandschaften oder abweichend verlaufender Entwicklungsprozesse abgelegener Gebiete, die möglicherweise von eigenen Prototypen herzuleiten sind, muß einer eigenen Darstellung vorbehalten bleiben.

Die Fragestellung beschäftigt sich mit der Entstehung und der Entwicklung der frühbarocken Freipfeilerhalle. Von besonderer Bedeutung ist für sie das zeitliche und künstlerische Verhältnis von barockisierten mittelalterlichen Hallen zu Neubauten des frühen 17. Jahrhunderts. Seine Darstellung soll untersuchen, inwieweit die Barockisierung eines mittelalterlichen Architekturtypus die Möglichkeiten und Vorstellungen der Barockarchitektur zu erweitern vermochte. Auf die Betrachtung der Außenbauten sowie der Chorlösungen darf dabei verzichtet werden, da eine rein typologische Untersuchung der Langhausbauten von Bedeutung erscheint. Die zeitliche Fixierung der Bauten richtet sich jeweils nach dem Jahr des Baubeginnes, da schon zu diesem Zeitpunkt gewöhnlich mit einer vollständigen Konzeption gerechnet werden darf²⁾.

Führen wir uns zunächst die Situation der süddeutschen Sakralbaukunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts vor Augen: Mit dem Bau der Hofkirche St. Michael zu München war zu Ende des 16. Jahrhunderts ein glanzvoller Beginn nachmittelalterlicher Architektur gesetzt worden. Mit ihm mußten sich Bauherren und Architekten des frühen 17. Jahrhunderts auseinandersetzen. Sei dies nun im positiven Sinn wie in dem Bau der 1631—1641 von Johannes Holl errichteten Jesuitenkirche in Landshut, oder in ablehnender Haltung bei der 1607—1618 erbauten Hofkirche in Neuburg an der Donau, dem „protestantischen Gegenstück zu dem Münchener Siegesmal des Katholizismus“, dem „Trutz-Michael“³⁾.

Mit dem urkundlich gesicherten Bezug der Neuburger Hofkirche auf die dreischiffige spätgotische Hallenkirche zu Lauingen sind ihr tektonisches System und die steilen Proportionen weitgehend erklärt⁴⁾. Als wesentlicher Unterschied machen sich jedoch die in die Seitenschiffe des Langhauses eingespannten Emporen geltend. Sie unterteilen ihre Höhe und verwehren den Blick in die oberen Seitenschiffsgewölbe. Sie dividieren den Raum. Wenn dessen einheitlich übergreifende Weite, die aus drei gleich hohen Schiffen ineinanderfließt, ästhetisch auch latent erlebbar geblieben ist, so kann sie mit den Blicken doch nicht nachvollzogen werden. Erst bei dem Betreten der Seitenschiffemporen würde eine entsprechende Vermutung zur Ge-

²⁾ Dabei ist es möglich, die umfassende Arbeit Peter Anselm Riedls (Die Heidelberger Jesuitenkirche und die Hallenkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Herausgegeben von Walter Paatz, Neue Folge Bd. 3, Heidelberg 1956) zugrunde zu legen, obwohl diese die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung barockisierter mittelalterlicher Bauten nicht genügend berücksichtigt.

³⁾ Max Hauthmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921, S. 119.

⁴⁾ Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Teil 2, Freiburg/Brsg. 1910, S. 182.

wißheit. Dies aber steht in direktem Gegensatz zu einem Wesensmerkmal der Freipfeilerhalle: Der einheitliche, dreischiffige Raum, der von gleich hohen Gewölben überspannt wird, die auf wenigen Pfeilern ruhen und ihrerseits den Raum weder unterteilen noch ausrichten, sondern von diesem kontinuierlich umgeben sind, wurde hier in Neuburg deutlich in ein Haupt- und zwei Seitenschiffe zerlegt. Die Richtungslosigkeit des Langhauses war damit hinfällig und die Orientierung auf den Chor entspricht fast Richtungstendenzen basilikaler Anlagen. blieb das Konstruktionsprinzip des Typus der Freipfeilerhalle auch weitgehend gewahrt, so scheinen die ästhetischen Unterschiede durch den Begriff der Emporenhalle abgegrenzt und gekennzeichnet.

Noch ausgeprägter ist die Abkehr von den Raumproportionen der Freipfeilerhalle in der von 1586—1591 errichteten Universitätskirche zu Würzburg. Auch sie griff strukturell auf das Skelett der mittelalterlichen Halle zurück⁵⁾, doch ist das Langhaus zerlegt in den „schmalen Gang“⁶⁾ des Mittelschiffes und beidseitig begrenzende dreigeschossige Loggienarchitekturen, welche die Seitenschiffe optisch in eine Vielzahl kleiner Anräume aufspalten, die untereinander kommunizieren.

Weder in Würzburg noch in Neuburg wurden bei der Übernahme des gotischen Systems auch Konsequenzen für die Raumbildung gezogen. In beiden Fällen wäre es möglich gewesen, die aus der Gotik übernommene Konstruktion und ihren spezifischen Raumcharakter aufzugreifen und mit modernen Dekorationsformen auszustatten. Damit wäre eine frühbarocke Analogie zur mittelalterlichen Freipfeilerhalle gefunden gewesen, die ihre Selbständigkeit gegenüber der Wandpfeileranlage von St. Michael möglicherweise zu wahren vermocht hätte. Stattdessen wurde diese Lösung durch differenzierende Einbauten sorgsam umgangen. Gerade der Rückgriff auf die spätgotische Anlage in Lauingen muß aus diesem Blickwinkel als unglücklich bezeichnet werden. Die Maßverhältnisse dieses Baues konnten den Forderungen des 17. Jahrhunderts nach ausgeglichenen Proportionen nicht gerecht werden. Deshalb mußten in Neuburg Emporen eingezogen werden, welche die unfasßbare Weite des Raumes verhängen und seine Grenzen greifbar und erlebbar machen.

Dabei muß in Rechnung gezogen werden, daß die Entstehung eines spezifisch barocken Architekturtypus auf so geradlinigem Wege kaum denkbar gewesen wäre. Einzelne Tendenzen struktiver oder ästhetischer Art konnten zwar unmittelbar übernommen und transponiert werden, doch bedingte die endgültige Formulierung einen formierenden und gruppierenden Druck, der in der Kraft eines ausgebildeten Stils gewährleistet ist, sich in seiner Frühzeit aber in tastenden Versuchen ergeht.

Gerade diese Tatsache läßt doch die Konzeption der Münchener Michaelskirche so genial erscheinen. In ihrer Vollkommenheit scheint sie der leistungskräftigen Blütezeit eines Stils anzugehören. Dennoch

⁵⁾ Peter Anselm Riedl, Die Heidelberger Jesuitenkirche, a. a. O., S. 121.

⁶⁾ Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst, a. a. O., S. 110.

ist ihre labile Reife der Frühzeit wahrnehmbar. Der Gedankengang, der ihrer Konzipierung voranging, liegt im Dunkeln. Er ist ebenso wenig nachzuvollziehen mit der Erklärung, eine gotische, altbayerische Wandpfeilerkirche sei hier barockisiert worden⁷⁾, noch ist er durch den Hinweis auf den Gesù erhellt. Die Ideenbreite der Konzeption scheint damit umrissen, die Notwendigkeit ihrer spezifischen Gestalt ist aber unklar geblieben. Die gedankliche Entwicklung der Michaelskirche ist unbekannt. Sie steht ohne Vorstufen als Resultat gegenüber. Die Entstehung des Typus der barocken Freipfeilerhallenkirche scheint dagegen an einer Reihe erhaltener Beispiele nachvollziehbar.

