

Romanische Skulpturen in und um Salzburg¹⁾

Von Wilhelm M e s s e r e r

I. Löwen

Vierundzwanzig plastische Löwen, die man romanisch nennt, stammen aus Salzburg, Reichenhall und Berchtesgaden. Nur zu einigen kann hier etwas angemerkt werden.

a) der prachtvolle, sicher rein „lombardische“ Löwe im Langenhof (*Abb. 1 u. 2*) zu Salzburg wurde in der Staufer-Ausstellung 1977 dem ersten Drittel des 13. Jh.s zugewiesen. Die Begründung lautet: „Die energische, scharfe Durchbildung der Körperformen wie die gotisierenden Details und die Abschwächung des dämonischen Ausdrucks, auch die Schrift, schließen eine Datierung ins 12. oder ganz frühe 13. Jh. mit Sicherheit aus.“²⁾

Der Löwe fügt sich jedoch oberitalienischen Portallöwen des späteren 12. Jh.s gut ein.

1) Das folgende bezieht sich, besonders ab S. 322, auf meinen Aufsatz „Romanische Portale in Salzburg und Reichenhall“ in diesen „Mitteilungen“ (Bd. 117, 1977, S. 107—142); bei etwas anderer Thematik, insofern nicht mehr die ganzen Portale, sondern vor allem die Tympana, dazu aber auch Figuren von Löwen behandelt werden, die nur zum Teil an Portalen sind oder gewesen sein mögen. Auch ein zweiter Aufsatz „Zur Ikonographie romanischer Plastik im Salzburger Kunstkreis“ (ebd. S. 143—157) ist nochmals zu erwähnen. Im ersten Aufsatz wurde, mit bau- bzw. werksgeschichtlicher Begründung, ausgeführt, daß (S. 141 f.) bei den noch als „romanischer“ Zusammenhang erhaltenen Portalen: St. Peter, Südportal der Franziskanerkirche und, wahrscheinlich, St. Zeno zu Reichenhall, die ursprüngliche, im „Kern“ von Tympanon und Sturz noch repräsentierte Planung nicht verwirklicht, oder daß das Portal verändert wurde. Die jetzigen Gewände (außer dem Großportal des einen Gewändes an der Franziskanerkirche) und die Archivolten stellen eine Veränderung oder eine Zufügung im Sinn eines anderen Begriffs von der Einheit eines Portals dar. Damit werden die äußeren Daten, wie die Weihens der Domkrypta 1219, der Franziskanerkirche 1223, von St. Zeno 1228... für den Kern der Portale zum terminus ante quem, sie behalten für Gewände und anderes, wie den Neubau der Franziskanerkirche, ihren bisherigen Wert. „Um wieviel früher diese Kerne sind... das steht jetzt neu in Frage.“ Grundlage ist hier vor allem der Aufsatz von *Franz Fuhrmann*, Das romanische Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1959, Salzburg 1960, S. 49—109, sowie die übrige in meinem oben genannten Aufsatz Anm. 2 zitierte Literatur.

2) Katalog der Ausstellung „Die Zeit der Staufer“, Bd. I, Stuttgart 1977, S. 375 f. (*W. Sauerländer*). Da die gotisierenden Details und die Eigenheiten der Schrift nicht benannt werden, können wir dazu hier nicht Stellung nehmen.



Abb. 1 Löwe im Langenhof, Salzburg

Um mit einer scheinbar späten Einzelheit zu beginnen: Die doppelt gekurvten Zotteln haben z. B., mehr in plastischer Vereinzelung, die Löwen Antelamis aus seiner ersten Zeit in Parma um 1178³⁾ (*Abb. 4*), der im Baptisterium⁴⁾, die im Borgo San Donnino⁵⁾ (*Abb. 5*) aber schon die Meister Nikolaus im 2. Viertel des 12. Jh.s zuschreibbaren vom Dom zu Ferrara (*Abb. 3*) und die Löwen vom Portal S. Zeno in Verona⁶⁾⁷⁾. (In der Salzburger Buchmalerei kommen solche Zotteln zuerst bei Daniel in der Löwengrube der Admonter Bibel gegen 1150, noch nicht der Michaelbeurer, vor⁸⁾).

3) *G. de Francovich*, Benedetto Antelami, 2 Bde., Mailand-Florenz 1952, Abb. 207 f.

4) Ebd. Abb. 286.

5) Ebd. Abb. 417 f.

6) Ebd. Abb. 535.

7) *E. Arslan*, La pittura e la scultura Veronese dal sec. V al sec. CIII, Mailand 1943, Abb. 135, Text S. 102 f.

8) *Abb. G. Swarzenski*, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, 2 Bde., Leipzig 1913², Stuttgart 1969, Abb. 104, gegenüber Abb. 89.



Abb. 2 Löwe im Langenhof, Salzburg

Die relativ frühen Löwen (*Abb. 4*) sind im ganzen etwas weniger durchmodelliert als die des späteren 12. Jh.s, die in der Abrundung und Streckung des Leibes, der Spannkraft und der zügigen Hinführung auf das drohende Maul, auch Einzelheiten, wie der Art der Rippen, der flachen, spitzkurvigen Oberpartie der Hinterläufe mit ihrem scharfen, behaarten Rand⁹⁾ dem Salzburger Löwen sehr nahe kommen. Löwen des 13. Jh.s sehen bald anders aus: in Genua die aus S. Siro¹⁰⁾ (*Abb. 6*), mit gedrängt wulstig durchmodelliertem Ge-

9) Vgl. auch den Löwen an der Fassade des Doms zu Genua, *Francovich* (wie Anm. 3), Abb. 536. Gestreckt, scharf sind auch die Löwen in Nonatola und am Dom zu Cremona sowie Reggio Emilia (Abb. A. C. *Quintavalle*, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Florenz 1969, Abb. 5, 6, 44, 399).

10) *Francovich* (wie Anm. 3), Abb. 537 f.

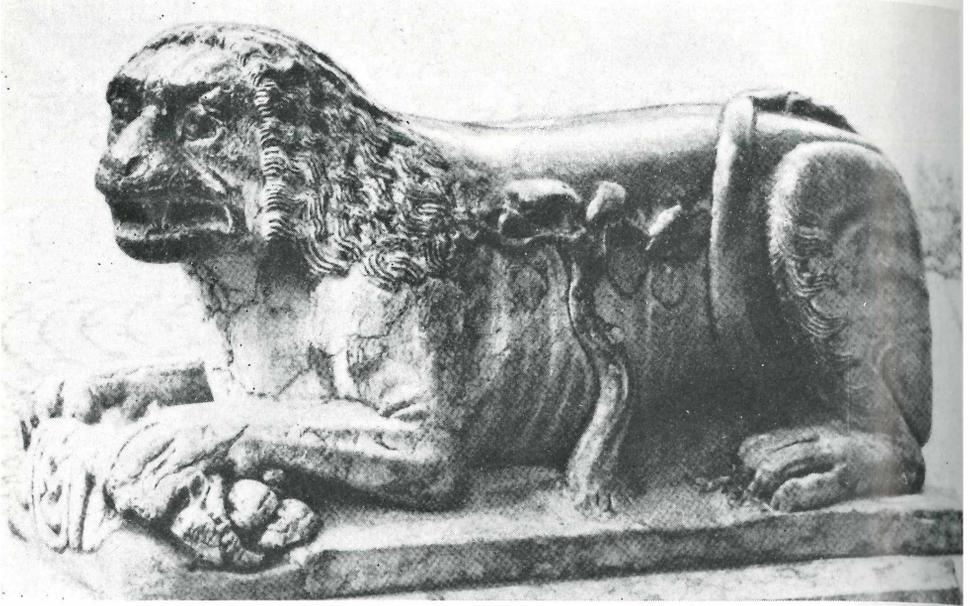


Abb. 3 Ferrara, Dom, Porta dei Mesi, Löwe (Meister Nikolaus)

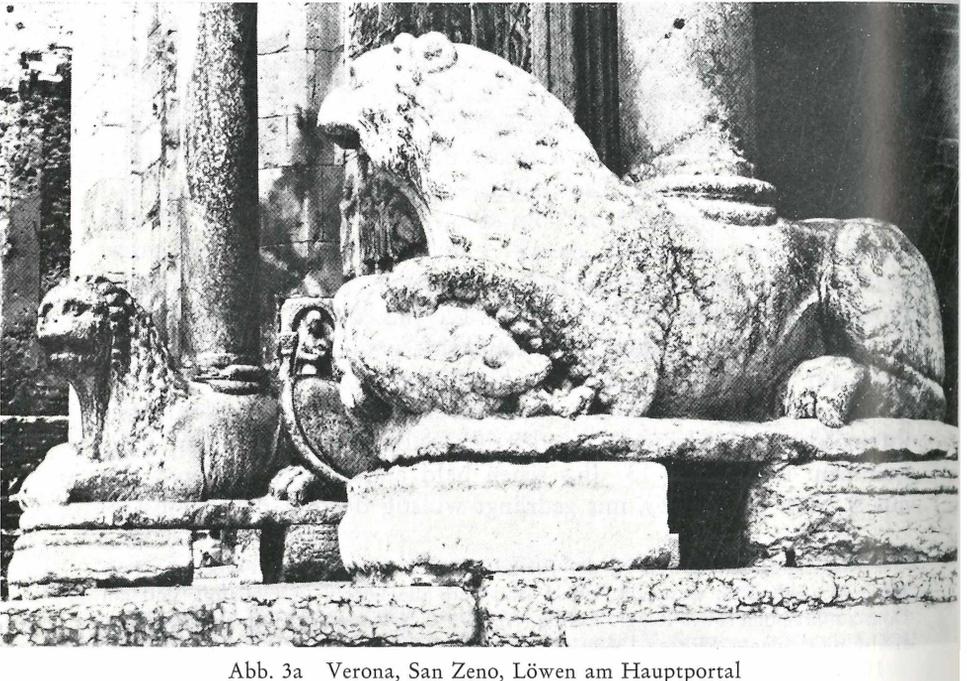


Abb. 3a Verona, San Zeno, Löwen am Hauptportal



Abb. 4 Parma, Dom, Löwe (Benedetto Antelami)

sicht und Körper, der dichten Mähne, in Salzburg die kleinen Gefäßlöwen aus Stift Nonnberg mit der weit und breit fallenden Mähne¹¹⁾ und aus Reichenhall, solange die jetzige Bezeichnung, 1228, in Geltung bleibt, der Löwe im Bayerischen Nationalmuseum mit der üppigen, in gedrehten Lockensäulen fallenden Perücke¹²⁾. Energische *s c h a r f e* Durchbildung der Körperformen ist überall eine Eigenart des 12. Jh.s.