Mit der Wallfahrtskirche zu Andechs am Ammersee steht uns die erste, den Typus konsequent bewahrende Freipfeilerhalle in barocken Formen gegenüber. Bezeichnenderweise handelt es sich hier aber nicht um einen Neubau, sondern um eine barockisierte Anlage aus dem frühen 15. Jahrhundert. Unter Abt Hutter wurde im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die Erneuerung vermutlich von Wessobrunner Stukkateuren durchgeführt⁸⁾. Materiell blieb der mittelalterliche Bestand fast völlig intakt, auch die Proportionen wurden nicht verändert. Möglich erscheint dies, da hier ein Bau des frühen 15. Jahrhunderts durch moderne Formen in den Barockstil transponiert wurde, gerade die wohligen Raumproportionen dieser Zeit aber den Vorstellungen der Barockzeit angenähert waren. Leider läßt sich dieser Zustand zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht mehr ohne weiteres rekonstruieren, da die Kirche zwischen 1751 und 1755 eine weitere Umgestaltung erfahren hat. Für das Verhältnis zwischen der barocken Dekoration und dem mittelalterlichen Typus sind damit entwicklungsgeschichtlich wichtige Kriterien verlorengegangen, da dieses früheste Beispiel die Diskrepanz beider Vorstellungen an kritischen Punkten sicherlich offenbar gemacht hätte.

Das heutige Aussehen der Wallfahrtskirche St. Leonhard zu Inchenhofen bei Aichach konfrontiert mit dem gleichen Problem: Auch hier wurde der vermutlich zwischen 1451 und 1457⁹⁾ aufgeführte Bau unter Abt Sebastian von Fürstenfeld in den Jahren 1610—1623 barockisiert und nach einem Brand zu Beginn des 18. Jahrhunderts von 1705—1706 wieder hergestellt¹⁰⁾.

Da weitere Urkunden über das Resultat der Umgestaltung des frühen 17. Jahrhunderts fehlen, muß die Nachricht genügen, daß für diese bauliche Veränderung der ansehnliche Betrag von 30 000 Gulden aufgebracht werden mußte¹¹⁾.

Wieder gab man damit einer dreischiffigen gotischen Freipfeiler-

⁷⁾ Erich Bachmann, Die Barockgotik Santin Aichels, a. a. O., S. 40.

⁸⁾ Michael Hartig, Die Oberbayerischen Stifte, I München 1935, S. 80; Romuald Bauerreis und Hugo Schnell, Der heilige Berg Andechs, Große Kunstführer, Bd. 19, München 1955, S. 27; Bauurkunden des Staatsarchives für Oberbayern, KL 55/40.

⁹⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 203 f.

¹⁰⁾ Michael Hartig, Inchenhofen, Kleiner Kirchenführer, Schnell und Steiner Nr. 181, München 1955, S. 3.

¹¹⁾ Hegenauer, Manuskript über die Baugeschichte der Kirche St. Leonhard zu Inchenhofen, unpubliziert, Stadtarchiv Aichach/Obb.

halle eine zeitgemäße Ausstattung, wieder war es ein Umbau, den Barockbaumeistern diesen Typus als nachahmenswerte künstlerische Lösung vor Augen gestellt haben mochte.

Etwa sechzig Kilometer südwestlich von Inchenhofen, in der Nähe von Augsburg, liegt der Wallfahrtsort Violau. Nach Abbruch der vermutlich baufälligen älteren dortigen Kirche wurde von 1617—1619 eine dreischiffige Freipfeileranlage errichtet. Ohne auf gotische Relikte Rücksicht nehmen zu müssen, konnte dieser Typus hier erstmals als barocke Neuschöpfung und nicht nur als moderne Umgestaltung eines älteren Baues konzipiert werden. Dennoch darf auch die Wallfahrtskirche in Violau nicht als spezifisch barocke Version der gotischen Freipfeilerhalle betrachtet werden. Dafür sind die Konzessionen, die der Architekt an gotische Vorbilder machen mußte, zu eklatant. Auf sie wurde in der Literatur bereits mehrfach hingewiesen¹²⁾. Doch soll auf zwei Merkmale nochmals besonders aufmerksam gemacht werden, da sie kennzeichnend sind für das Verhältnis des frühen 17. Jahrhunderts zu dem Typus der Freipfeilerhallenkirche: Eine Betrachtung der Grundrißdisposition ergibt, daß sowohl das Maßverhältnis zwischen Mittelschiffs- und Seitenschiffsbreite als auch die lichte Weite der Pfeilerabstände völlig den Proportionen vergleichbarer gotischer Anlagen entsprechen. Noch auffälliger tritt die Abhängigkeit von gotischen Vorbildern im Wölbungssystem zutage. 35 cm breite Kreuzrippen unterziehen die Gewölbefelder und zeugen von der Unsicherheit des Architekten bei der Adaption dieses ihm offenbar ganz ungeläufigen Systems. Erst die Umgestaltung des Rokoko legte dem Gewölbe im Jahre 1751 eine neue Dekoration auf, die das befremdliche Relikt kaschiert.

Einmal aber glaubte man, die gotische Konstruktionsmethode umgehen zu können. In Rücksichtnahme auf die monumentale Gliederung des Außenbaues wurden die Strebepfeiler des Langhauses auf schmale Wandvorlagen in Form toskanischer Pilaster reduziert. Doch schon vierzig Jahre nach Fertigstellung der Kirche zeitigte dieses Entgegenkommen gegenüber dem barocken Geschmack Gewölbeschäden, die bis zum heutigen Tag nicht dauerhaft behoben werden konnten¹³⁾. Dieses Beispiel mag zeigen, wie eng die Wallfahrtskirche zu Violau prinzipiell gotischen Vorbildern verbunden geblieben war. Die barocke Freipfeilerhalle war letztlich noch immer nicht zu einem selbständigen Typus herangereift, sondern sie stand nach wie vor in Abhängigkeit zu mittelalterlichen Bauprinzipien. Überspitzt ausgedrückt war hier ein Anachronismus Gestalt geworden: Ein „mittelalterlicher“ Bau wurde von barocker Formenwelt umkleidet, ohne daß ein zeitlicher Abstand diese Stildiskrepanz gerechtfertigt hätte. Das heißt aber, daß die Violauer Kirche sich von barockisierten älteren Anlagen eigentlich nicht unterscheidet.

Im Sinne einer strengen Chronologie der einzelnen Bauten müßte nun die Dillinger Pfarrkirche St. Peter zur Sprache kommen, die

¹²⁾ Julius Schöttl, Die Wallfahrtskirche Violau, Günzburg 1928, S. 24; Erich Hennes, Die Kirche zu Violau bei Augsburg. Phil. Diss. Berlin 1941.

¹³⁾ Ebd., S. 55.

zwischen 1619 und 1628 errichtet wurde. Die Behandlung dieser Anlage soll jedoch zurückgestellt werden, da sie eine gesonderte Entwicklung aufzeigt, der ebenso die Pfarrkirche St. Jakob zu Dachau (1624 bis 1625) angehört.

Zwischen 1621 und 1628 wurde die ehemalige Augustiner-Chorherren-Stiftskirche zu Polling — möglicherweise unter Mitarbeit von Hans Krumper — erweitert und durch Jörg Schmuzer aus Wessobrunn stuckiert. Die dreischiffige Freipfeileranlage aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts wurde dabei materiell kaum angetastet¹⁴). Mit diesem Bau gelang eine eindrucksvolle Synthese von gotischen und barocken Elementen. Aus einer sicheren Beherrschung der modernen Form, verbunden mit feinfühligter Dekorationskunst, wurde das gotische System umgedeutet, ohne daß es gewaltsam unterdrückt oder verleugnet worden wäre.

Der besondere historische Wert der Pollinger Kirche liegt in der Überlieferung ihres ursprünglichen Zustandes aus dem 17. Jahrhundert. Eine Übertragung ihrer Dekorationsformen auf die früheren Umbauten in Andechs und Inchenhofen, aber auch auf den Neubau in Violau hilft, eine Vorstellung von deren Aussehen nach ihrer ersten Barockisierung zu rekonstruieren.