11) Abb. in Österr. Kunsttopographie, Bd. VII. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg, bearb. v. *H. Tietze* u. *Fr. M. von Reichling-Meldegg*, Wien 1911, S. 128, Fig. 164 u. 165.

12) *Pb. M. Hahn* u. *G. Lill*, Die Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums, s. Abt. 1924, Abb. 13, Text S. 4, 13 (MA 112). Wie die zwei kleineren Löwen ebd. 1856 im ehemaligen Klostermeierhaus eingemauert, Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, München 1905, S. 2926.

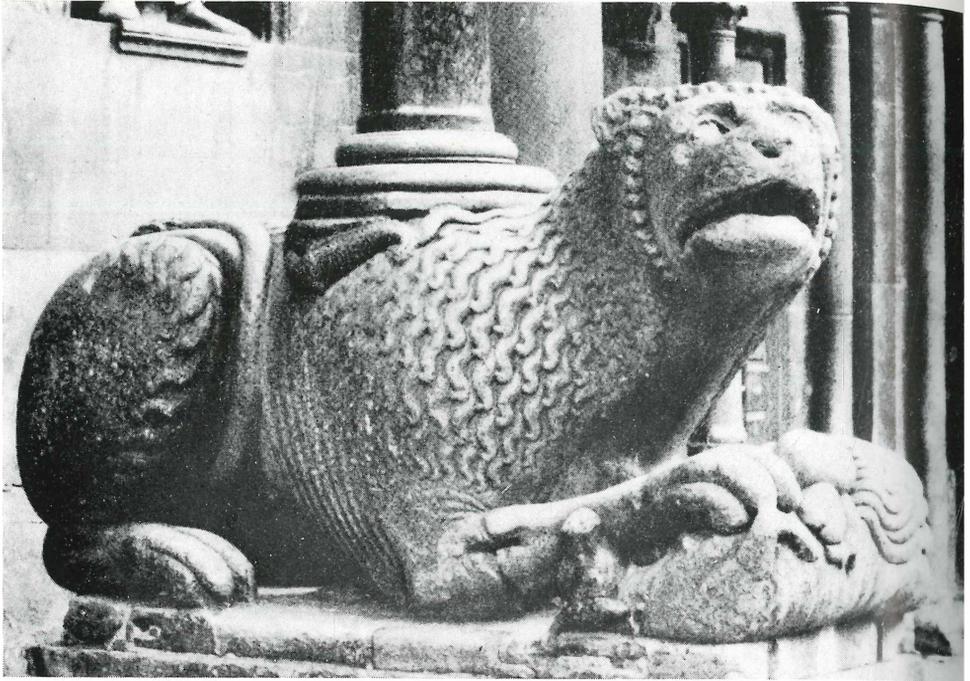


Abb. 5 Borgo San Donnino (Fidenza), Hauptportal, Löwe

Freilich gibt es Verspätungen bei provinziellen Werken; der Löwe vom Langenhof gehört nicht dazu. Das zeigt seine hohe Qualität, mit der er ganz inmitten der bedeutenden oberitalienischen Portallöwen steht; festgehaltene Erinnerungen an die Lehrzeit werden ihn kaum hervor- gebracht haben.

Dabei wird er, in „idealer“ Datierung, zwischen S. Zeno von Verona (*Abb. 3a*), wo (bis auf das Ausgeprägte der Lockendrehung) schon sein ganzes Repertoire vorkommt, oder mehr noch die etwas früheren, mit Meister Nicolaus' Werken von 1132 übereinstimmenden Löwen des Doms zu Ferrara¹³⁾ (*Abb. 3*), zu denen das mehr Drohende als Zustoßende der Langenhof-Löwen paßt, und andererseits die antelamischen Löwen (*Abb. 4*), oder neben diese, zu plazieren sein, denn er entspricht diesen im Grad der Plastizität, hat aber nicht ganz deren Schnellkraft, besonders nicht die der späteren. (Er droht mehr, als daß er zustoßt.) Die gespannte Modellierung des „Gesichts“ — Stirnwulst, starke Querfalten von der Nase aus —, in der sich sein „Fauchen“ ausspricht, ist einer der „provenzalisierenden“ Züge oberitalienischer romanischer Plastik und bei Antelami. Solche Gesichts-

13) *Abb. Ferrara cattedrale, tesori d'arte cristiana* 19, Bologna 1966, S. 524.



Abb. 6 Genua, Museo di architettura a scultura, Löwe am S. Siro

bildung haben Löwen in Saint-Gilles, in Saint-Trophime zu Arles¹⁴), auf „primitivem“ Niveau dem Salzburger Löwen relativ ähnlich im Presbyterium in Chur¹⁵), auch in der dortigen Krypta¹⁶) und am Pontile zu Modena¹⁷).