Fast gleichzeitig mit diesem Umbau wurde die Wallfahrtskirche zu Tuntenhausen in Oberbayern errichtet. Von weither schon ist ihr spätgotisches Turmpaar zu sehen, das als einziges äußerlich erkennbares Relikt der gotischen Kirche erhalten blieb, als diese im Jahre 1627 einem Neubau weichen mußte.

Auch die Konzipierung dieser dreischiffigen Freipfeilerhalle war mit einem Rückgriff auf gotische Vorbilder verbunden. In diesem Sinne besonders prägnant ist ein Umgang, der um das vom Abbruch verschonte Chorpolygon des Vorgängerbaues gelegt wurde. Die Wände dieses Polygons wurden bei dieser Gelegenheit aufgeschlitzt und öffnen den Blick auf den Gnadenaltar. Darin nähert sich neben der Grundrißübereinstimmung des Langhauses gerade aber auch die Chorpartie gotischen Dispositionen. Riedl verweist in diesem Zusammenhang auf die vergleichbaren Lösungen in St. Jakob zu Straubing und der Frauenkirche zu München¹⁵). Doch auch Details bezeugen die unmittelbare Verbindung zur Gotik. So tragen schlanke, oktagonale (!) Pfeiler die leicht angespitzte Mittelschiffstonne. Stichkappen schneiden jochweise so tief in die Gewölbe ein, daß sie sich in der Mitte der Tonne fast berühren. Stuckkartuschen verschleiern den ideellen Schnittpunkt, der sich bei einer Verlängerung der Grate im Mittelpunkt jedes Joches ergibt. Man fühlt sich an Kreuzgratgewölbe mit aufgelegter Stuckdekoration erinnert¹⁶). Noch bezeichnender ist jedoch die Übernahme der gotischen Stützenform. Obwohl die Mittelschiffstonne eine breite Auflagefläche erfordert, ist ihre Basis polygonal gebrochen und zwingt sie, auf spitz zulaufenden Füßen zu balancieren. Der Arkadenbogen ist entsprechend dreifach „gekehlt“,

14) Peter Anselm Riedl, Die Heidelberger Jesuitenkirche, a. a. O., S. 127.

15) Peter Anselm Riedl, Die Heidelberger Jesuitenkirche, a. a. O., S. 128.

16) Engelbert Kirschbaum, Deutsche Nachgotik, Augsburg 1930, S. 54.

da er drei Seiten des oktogonalen Pfeilers belasten muß. Hier wird einer der kritischen Punkte sichtbar, die wir oben für solche Beispiele fordern zu dürfen glaubten, die ein älteres System übernahmen und in eine neue Formenwelt transponierten, ohne es aber konsequent assimilieren zu können.

Ähnlich wie in Violau ist auch der Neubau in Tuntenhausen im eigentlichen Sinne noch gotisch geblieben. Auch hier ist die barocke Freipfeilerhalle ästhetisch nur im Maße eines Umbaues erlebbar.

Dies läßt sich ebenso für die Pfarrkirche St. Andreas zu Wolfratshausen zum Ausdruck bringen. Im Jahre 1484 als dreischiffige Hallenkirche erbaut, wurde sie 1619 durch Brand zerstört, um in der Folgezeit und nach den Verwüstungen durch die Schweden im Jahre 1632 über den gotischen Resten erneuert zu werden. Eine exakte Trennung dieser Bauperioden ist nicht auszumachen¹⁷⁾.

Der Grundriß der Anlage sowie die oktogonalen Mittelschiffspfeiler dürften jedoch auf den Bau des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Dagegen entsprechen das Tonnengewölbe des Mittelschiffes, in das — wie in Tuntenhausen — Stichkappen tief einschneiden, sowie die zugespitzten Quertonnen der Seitenschiffe durchaus den Wölbungsmethoden des 17. Jahrhunderts. Wiederum äußert sich deutlich die entwicklungsgeschichtliche Situation der frühbarocken Freipfeilerhalle: Hielt man sich in Grund- und Aufriß noch weitgehend an gotische Vorbilder, so bediente man sich zugleich moderner Wölbungsmethoden. Doch auch sie konnten nicht verhindern, daß der Bau an eine im 17. Jahrhundert stuckierte Hallenkirche erinnert, die nicht ohne weiteres erkennen läßt, „daß hier die Neuzeit in die architektonische Substanz eingegriffen hat“¹⁸⁾.

Diesem Bau vergleichbar ist die Pfarrkirche St. Jakob zu Wasserburg am Inn. Sie wurde seit 1410 nach Plänen Stethaimers errichtet und erfuhr im Jahre 1635 eine neue Innenraumdekoration. Für die Rekonstruktion dieses Zustandes ist ein Stich des Jahres 1846 aus dem städtischen Museum Wasserburg hinzuzuziehen, da die Kirche 1879 und 1880 regotisiert wurde. Die Barockisierung scheint sich hauptsächlich auf die Gewölbe erstreckt zu haben, die durch stuckierte Rahmenfelder mit geflügelten Puttenköpfen darin dem Geschmack der Zeit angeglichen wurden.

Die Benediktiner-Abteikirche St. Georg zu Isny im Allgäu, deren Bauzeit bereits in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, beschließt diese Reihe.

Auf den Resten einer vermutlich dreischiffigen gotischen Basilika errichtete Giulio Barbieri, ein Italiener, der in Eichstätt zum Baudirektor erhoben worden war, seit 1661 eine dreischiffige Freipfeilerhallenkirche. Vorher hatte der Vorarlberger Michael Beer für ein Jahr die Bauleitung inne.

Ob und inwieweit auch diese Kirche noch gotischen Bauideen verbunden war, läßt sich heute nicht mehr ohne weiteres erkennen, da

¹⁷⁾ Denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, a. a. O., S. 912.

¹⁸⁾ Max Hauthmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst, a. a. O., S. 123.

die Rokokoausstattung der Jahre 1757 bis 1758 dem Innenraum ein neues Gepräge gab.

Wichtig scheint mir der Baumeisterwechsel und in diesem Zusammenhang der Hinweis Riedls auf die Bedeutung italienischer Architekten in Deutschland nach der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Sie fanden damals bereitwilligst Aufnahme, da es an eigenen Kräften fehlte. Verwundern mag jedoch, daß in Isny ein Deutscher (Michael Beer), „der sich im allgemeinen möglichst italienisch zu geben suchte, abgelehnt wurde, der bestellte Italiener aber auf eine ausgesprochen deutsche Art baute“¹⁹⁾. Italienische Baumeister wurden ins Land gerufen, damit sie hier die ihnen bereits vertraut gewordene Barockarchitektur verwirklichten. Zugleich beauftragte man sie mit der Konzeption völlig unitalienischer Räume, nämlich mit dem spezifisch deutschen Typus der Hallenkirche.

Vielleicht vermag dieser Widerspruch eine bedeutsame Wende in der Entwicklung der süddeutschen Freipfeilerhallenkirche zu markieren, die im folgenden noch näher zu bestimmen sein wird.

Zuvor jedoch müssen die oben bereits erwähnten Stadtpfarrkirchen St. Peter zu Dillingen und St. Jakob zu Dachau zur Sprache kommen. Diese beiden Bauten beschritten einen selbständigen Weg zur barocken Freipfeilerhalle hin. Sie versuchen, diesen Typus ohne Rückblick zur Gotik aus frühbarocken Gegebenheiten zu entwickeln.

Als Ausgangspunkt erkannte Riedl die Wandpfeileranlage der Jesuitenkirche St. Mariä Himmelfahrt zu Dillingen, die von 1610 bis 1617 von Johann Alberthal errichtet wurde²⁰⁾. Den Stirnen der Wandpfeiler des Langhauses wurden hier jeweils drei Pilaster vorgeblendet. Die Front eines jeden Wandpfeilers scheint sich so aus der Verbindung zur Wand gelöst zu haben. Optisch entsteht der Eindruck nahe an die Außenwand herangerückter Freipfeiler. Tektonisch sind die dekorativ verselbständigten Pfeilerstirnen durch weiß getünchte Mauerzungen der Wand jedoch verwachsen.

Diese Tendenzen verstärkte Alberthal im Bau der von 1619 bis 1628 errichteten Stadtpfarrkirche von Dillingen. Er schlitze die Wandpfeiler nun wirklich auf und zerlegte sie in Freipfeiler und Vorlagen der Seitenschiffswände. Dabei blieben die Freipfeiler auch hier nahe an die Außenwände gerückt. Die schmalen Seitenschiffe ordnen sich der Breite des Mittelschiffes eindeutig unter. Aus diesem Mißverhältnis ergaben sich bedeutsame statische Konsequenzen: Wären die Freipfeiler weiter nach innen gezogen worden, hätte sich „ein gesundes Verhältnis zwischen Haupttonne und stützenden Quertonnen“ ergeben²¹⁾. Eine selbständige Entwicklung der Freipfeilerkirche wäre vollzogen gewesen. Stattdessen hielt Alberthal an dem eindeutig dominierenden Mittelschiff fest, die Seitenschiffe waren — wie in der Wandpfeilerkirche — zu abhängigen Anräumen degradiert.

Die Statik der Freipfeilerhalle verlangt jedoch als Gegengewicht zum Druck der Mittelschiffsgewölbe breite Seitenschiffe, die den

¹⁹⁾ Peter Anselm Riedl, Die Heidelberger Jesuitenkirche, a. a. O., S. 133.

²⁰⁾ Ebd., S. 125. ²¹⁾ Ebd., S. 126.

Außendruck gemeinsam mit den Seitenschiffswänden ableiten. Ist die Breite der Seitenschiffe — und damit deren Gegengewicht — zu gering, so lastet der Hauptdruck auf den Seitenschiffswänden und sie weichen nach außen. Bei den Wandpfeilerkirchen dagegen verstreben sich Wandpfeiler und Außenmauern zu einem wirksamen Stützsystem, wobei die Tiefe der hieraus entstandenen Anräume von untergeordneter Bedeutung ist. Eine Ableitung der Freipfeilerhalle von Wandpfeilerkirchen her war also erst in dem Augenblick möglich, in dem den Seitenschiffen eine eigenständige Breite zugesprochen wurde. Dies hätte ein Blick auf die Grundrißproportionen gotischer Hallenkirchen lehren können. Stattdessen haftete man an den ästhetischen Vorstellungen der Wandpfeilerkirche. So wurden im Zuge notwendiger Restaurierungsarbeiten bereits im Jahre 1643 in der Dillinger Stadtpfarrkirche die Zwischenräume zwischen Freipfeiler und Wandvorlagen aus statischen Gründen wieder aufgemauert. Man war zur Wandpfeilerkirche zurückgekehrt. Und diese schien, wie Daniel Keßler nahelegte, nicht am Können Alberthals alleine gelegen zu haben, sondern an den grundsätzlichen Schwierigkeiten einer solchen Bauidee überhaupt, die Alberthal unterschätzt haben mochte²²⁾.

Dagegen steht uns in der Stadtpfarrkirche St. Jakob zu Dachau die erste selbständige — wenn auch mit ursprünglich nur drei Jochen bescheidene — barocke Lösung einer dreischiffigen Freipfeilerhalle gegenüber. Sie wurde von 1624 bis 1625 nach Rissen Hans Krumpers von Maurermeister Georg Ernst aufgeführt²³⁾. Auch das Dachauer System wurde aus dem Typus der Wandpfeilerkirche heraus entwickelt. Die aus dem Wandgefüge gelösten Pfeiler treten aber weiter in das Mittelschiff vor. Dennoch blieben auch hier die Seitenschiffe der Mitte eindeutig untergeordnet. Ihre relativ geringe Breite zeitigte auch in Dachau statische Mängel, die in den nach außen weichenden Freipfeilern sichtbar geworden sind. Doch konnte nachträglich durch Eisenbänder Festigkeit verliehen werden. Die konsequente Ableitung von der Wandpfeileranlage wird auch im Wölbungssystem deutlich: Das Langhaus ist von einer Längstonne überspannt, die von abstützenden Quertonnen der Seitenschiffe begleitet wird.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß diese erste „neuzeitliche Formulierung“ (Riedl) des Hallentypus durch Hans Krumper gelang. Er wurde als führende Kraft in Zusammenhang gebracht mit der drei Jahre vorher begonnenen Barockisierung der Pollinger Stiftskirche. Hier mochte er die statischen Bedingungen der Freipfeilerhalle kennengelernt haben. In Polling war es ihm gelungen, den gotischen Baukörper in hervorragendem Maße mit modernen Dekorationsformen zu verbinden. In Dachau konnte er bei der Verwirklichung barocker Raumvorstellungen auf die Kenntnisse des gotischen Systems und seiner statischen Voraussetzungen zurückgreifen. In Polling wie in Dachau setzte die Möglichkeit Krumpers, eine Synthese herzustellen, den Maßstab für die erlangte Qualität.

²²⁾ Daniel Keßler, Die Erneuerung der Dillinger Stadtpfarrkirche, in: Jahrb. d. Hist. Vereines Dillingen, 47/48, 1934/35, S. 37.

²³⁾ Peter Anselm Riedl, Die Heidelberger Jesuitenkirche, a. a. O., S. 128 f.

Es hat den Anschein, als habe der Typus der dreischiffigen Freipfeilerhalle seinen Eingang in die Bauvorstellungen der Barockzeit nur über barockisierte mittelalterliche Bauten finden können. Sowohl die seither unbekannte Raumgestalt, als auch die statischen Voraussetzungen mußten durch Umbauten älterer Kirchen erst vertraut werden.

In Dachau bahnte sich die Synthese bereits an. Doch stellen die dem Mittelschiff untergeordneten Seitenschiffe und die geringe Größe des Baues Konzessionen ästhetischer und statischer Art dar. Erst in Isny scheint das System der Freipfeilerhalle völlig selbständig neben gebräuchliche Bautypen des 17. Jahrhunderts getreten zu sein. Dies läßt sich ablesen an der Übertragung der Bauleitung an einen Italiener, der den ihm doch eigentlich fremden Typus der Freipfeilerhallenkirche dennoch wie selbstverständlich verwirklichte. Diese Tatsache könnte einen Wendepunkt beschreiben, der die Suche nach gotischen Relikten vergebens macht. Die Freipfeilerkirche war inzwischen zu einem durchaus barocken Bautypus assimiliert, der fortan von den Architekten aufgegriffen werden konnte, ohne daß damit ein Rückgriff auf gotische Bauten notwendig verknüpft gewesen wäre.

Seit dieser Zeit wurde der Typus der Freipfeilerhalle immer wieder aufgegriffen. Es setzte eine Entwicklung ein, die über die Pfarrkirche zu Ziemetshausen bei Augsburg letztlich bis zu den Wallfahrtskirchen Zimmermanns in Steinhausen und der Wies führt.

Vergegenwärtigt man sich nochmals die Schwierigkeiten, gegen welche die Verwirklichung des Typus der Freipfeilerhalle in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts anzugehen hatte, erhebt sich die Frage nach dem Grund für das hartnäckige Festhalten an dieser doch offenbar abliegenden Bauidee.

Eine Antwort geben die besonderen kultischen Anforderungen, die an die überwiegende Zahl der oben aufgeführten Beispiele gestellt wurden: Sowohl Andechs als auch Inchenhofen, Violau, Polling und Tuntenhausen zählten zu den bedeutendsten Wallfahrtsorten Bayerns im 17. Jahrhundert.