14) R. Hamann, Die Abteikirche von St. Gilles..., Berlin ²1956, 2. Tafelbd., T. 118—121, Francovich (wie Anm. 3), Abb. 114, 159, 361.

15) Ebd. Textabb. Fig. CII auf S. 117, dazu Text S. 15 f., n. 151, vgl. S. 80: gegen 1178.

16) Ebd. Abb. 131 f., 134 f., Text S. 76.

17) Ebd. Abb. 91, auch 90, 81, Text S. 80: „1160/65—1170/72“.

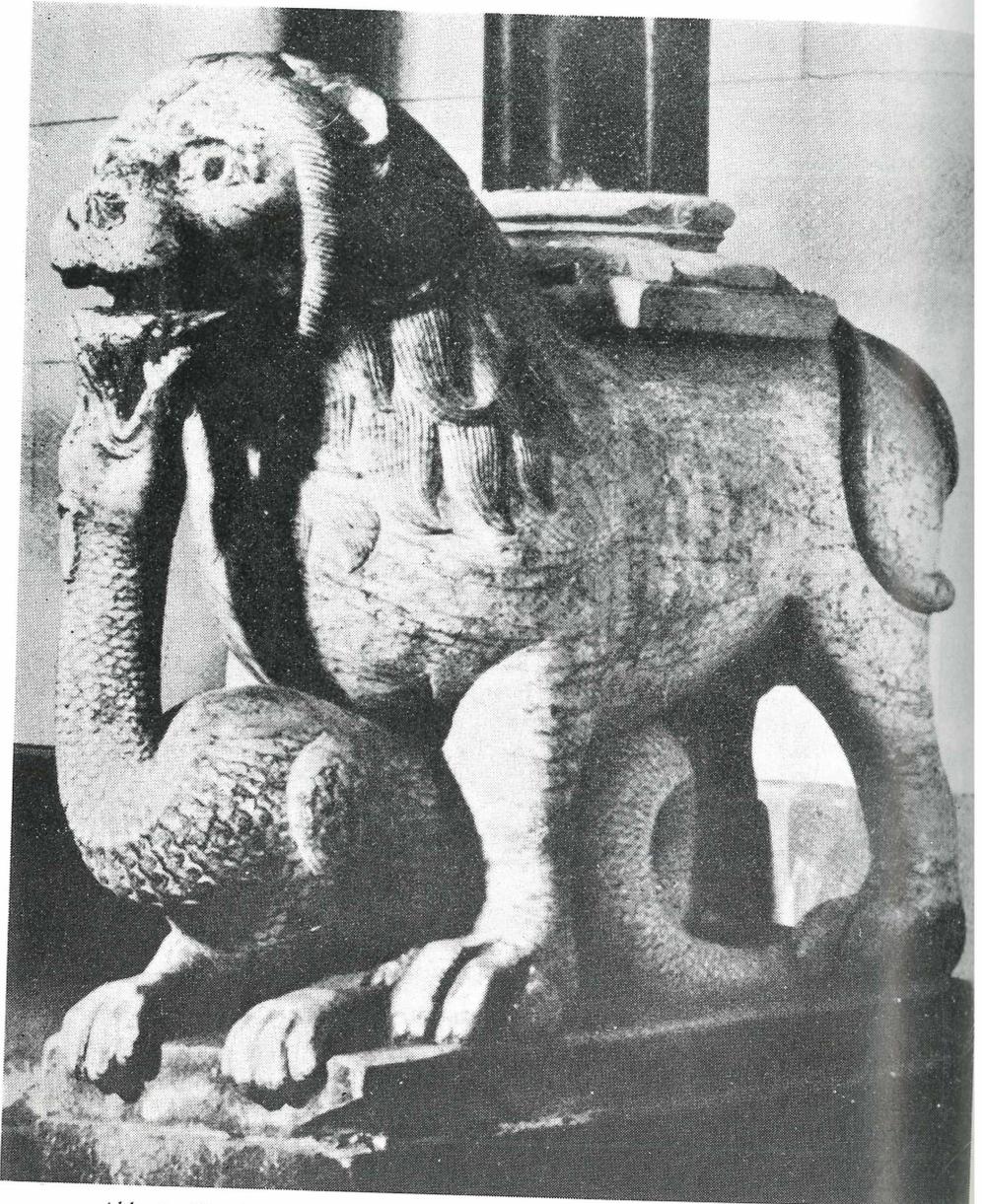


Abb. 7 Pistoia, S. Bartolomeo in Pantano, Kanzel, Löwe (Guido da Como)

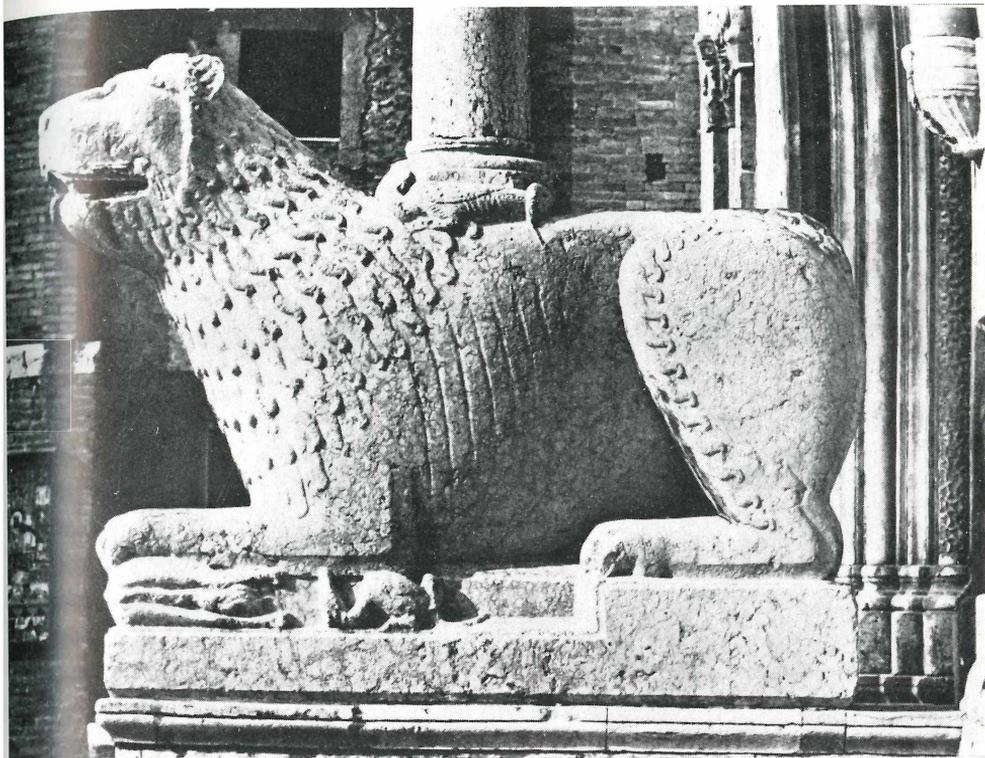


Abb. 8 Parma, Dom, Löwe vom Hauptportal (Giambono da Bissone 1281)

Im 13. Jh. werden die Züge geschlossener; die „Abschwächung“ des Ausdrucks wird zu einem plastisch wie psychisch Gesammelten. Der Salzburger Löwe dagegen hat ein Gorgonenhaupt voller Spannungen, dem Gespannten des Leibes entsprechend. Das Breitgezogene von Maul und Nasenwurzel entspricht dem noch zurückhaltenden Drohen der frühen; die Zuspitzungen sind Vermittlung oder Parallele zum Zufahren der späteren Löwen im 12. Jh. Um es naturalistisch-dramatisierend auszudrücken: Zwischen dem Knurren der früheren Löwen und dem Brüllen der späteren steht sein Fauchen; er hat nichts mit dem machtvoll-friedlich Gewordenen von Löwen des 13. Jh.s zu tun (Vgl. *Abb. 7, auch 8*).

Der große Löwe im Kreuzgang zu Berchtesgaden, dem Salzburger vom Langenhof bekanntlich verwandt, ist einfacher, weniger gespannt, rundbäckig, in der Mähne etwas dekorativer. Dann schließen sich an ihn die beiden kleineren, ehemals auch säulentragenden Löwen im selben Kreuzgang (*Abb. 9*), die heute ein Grabmal flankieren, rundbrüstig, dickbäckig, mit fülligen voll zusammengedrehten oder