Damit sind sie aber besonderen, außerkünstlerischen Gesetzen unterworfen gewesen. Die Erhaltung einer kultisch bedeutsamen Materie, zu der auch die um das Gnadenbild gebaute Kirche gehörte, war ebenso gefordert wie das Aufgreifen eines bestimmten Bautypus. Für ersteres legt die Umbauung des vom Abbruch ausgenommenen gotischen Chorpolygons der Wallfahrtskirche in Tuntenhausen exemplarisch Zeugnis ab. Zum anderen war mit der Übertragung eines bestimmten Bautypus, analog zu Gnadenbild- und Gnadenaltarkopien, die Verbreitung des Kultwertes verbunden. Der Hinweis auf die Vielzahl von Baukopien der Altöttinger Gnadenkapelle oder auf die Übernahme ihres oktogonalen Grundrisses mag dies hinreichend belegen.

Indem einige der bedeutendsten Wallfahrtskirchen der Zeit aber im Typus der dreischiffigen Freipfeilerhalle gegenüberstanden, war dieser Bautypus assoziativ verbunden mit einem bestimmten Kult-

wert. Die Übernahme dieses Typus gewährleistete zugleich die kultische Wirksamkeit des Baues. Diese Bedeutungserweiterung machte die Übernahme der Freipfeilerhallenkirche im 17. Jahrhundert nicht nur möglich, sondern sie forderte ihre Verbreitung. Der Hinweis auf die Zweckmäßigkeit der dreischiffigen Hallenkirche im Hinblick auf die liturgischen Erfordernisse der Wallfahrtskirchen erscheint daneben nicht ausschlaggebend, doch mochten auch solch äußerliche Gründe die Entscheidung des Bauherrn beeinflusst haben.

Damit verknüpft sich das Problem der Entstehung barocker Freipfeilerhallenkirchen mit dem Phänomen der Aufnahme mittelalterlicher Skulpturen in Barockaltären, ebenso mit dem Aufkommen des Einsatzbildes und der Verbreitung von Gnadenbild- und Gnadenaltarkopien. Sie setzten jeweils voraus die Notwendigkeit der Erhaltung bestimmter Materie, einer spezifischen Formensprache oder die Übernahme besonderer Figuren- oder Architekturtypen.

Als ihre geistesgeschichtliche Basis mußte die Möglichkeit angenommen werden, eine „assoziativ-historisierende“ (Pevsner) Haltung einzunehmen. Sie garantierte jeder Anforderung die Möglichkeit zur geeigneten künstlerischen Lösung. Die Emanzipation von Künstler und Betrachter mußte freilich vorausgegangen sein, denn sie gewährleistete erst die Fähigkeit, stilistisch unterschiedliche Werke voneinander zu trennen. Das ältere Element mußte als solches erkannt werden, denn seiner innewohnenden kultischen Bedeutsamkeit wurde Vertrauen geschenkt.

Der kirchenpolitischen Situation der Gegenreformation entwuchs die Steigerung der Wallfahrtstätigkeit zur Belebung der Volksfrömmigkeit. Die überragende kultische Bedeutung mittelalterlicher Skulpturen, ihres Typus und ihrer Form als Ziel dieser Wallfahrten garantierte aber ihre Erhaltung und Wiederverwendung. Sie waren tradierende Kräfte, die auch nach Generationen noch assoziativ aufgegriffen und aktiviert werden konnten, um in der Synthese mit künstlerischen Vorstellungen der Barockzeit sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert zu neuartigen Formulierungen zu finden.

Gesamtverzeichnis

Steiermark

- Adriach*, Kirche St. Georg
nördl. Kapellenaltar
um 1660—1680
Anna-Selbdritt-Gruppe um 1525
- Bretstein*, Pfarrkirche St. Katharina
Hochaltar um 1700
Katharina, Ulrich, Wolfgang
um 1490
- Bruck a. d. Mur*, Pfarrkirche St. Mariä
Geburt
Kreuzaltar um 1790
Kruzifix Mitte 15. Jh.
- Bruck a. d. Mur*, Kirche St. Maria im
Walde
Hochaltar um 1770
Madonna um 1480
- Bruck a. d. Mur*, Kirche St. Nikolaus
linker Seitenaltar 2. Hälfte
17. Jh.
Nikolaus, Madonna, Katharina,
Barbara 2. Hälfte 14. Jh.
rechter Seitenaltar 2. Hälfte
17. Jh.
zwei Hl. Bischöfe 2. Hälfte
14. Jh.
- Bruck a. d. Mur*, Kirche St. Ruprecht
barocker Rahmen, darin ursprl.
gotische Reliefs und ein Vesper-
bild um 1525
- Burgau*, Pfarrkirche St. Mariä Gnaden-
brunn
Hochaltar 1. Drittel 18. Jh.
Madonna 2. Viertel 15. Jh.
- Eibiswald*, Pfarrkirche St. Maria
Hochaltar 1779
Pieta um 1510
- Frauenberg b. Bruck a. d. Mur*,
Wallfahrtskirche St. Maria Rehkogel
Hochaltar 1773
Pieta 2. Hälfte 14. Jh.
- Frauenberg b. Admont*, Pfarr- und
Wallfahrtskirche U. L. Frau
Hochaltar 1682 (1736 und 1786
Veränderungen)
Madonna 1420—1430
- Graz*, Domkirche St. Ägidius
Kreuzaltar 1667
Kruzifix Anfang 16. Jh.
- Graz*, Leech-Kirche
Hochaltar 1780—1790
Madonna 1499—1502
- Graz*, Maria-Trost, Wallfahrtskirche
St. Maria-Trost
Hochaltar 1734—1746
Madonna um 1465 (1695 über-
arbeitet)
- Graz*, Straßgang, Pfarrkirche St. Maria
Elend
Hochaltar 1728
Schutzmantelmadonna 1519(?)
- Greith*, Pfarrkirche St. Martin
Hochaltar 1679
Madonna, Martin, Christophorus
1520
- Hartberg*, Kirche St. Maria-Lebing
Hochaltar um 1749
Madonna 2. Hälfte 15. Jh.
(1749 überarbeitet)
- Hartberg*, Pfarrkirche St. Martin
linker Seitenaltar 1760—1762
Pieta um 1420
- Hirschegg*, Pfarrkirche St. Maria
Hochaltar 1670—1680
Geburt-Christi-Relief, Engel,
Maria, Johannes einer Kreuzigung
1503
linker Seitenaltar 1643
Sebastian 1503
- Kammern*, Pfarrkirche St. Johannes
d. T.
linker Seitenaltar um 1670
Madonna um 1420
- Karchau*, Kirche St. Martin
Hochaltar Mitte 17. Jh.
Margarethe, Kunigunde, Leon-
hard um 1490
- Köflach*, Pfarrkirche, Karner
Altar 2. Viertel 17. Jh.
die spätgotischen Skulpturen sind
nicht mehr vorhanden
- Lassnitz*, Pfarrkirche St. Nikolaus
Hochaltar 1743
Nikolaus Mitte 15. Jh.
linker Seitenaltar 1713
Sebastian um 1490
- Maria-Buch*, Pfarr- und Wallfahrts-
kirche
Hochaltar 1651 (1723 verändert)
Madonna 1475—1480 (1723?
überarbeitet)
- Mariabof*, Pfarrkirche St. Maria
Hochaltar 1627—1630
(Veränderungen der Mitte des
18. Jh.)