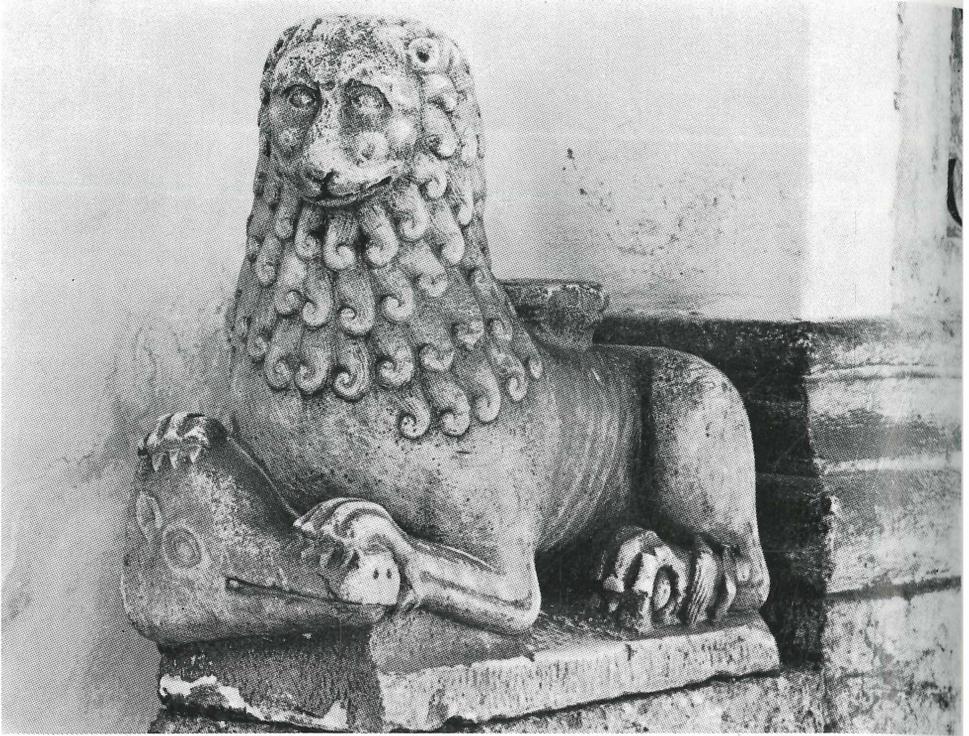


Abb. 9 Berchtesgaden, Löwe im Kreuzgang

am Ende vertretenden Zotteln, aufgerichtetem Kopf. Diese können ins 13. Jh. unterwegs sein.

b) Die beiden Löwen am Portal von St. Zeno in Reichenhall (*Abb. 10–12*), die entgegen der italienischen Gewohnheit¹⁸⁾ entlang der Wand die äußeren Säulen des Risalitportals tragen, gehören zum singular Eindrucksvollen und auch Verblüffendsten von Löwenbildern überhaupt. Das wilde Aufreißen der Mäuler, wobei den einen Löwen ein Reptil von unten in die Zunge beißt, das stark Geradeausgerichtete, zuletzt mit der Schnauze Aufgebogene, das abrupt Gefügte der Körper und das Abenteuerliche der weich formbar und zugleich gespannt geformten Wulste um das Maul und die großen kreisrunden Augen sind nur einzelne Fakten dieser erstaunlichen Gestalten. Man könnte versucht sein, ihren Ursprung außerhalb des

¹⁸⁾ Ausnahmen Giornico im Tessin und das Königsportal im stark von italienischen Bildhauern bestimmten Königslutter.



Abb. 10 Reichenhall, St. Zeno, Hauptportal, Löwe (rechts vom Beschauer)

Romanischen zu suchen¹⁹⁾, aber gegen eine Entstehung seit dem Wiederaufbau von 1512—21 spricht schon ihre schwere Beschädigung, und in der Gotik sind sie nicht denkbar. Die grobe Simsongruppe subj. rechts vom Portal, die durch den gotischen Eckdienst zugleich teilzerstört und lokal wie zeitlich für den älteren Bestand gesichert ist, zeigt einen Löwen, der (vom szenisch bedingten aufgerissenen Maul abgesehen) in der kugelartigen Schulter, dem Absetzen der Tatze, die wie ein vom „Unterarm“ ausstrahlendes Bündel aussieht (so auch Menschenhände in diesen zwei primitiven Reliefs), dem schotenförmigen Ohr und den gradlinig lang zusammenlaufenden, dann kurz eingerollten Zotteln der Mähne (wie beim subj. linken Portallöwen) den großen Tieren ähnlich ist.

19) Z. B. war der Verfasser eine Zeitlang geneigt, sie mit der qualitativ beachtlichen Skulptur vom Wiederaufbau der Kirche um 1518—21 in deren Inneren in Beziehung zu bringen (Apostelleuchter, Kanzel); aber trotz einiger Ähnlichkeit mit den Löwengesichtern im ornamentalen Duktus, ist die zügige Schärfe dieser Werke „Deutscher Renaissance“ am Portal nicht zu finden.



Abb. 11 Reichenhall, St. Zeno, Hauptportal, Löwe (rechts vom Beschauer)



Abb. 12 Reichenhall, St. Zeno, Löwe am Hauptportal

An der Apsis von St. Zeno, dem wohl ältesten Bauteil um 1150, ist ein Tierkopf als Konsole mit dem gerahmten gefletschten Maul voller Zähne, der aufgeworfenen Schnauze und den runden Augen den Löwen vergleichbar. Im Kreuzgang von Berchtesgaden, der nicht nur, wie oft bemerkt, viele romanische Motive sammelt, sondern auch zu verschiedenen Zeiten entstanden ist, gibt es im Nordteil des östlichen Flügels zwei Löwen als Pfeilerkämpfer (alle unten roh „architektonisierend“ abgeschlagen) (Abb. 13), die alle im Summarischen des Volumens und den einfach runden Schwanzquasten, von denen der eine in der herausgestreckten Zunge und den runden Augen, bei hart-



Abb. 13 Berchtesgaden, Kreuzgang, Löwe in den Arkaden

gefügtem Gesicht, das gegenständige Paar mit den aufgerissenen Mäulern und den graphischen, breit welligen Mähnen (wie bei subj. rechten Portallöwen) Vergleichbares bieten²⁰). Die Portallöwen von St. Zeno sind also in ihrem engeren lokalen Umkreis nicht in allem singular.