- Madonna 1471 (?) (überarbeitet in der Mitte des 18. Jh.)
Mariazell, Pfarr- und Wallfahrtskirche
 St. Mariä Geburt
 Altar der Gnadenkapelle 1727
 Madonna 2. Hälfte 13. Jh.
- Mariazell*, Heilig-Brunn-Kapelle
 Altar 1711
 Madonna 2. Hälfte 15. Jh.
- Murau*, Pfarrkirche St. Matthäus
 Hochaltar 1654—1655
 Kreuzigungsgruppe um 1495
- Murau*, Kirche St. Leonhard
 Hochaltar um 1640
 (Veränderungen 1725)
 Georg, Florian, Eustach um 1520
- Murau*, Friedhofskapelle St. Anna
 Hochaltar 1727
 Anna-Selbdritt-Gruppe um 1500
- Neuberg a. d. Mürz*, Stiftskirche
 St. Mariä-Himmelfahrt
 Marienaltar Mitte 17. Jh.
 Madonna Mitte 14. Jh.
 rechter Pfeileraltar 1668
 Relief und Gemälde 1518
 linker Pfeileraltar 1668
 Relief und Gemälde 1505
- Neuberg a. d. Mürz*, Kirche St. Mariä-Himmelfahrt am grünen Anger (profanisiert)
 Hochaltar 1661
 Marienkrönung um 1520
 rechter Seitenaltar 1659
 Pieta Ende 14. Jh.
- Obdach*, Spitalkirche U. L. Frau
 Hochaltar 1670—1680
 Apollonia, weibliche Heilige um 1470
- Oberhaus*, Kirche St. Margaretha
 Hochaltar 1696
 Margaretha Anfang 16. Jh.
- Oppenberg*, Pfarrkirche St. Mariä Geburt
 rechter Seitenaltar 1684
 Anbetungsrelief Anfang 16. Jh.
- Osterwitz*, Wallfahrtskirche St. Maria
 Hochaltar um 1780
 Pieta um 1500
- Pernegg*, Wallfahrtskirche St. Maria
 Hochaltar 1740
 Madonna 1510—1515 (1740 überarbeitet)
- Pinggau*, Wallfahrtskirche St. Maria Hasel
 Hochaltar 1765—1767
 Pieta 2. Viertel 16. Jh.
- Pöllauberg*, Wallfahrtskirche St. Maria
 Hochaltar um 1710
 Madonna 1470—1480 (im 18. Jh. überarbeitet, vielleicht sogar barocke Neuschöpfung)
- Pöls*, Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt
 Hochaltar 1730—1735
 Madonna Ende 15. Jh.
 ersetzt durch eine Madonnenfigur der Zeit um 1525
- Preding*, Pfarrkirche St. Maria im Dorn
 Hochaltar 1765
 Madonna um 1460 (1765 überarbeitet)
- Riegersburg*, Kapelle
 Altar 1658
 Kreuzigungsgruppe um 1490 bis 1500
- Salla*, Pfarrkirche St. Peter und Paul
 Hochaltar um 1670
 Madonna, Petrus, Paulus
 1. Viertel 16. Jh.
- St. Anna am Masenberg*, Kirche
 St. Anna
 Hochaltar 1. Viertel 18. Jh.
 Anna-Selbdritt-Gruppe Anfang 16. Jh.
- St. Benedikten*, Kirche St. Benedikt
 Seitenaltar um 1630
 Madonna spätgotisch
- St. Georgen ob Judenburg*, Pfarrkirche
 St. Georg
 Hochaltar 1703
 Madonna um 1525
- St. Georgen ob Murau*, Pfarrkirche
 St. Georg
 linker Seitenaltar um 1720
 weibliche Heilige Ende 15. Jh.
- St. Jakob am Jakobsberg*, Kirche
 St. Jakob
 Hochaltar um 1720
 Madonna, Sebastian, Schmerzensmann um 1510
- St. Kathrein an der Laming*, Kirche
 St. Alexius
 Hochaltar des nördl. Chores
 1640
 Madonna (heute Landesmuseum Graz) um 1410—1420
- St. Lamprecht*, Stiftskirche
 Mariazeller Gnadenaltar 1729
 Madonna um 1460—1470
 Kreuzaltar in der Vohalle
 2. Hälfte 18. Jh.
 Kruzifix Ende 15. Jh.

- St. Lorenzen ob Murau*, Kirche
St. Laurentius
Hochaltar 1709
Laurentius um 1510
- St. Lorenzen ob Katsch*, Kapelle
St. Laurentius
Altar 1703
Laurentius, Petrus, Bartholomäus
um 1500
- St. Marein bei Knittelfeld*, Pfarrkirche
St. Maria
Hochaltar 1703
Madonna 1480—1490
- St. Peter am Kammersberg*, Pfarrkirche
St. Peter
linker Seitenaltar 1. Hälfte
18. Jh.
Madonna um 1510
- Saurau*, Wallfahrtskirche St. Maria
im Dorn
Hochaltar 2. Viertel 18. Jh.
Madonna um 1420—1430
- Schöder*, Pfarrkirche St. Mariä Geburt
Hochaltar 1777
Madonna nach 1470
rechter Seitenaltar um 1674
Petrus, Paulus, zwei Engel,
Madonna um 1500
- Schönberg*, Pfarrkirche St. Ulrich
Hochaltar 2. Hälfte 17. Jh.
Ulrich um 1490
- Seckau*, Stiftskirche St. Mariä Himmelfahrt
Altar der nördl. Turmkapelle
2. Hälfte 18. Jh.
Madonna 1488
- Sigmundsberg*, Kirche St. Sigmund
Hochaltar 18. Jh.
Sigmund um 1530
- Söding*, Kirche St. Sebastian
zwei Seitenaltäre 1. Hälfte
17. Jh.
Teile eines spätgotischen Altares
um 1520—1530
- Stanz*, Kirche St. Ulrich
Leonhardsaltar 1674
Figuren 1520 und um 1480
- Trieben*, Kirche St. Andreas
Hochaltar 1670
Andreas 1. Hälfte 15. Jh.
(barock überarbeitet)
- Übersbach*, Kirche St. Johannes d. T.
linker Seitenaltar 1. Viertel
18. Jh.
Martinsrelief nach 1500
- Unterlimbach*, Kirche St. Bartholomäus
Hochaltar 1646
Rochus, Sebastian 1. Viertel
16. Jh.
- Unterzeiring*, Kapelle St. Agatha
Hochaltar 1659—1675
Agatha um 1480
- Utsch*, Kirche St. Ulrich
linker Seitenaltar 1663
Martinsrelief um 1520
- Vorau*, Stiftspfarrkirche St. Thomas
Kapellenaltar vor 1730
(1784 verändert)
Madonna um 1470
- Waldbach*, Pfarrkirche St. Georg
linker Seitenaltar 1. Hälfte
18. Jh.
Madonna 2. Hälfte 15. Jh.
- Weizberg*, Dekanats- und Wallfahrtskirche zur Schmerzhafte Maria
Hochaltar 1769—1773
Pieta 1420—1430 (1773? überarbeitet)

Oberbayern

- Abtsdorf*, Kirche St. Jakobus Major
Hochaltar vor 1628
Jakobus Major um 1500
- Altenbeuern*, Kirche zur Hl. Dreifaltigkeit
Hochaltar 1652—1655 (1705
und im 19. Jh. verändert)
Dreifaltigkeit, Rupert, Virgil,
Kruzifix um 1500
- Altötting*, Wallfahrtskapelle
Gnadenaltar 17. Jh.
Madonna Anfang 14. Jh.
- Attel*, Klosterkirche St. Michael
Kreuzaltar 2. Hälfte 17. Jh.
Kruzifix 1. Hälfte 13. Jh.
- Baierbach*, Kirche St. Magdalena
Hochaltar um 1684
Margaretha, Katharina Anfang
16. Jh.
- Berchtesgaden*, Frauenkirche am Anger
Kapellenaltar 1668
Ährenkleidmadonna nach 1500
- Egerdach*, Kirche St. Margaretha
Hochaltar 1679
Margaretha, Katharina Ende
15. Jh.
- Elsbeth*, Kirche St. Elisabeth
Hochaltar 1673
Elisabeth 1. Hälfte 16. Jh.
- Feichten*, Pfarr- und Wallfahrtskirche

- St. Mariä Himmelfahrt
linker Seitenaltar 1738—1742
Madonna um 1395—1400
- Feldkirchen*, Wallfahrtskirche St. Mariä Himmelfahrt
Hochaltar 1650 (im 18. Jh. verändert)
Madonna um 1520
- Frauenchiemsee*, Benediktinerinnen-Klosterkirche St. Maria
Kapellenaltar 1688
Madonna Mitte 16. Jh.
- Frauenornau*, Wallfahrtskirche
U. L. Frau
Hochaltar um 1750
Madonna um 1500
- Gars*, ehemalige Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Mariä Himmelfahrt
Seitenaltar der Südseite nach 1740
Pieta um 1430
- Grünbach*, Kirche St. Leonhard
Hochaltar 1697
Martin, Leonhard, Rupert um 1520
- Halfig*, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Maria
Hochaltar 1697
Madonna um 1420
- Heilig-Kreuz bei Burghausen*, Pfarrkirche Hl. Kreuz
Hochaltar 1656
Madonna 1. Hälfte 16. Jh.
- Höhenmoos*, Pfarrkirche St. Petrus
Hochaltar Anfang 18. Jh.
Petrus um 1500
- Holzhausen*, Kirche St. Leonhard
Hochaltar 1. Viertel 18. Jh.
Leonhard 1. Viertel 16. Jh.
- Ischl*, Kirche St. Martin
Hochaltar 1651 (im 18. Jh. verändert)
Madonna um 1525
- Kirchdorf bei Haag*, Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt
Hochaltar 1746—1749
Madonna Ende 15. Jh.
- Mauthausen*, Kirche St. Laurentius
Hochaltar Mitte 18. Jh.
Laurentius Anfang 16. Jh.
- Mehring*, Kirche St. Johannes
rechter Seitenaltar 1. Drittel 18. Jh.
Urban Anfang 16. Jh.
- linker Seitenaltar 1. Drittel 18. Jh.
Paulus Anfang 16. Jh.
- Mühlendorf*, Kirche St. Katharina
rechter Seitenaltar 1709
Anna-Selbdritt-Gruppe 16. Jh.
- Neubeuern*, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Mariä Empfängnis
Hochaltar 1776 (1873 verändert)
Madonna 3. Viertel 15. Jh.
- Nieder-Gottsau*, Wallfahrtskirche St. Mariä Himmelfahrt
Hochaltar 2. Hälfte 18. Jh.
Madonna um 1460
südl. Emporenaltar 1638
Florian, Heiliger, Madonna Anfang 16. Jh.
nördl. Emporenaltar 1638
Barbara um 1500
- Oberaudorf*, Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt
Hochaltar 1730 (Veränderungen 1750, 1775, 1863)
Madonna um 1500 (überarbeitet)
- Obernubach*, Kirche St. Peter und Paul
Hochaltar um 1676
Petrus, Paulus Ende 15. Jh.
linker Seitenaltar um 1676
zwei Heilige Ende 15. Jh.
rechter Seitenaltar um 1676
Schmerzensmann, drei Hl. Bischöfe Ende 15. Jh.
- Petersberg auf dem kleinen Madron*, Kirche St. Petrus
Hochaltar 1676 (1754 verändert)
Petrus um 1525 (1676 überarbeitet)
- Pürten*, Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt
Altar der Marienkapelle 1693
Madonna um 1435
- Raiten*, Kirche St. Maria
Hochaltar 1662
Madonna Ende 15. Jh.
- Rossholzen*, Wallfahrtskirche St. Bartholomäus
Hochaltar 1720—1725 (1776—1779 und 1856 verändert)
Bartholomäus, Urban, Johannes Ev. um 1510
- St. Wolfgang bei Haag*, Pfarrkirche St. Wolfgang
Hochaltar 1679

- eingebauter Schnitzaltar vor 1480
 Kreuzaltar im Seitenschiff 1679
 Kreuzigungsrelief Ende 15. Jh.
Stephanskirchen, Kirche St. Stephanus
 linker Seitenaltar 2. Hälfte
 17. Jh.
 Madonna Ende 15. Jh.
Stöttham, Kirche St. Johannes d. T.
 Hochaltar Anfang 17. Jh.
 Johannes d. T., Pieta,
 Johannes Ev. Anfang 16. Jh.
Traunwalchen, Pfarrkirche St. Mariä
 Geburt
 Hochaltar 1. Hälfte 18. Jh.
 Madonna Ende 15. Jh.
Unterholzhausen, Pfarrkirche St. Mariä

- Heimsuchung
 Hochaltar 2. Hälfte 17. Jh.
 Madonna, Agnes, Barbara
 um 1500
Wald a. d. Alz, Pfarrkirche St. Erasmus
 linker Seitenaltar 1791
 Madonna um 1430—1435
Wasserburg, Frauenkirche
 Hochaltar 1753 (?)
 Madonna um 1425 oder 1435
Wimmern, Kirche St. Laurentius
 Hochaltar 1. Viertel 18. Jh.
 Antonius, Laurentius, Andreas
 Anfang 16. Jh.
Winböring, Kirche St. Maria
 Hochaltar um 1700
 Madonna um 1415—1420

S a l z b u r g

- Alm*, Pfarr- und Wallfahrtskirche
 U. L. Frau
 Hochaltar 1753
 Madonna 1470—1480
Arnsdorf, Wallfahrtskirche U. L. Frau
 Hochaltar 1753
 Madonna um 1520
Bramberg, Pfarrkirche St. Laurentius
 rechter Seitenaltar 1781
 Pieta um 1395
Dienten, Pfarrkirche St. Nikolaus
 Hochaltar 1660
 Nikolaus, Rupert, Erasmus
 1505 (?)
 rechter Seitenaltar 1693
 Georg, Florian um 1520
Felben, Kirche St. Nikolaus
 Hochaltar 1631
 Vierzehn Nothelfer um 1500
Goldeggweg, Kirche St. Anna
 Hochaltar 1686
 Anna-Selbdritt-Gruppe, Katharina,
 Barbara um 1500
Großgmain, Pfarr- und Wallfahrts-
 kirche St. Mariä Himmelfahrt
 Hochaltar 1739
 Madonna um 1390 (?)
 Marienkrönungsrelief 1495
Hofgastein, Pfarrkirche St. Maria
 Hochaltar 1738
 Madonna 1507 (?)
Kirchberg, Kirche St. Georg
 linker Seitenaltar 1691
 Laurentius um 1500
Krimml, Pfarrkirche St. Jakob
 Hochaltar um 1760
 Madonna um 1480
Kuchl, Georgenberg, Kirche St. Georg
 Seitenaltar 1719
 Mariendorelief Ende 15. Jh.
Lofer, Pfarrkirche St. Leonhard
 linker Seitenaltar 1729
 Madonna um 1500
Neukirchen a. Gr., Pfarrkirche
 St. Johannes d. T.
 Hochaltar 1781
 Madonna gegen 1500
Piesendorf, Pfarrkirche St. Laurentius
 Altar der Antoniuskapelle 1685
 Madonna um 1520
Puch, Pfarrkirche St. Maria
 Seitenaltar der Ostwand 1714
 Anna-Selbdritt-Gruppe, Johannes
 d. T., Johannes Ev. Anfang
 16. Jh.
 Predellenrelief der Hl. Sippe
 Anfang 16. Jh. oder 19. Jh. (?)
 Seitenaltar der Nordwand 1712
 Ursula, Barbara, Katharina,
 Predellenrelief der Vierzehn Not-
 helfer um 1500
Rauris, Hoheneinöd-Kapelle
 Altar 1730
 Wolfgang, Blasius Anfang
 16. Jh.
Saalbach, Pfarrkirche St. Bartholomäus
 und St. Nikolaus
 nördl. Seitenaltar 1720
 Paulus um 1470—1480
 südlicher Seitenaltar 1691
 Virgil, Barbara, Katharina
 Ende 15., Anfang 16. Jh.