Blickt man von da möglichst weit hinaus, so sieht man zunächst, daß auch der Kanzeltragende stehende Löwe in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoia, um 1250 von Guido da Como (*Abb. 7*) geschaffen, von unten her ins Maul gebissen wird. Der Gegner ist diesmal eher gans- als drachenartig, doch auch geschuppt; etwas rücksichtsvoller, beißt er ins Kinn, und der Löwe öffnet das Maul nur leicht. Fast könnte man sagen, er blickt besorgt, wie der Telamone neben ihm²¹), wo der Reichenhaller Löwe aus voller Kraft schreit. Diesem nicht nur gemilderten, sondern auch Verinnerlichten entspricht die Formgebung des 13. Jh.s, die sich völlig von der in Reichenhall unterscheidet: volle kontinuierliche Modellierung, räumliche Drehung des Reptils, leibhafter Kraftaufwand, der aber sozusagen „unter der Haut“ vor

20) *Abb. H. Karlinger*, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1050—1260, Augsburg 1924, *Abb. T. 109, 116*, vgl. 115.

21) *Abb. Francovich* (wie *Anm. 3*), *Abb. 188 f.*

sich geht. Und doch gibt es über das drastische Kampfmotiv hinaus Züge, die ihn mit dem Reichenhaller verbinden. Es sind nicht nur die langgestreckten, an der Spitze eingebogenen Zotteln. Francovich²²⁾ bemerkt an den beiden Pistoier Löwen wie dem Telamone *un prepotente senso della massa robustamente squadrata e ridotta ad essenziali e summarie espressioni plastiche*.

Gleiches könnte man von den Reichenhaller Löwen, im Rahmen ihres viel ursprünglicheren Stils, auch sagen. Lauter großformige, einfache, kaum differenzierte strotzende Volumina sind an- und ineinandergeschoben (in Pistoia sind sie, bis auf etwa den Beinansatz, verschmolzen), und zusammen lassen sie den geschlossenen Block (etwa in der Vorderfront) viel direkter erkennen als die andere „Hälfte“ italienischer Löwen, die im östlichen Oberitalien zu Hause und von der Provence her in Bewegung gesetzt ist. Hier ist nichts von deren innerem Kampfspiel im zügigen, kontrastreichen Durchmodellieren. Nicht in sich modelliert, aber gerahmt sind manche Abschnitte: die Hintertatzen beim subj. linken Löwen, die Ohren, die Teile des immer noch erstaunlichen Gesichts²³⁾. Hier ist Dasein ein direktes körperliches Ausladen, Bildung ein Zusammengefügtsein, Verhalten ist direkter lauter Schrei oder Zubiß.

Guido da Como gehört den *Maestri Campionesi* (Campione am Luganer See) zu, und aus der „comaskischen Strömung“, die von etwa 1100 an über weite Teile Italiens und Mitteleuropas ging und (gerade) mit einer gewissen geistigen Simplizität, bei handwerklicher Gediegenheit, gewirkt hat, scheint auch die Reichenhaller, Berchtesgadener, dann Pistoier Löwenart sich herzuleiten. Bei den frühen Hauptwerken comaskischer Großplastik, der Kanzel von S. Giulio im Ortasee und dem Portal von S. Fedele in Como, kommt sie nur in andeutenden Zügen vor (gerahmtes Maul, gerade Zotteln, einzelne Klauen in S. Giulio), wohl aber mehrmals an S. Michele in Pavia als Relief: Schnauzenbildung, Rundauge, abgesetztes Ohr, Zotteln. (Im 13. Jh. wirkt zu Pavia dieser Typ nach²⁴⁾.)

Mit ansteigendem Körper, Mauls und Augen gerahmt, erscheinen zwei Löwen auf einem Kapitell in S. Abbondio zu Como²⁵⁾. Ist die

22) Ebd. Text S. 104.

23) Daß die Wülste um Augen und Maul wie weich geformt, ausgezogen, eingekurvt, in sich gebuckelt erscheinen, wäre vielleicht, wenn auch nicht im Wesen erklärt, doch teilweise ableitbar aus dem Eindruck der „anderen Art“ von Löwen, z. B. dem plastisch modellierten Stirnwulst des Löwen vom Langenhof in Salzburg, oder Buckellocken wie denen um die Gesichter der Löwen am Mittelportal in Borgo S. Donnino.

24) Relief Daniel in der Löwengrube im Museo Communale, Abb. W. Goetz, Von Paris . . . nach Rom, Köln 1972, Abb. 9.

25) G. de Francovich, La corrente comasca nella scultura romanica europea (gli inizi), Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte, Anno V, 1935, S. 267 ff., hier Abb. S. 279.