- Salzburg, Franziskanerkirche*
U. L. Frau
Hochaltar 1709 (1865 und 1939 verändert)
Madonna 1495—1498
- Salzburg, Pfarrkirche U. L. Frau in Mülln*
Hochaltar 1758—1760
Madonna vor 1453 (im 18. Jh. möglicherweise barockisiert)
- Salzburg, Stiftskirche St. Peter*
Seitenaltar im nördl. Querhaus 1761—1764
Madonna um 1420
- Siezenheim, Pfarrkirche U. L. Frau Geburt*
linker Seitenaltar 1677 (1769 verändert)
Margaretha, Johannes d. T. Anfang 16. Jh.
- Stuhlfelden, Pfarrkirche U. L. Frau Himmelfahrt*
Hochaltar 1783—1785
Madonna um 1470—1480
- Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard*
Hochaltar 1660
Leonhard um 1461
rechter Chor-Seitenaltar 1730
Leonhard um 1420
nördl. Seitenaltar 1738
Helena um 1515—1525
- Tamsweg, Barbaraspitalskirche*
Altar 1702
Rupert, Barbara um 1520
zwei Seitenaltäre 1667
Reliefs um 1520
- Werfenweng, Pfarrkirche St. Mariä Geburt*
Hochaltar 1763
Madonna um 1510
- Weyer, Kirche St. Sebastian*
Hochaltar 1713 (1750 verändert)
Madonna Ende 14. Jh.
- ### K ä r n t e n
- Althofen, Kirche St. Cäcilia*
linker Seitenaltar 1689
Madonna Ende 15. Jh.
- Döbriach, Pfarrkirche St. Egid*
rechter Seitenaltar um 1720
Vierzehn Nothelfer Ende 15. Jh.
- Dobritsch, Pfarrkirche St. Martin*
Hochaltar um 1640
Laurentius, Johannes d. T., Martin Anfang 16. Jh.
- Dürnfeld, Kirche St. Pankraz*
linker Seitenaltar 1671
Geburt Christi um 1500
- Flattnitz, Kirche St. Johannes d. T.*
Hochaltar 1. Viertel 17. Jh.
Johannes d. T. um 1420
- Friesach, Heilig-Blut-Kirche*
Hochaltar 1694
Bartholomäus, Katharina Mitte 15. Jh.
Madonna (wohl spätere Aufstellung) um 1420
- Hart ob Glanegg, Kirche St. Lambert*
Hochaltar Mitte 17. Jh.
drei Heilige um 1520
- Hochfeistritz, Wallfahrtskirche U. L. Frau*
Hochaltar 1672
Madonna, Margaretha, Barbara um 1500
- Kamp, Pfarrkirche St. Nikolaus*
linker Seitenaltar um 1700
Magdalena, Paulus, Katharina Anfang 16. Jh.
rechter Seitenaltar 2. Hälfte 17. Jh.
zwei Heilige Anfang 16. Jh.
- Magdalensberg (Helenenberg), Kirche St. Helena*
rechter Seitenaltar um 1700
eingebauter Schnitzaltar Anfang 16. Jh.
- Maria-Elend im Rosental, Pfarrkirche St. Maria Elend*
Hochaltar um 1730
Madonna Mitte 15. Jh.
- Maria Rain, Pfarrkirche St. Maria*
Hochaltar 1696
Madonna 2. Hälfte 15. Jh.
- Maria Saal, Stiftskirche St. Maria*
Hochaltar 1714
Madonna um 1425
Kreuzaltar um 1760
Kruzifix Anfang 16. Jh.
- Maria Wörth, Pfarrkirche St. Primus und Felizian*
Hochaltar 1658
Madonna um 1460
Kreuzaltar um 1760
Kruzifix Anfang 16. Jh.

- Matzelsdorf*, Kirche St. Mariä
Himmelfahrt
Hochaltar 2. Jahrzehnt des
18. Jh.
Marienkrönungsrelief um 1520
- Mühldorf*, Pfarrkirche St. Veit
Hochaltar Anfang 18. Jh.
Georg, Florian Ende 15. Jh.
- St. Anna ob St. Lorenzen*, Kirche
St. Anna
Hochaltar 1737
Anna-Selbdritt-Gruppe Anfang
16. Jh.
- St. Leonhard bei Klagenfurt*, Kirche
St. Leonhard
Altar 1654
Leonhard um 1460
- St. Leonhard im Bade*, Gnadenkapelle
Altar 1668
Leonhard 15. Jh.
- St. Waldburgen*, Pfarrkirche St. Wald-
burga
Hochaltar Ende 17. Jh.
Barbara, Katharina Ende 15. Jh.
- Tschbriettes*, Kirche St. Margaretha
Hochaltar 2. Hälfte 17. Jh.
Madonna, Margaretha, Stephanus
Ende 15. Jh.
linker Seitenaltar 1. Viertel
18. Jh.
Sebastian Ende 15. Jh.
- Villach*, Pfarrkirche St. Jakob
Hochaltar 1784—1785
Kruzifix 1502

Tirol

- Abfaltern*, Pfarrkirche St. Andreas
linker Seitenaltar 2. Hälfte
18. Jh.
Georg, Florian um 1500
- Asch*, Kirche St. Mariä Himmelfahrt
Hochaltar 2. Hälfte 18. Jh.
Madonna Ende 14. Jh.
- Bannberg*, Pfarrkirche St. Martin
rechter Seitenaltar Ende 17. Jh.
Pieta um 1470
- Ebbs*, Pfarr- und Wallfahrtskirche
U. L. Frau Geburt
Hochaltar 1756
Madonna um 1440—1445
- Fügen*, Wallfahrtskirche St. Pankraz
linker Seitenaltar um 1670
Gregor, Sylvester, Papst
1497 (?)
- Going*, Pfarrkirche Hl. Kreuz
linker Seitenaltar um 1775
Madonna Ende 15. Jh.
- Lienz*, Pfarrkirche St. Andreas
Kreuzaltar 1774
Kruzifix um 1500
- Mariathal*, Pfarrkirche St. Dominikus
Altar der Marienkapelle Mitte
18. Jh.
Pieta Anfang 16. Jh.
- Obermauern*, Kirche U. L. Frau vom
Schnee
Hochaltar 1660
Madonna um 1430
Mittelschrein und Figuren der
Hl. Petrus, Jakobus, Georg,
Florian und Schmerzensmann
um 1490
- Sillian*, Pfarrkirche U. L. Frau
Himmelfahrt
Hochaltar 1763
Madonna 3. Viertel 15. Jh.
- Scheffau a. Wilden Kaiser*, Kapelle in
Bärnstatt
Hochaltar 1766
Schmerzensmann Anfang 16. Jh.

Niederösterreich

- Gloggnitz*, Pfarrkirche St. Maria
Schnee
Kapellenaltar um 1740
Madonna Mitte 14. Jh. (ent-
fernt)
- Gutenstein*, Pfarrkirche
St. Johannes d. T.
linker Seitenaltar 1. Hälfte
17. Jh.
Madonna 2. Hälfte 15. Jh.
- Katzelsdorf*, Pfarrkirche St. Radegundis
Hochaltar Mitte 18. Jh.
Madonna um 1400
- Krumbach*, Pfarrkirche St. Stephan
rechter Seitenaltar 1. Hälfte
18. Jh.
Heiliger Anfang 16. Jh.
- Mönichkirchen*, Pfarrkirche St. Maria
Hochaltar 1708
Madonna Ende 15. Jh.
- Muthmannsdorf*, Pfarrkirche St. Peter
und Paul
rechter Seitenaltar Ende 17. Jh.
Madonna um 1430

St. Peter am Neuwalde, Pfarrkirche
St. Peter
Hochaltar Anfang 18. Jh.
Petrus Anfang 16. Jh.

Walpersbach, Pfarrkirche St. Maria
Hochaltar 1. Hälfte 18. Jh.
Madonna Anfang 14. Jh.

Lebenslauf

Am 30. April 1941 wurde ich in Hanau am Main geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit.

Nach viereinhalbjährigem Besuch der Grundschule und neunjährigem Besuch des Realgymnasiums legte ich am 4. März 1961 die Reifeprüfung an der Wienfriedschule zu Fulda ab. Zum Sommersemester desselben Jahres nahm ich das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Deutschen Philologie an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main auf. Dort studierte ich mit Ausnahme des Sommersemesters 1962, für das ich an der Münchener Universität eingeschrieben war, bis zum 12. Juli 1967. An diesem Tage legte ich das Rigorosum ab.