aufgebogene Schnauze mehr den Relieflöwen im Profil vorbehalten, so kommen an vollplastischen Löwen die einfache Rundmodellierung und gewisse Einzelheiten der Reichenhaller Löwen vor. Mit gerahmtem Maul und gefletschten Zähnen trägt einer das Weihwasserbecken in S. Fedele zu Como²⁶⁾, ein anderer eines im Dom zu Trient²⁷⁾. (Das richtungslos flach Gewellte der Mähne hat einer am Saalportal von Schloß Tirol, heraushängende Zunge und wie abgeschnürte Pranken einer am dortigen Kapellenportal²⁸⁾.) Am Südportal des Doms zu Verona, das noch nicht den Einfluß des nach 1135 dort angekommenen Meisters Nikolaus spüren läßt, gibt es zwei sehr kubische Löwen: der eine über der von der Tür aus linken Säule, den ein Hund in den Schwanz beißt, längsgestrahnt, glatt abgerundet, der andere auf dem Giebel, strotzend rundbäckig, rundäugig, mit heraushängender Zunge, in die, soweit noch erkennbar, ein Tier beißt²⁹⁾. Auch den Löwen der Pieve von S. Diecimo, nach Art des 13. Jh.s dick modelliert, beißt ein Vogel ins Maul³⁰⁾. Einen der Löwen vom Dom zu Treviso beißt ein Tier in die Brust³¹⁾, ebenso das Löwenpaar über dem Südportal der Salzburger Franziskanerkirche, das im Stil jedoch „ostlombardisch“ ist. Außeritalienische Werke der Comasken und ihrer Schüler können den Befund ergänzen. Am Oberrhein sind ihre Spuren ja ebenso zu verfolgen wie in Regensburg. So gibt es in Speyer hochgebogene Profile, gerahmte Mäuler, gestreckte Zotteln an verschiedenen Stellen³²⁾, in Worms auf der Fensterbank am Ostchor einfaches Volumen, gestreckte flache Zotteln, gerahmtes und (weniger) aufgerissenes Maul³³⁾, in Regensburg am Schottentor sehr geschlossene Volumina (hier ansteigend) mit gestreckten Zotteln³⁴⁾.

Abweichungen, Mischformen der beiden Löwenarten — neben

26) G. Rocchi, Como e la basilica di S. Fedele nella storia del Medio Evo, Mailand 1973, Abb. S. 80.

27) C. Pacher, La cattedrale di Trento, Trient 1957, T. XXXVII.

28) N. Rasmò, La scultura romanica nell'Alto Adige, Cultura Atesina — Kultur des Etschlandes, VII, 1953, S. 9 ff., hier Abb. 4, 8, 9.

29) Francovich (wie Anm. 3), Abb. 272, 295, Tav. III; W. Arslan, L'architettura romanica Veronese, Verona 1939, T. LXXIV.

30) Arslan ebd. T. CXVII.

31) Beschr. Joannis Pierri Valeriani Bellunensis Hieroglyphica, Frankfurt a. M. 1678, S. 17. Darauf bezogen: Die handschriftl. Chronik des Klosters S. Zeno bis 1628, Abschrift in der Sammlung des Histor. Vereins von Oberbayern Msc. 80, S. 31.

32) B. H. Röttger, Stadt- und Bezirksamt Speyer, Die Kunstdenkmale von Bayern, Regierungsbezirk Pfalz, III., München 1934, Abb. S. 103, 138, 157, 160, 165, 173, 190 f.

33) Abb. E. Steingraber, Deutsche Plastik der Frühzeit, Königstein i. T. 1961, Abb. 78, vgl. weitergebildet vom Südportal, Abb. 79; auch G. Illert, Worms, o. O., o. J., Abb. 8.

34) Karlinger (wie Anm. 20), I, 16 f.



Abb. 14 Salzburg, Dom, Löwe am Taufbecken

denen in Europa noch andere leben — kommen gewiß vor³⁵), doch gehören mit Deutlichkeit die bronzenen Löwen, die das Taufbecken im Salzburger Dom tragen (*Abb. 14*), zu einer davon: der comaskischen. Mit dem Reichenhaller Löwen haben sie direkt nichts zu tun, aber eine Gesamttradition hält beide Gruppen zusammen. Das läßt sich trotz des anderen Materials erkennen. Fast kugelig sind Brust und Kopf, walzenartig die Beine, durch Ringe abgeschnürt die fast parallelen Klauen, von Stegen gerahmt das „Gesicht“, mit offenem, eigens gesäumtem Maul nach oben „schreiend“, einzusehen die Nase,

35) So hat der Löwe an der Apsis von Schöngrabern, Niederösterreich, einige spezielle Ähnlichkeiten mit dem Reichenhaller: dicht deckende gerade, am Ende eingerollte Zotteln, mehrfache Rahmung des Mauls, Wulst direkt über den Augen. *Abb. nebeneinander bei H. Schade, Dämonen und Monstren, Regensburg 1962, Abb. 15 f.*

abgesetzt die Ohren, gestreckt und am Ende eingerollt die Zotteln. Es gibt nicht das bis in Einzelformen Strenge und Grausige der Reichenhaller Löwen, aber gar keine Zurückhaltung im Sich-Runden, Sich-Strecken, Schreien³⁶⁾ und nicht das innere Widerspiel, das das Drohende ostlombardischer Löwen bedingt. So hätte die Stadt Salzburg, neben dem weniger ausgeprägten, doch in der Qualität guten Löwen an der Kanzel der Franziskanerkirche, im Langenhof und im Dom Hauptvertreter zweier italienischer und europäischer „Arten“, d. h. Grundauffassungen des mythischen Tieres: die der elementaren Formen und des ungehemmten Ausbruchs und, im Langenhof, die des gespannten Zusammenhangs, der inneren Durchdringung und der drohenden, um so gefährlicheren Zurückhaltung.

II. Tympana

St. Zeno

Die Madonna vom Bogenfeld (*Abb. 15, 16*) erscheint in einem Typus, wie er in Oberitalien, und zwar besonders in der sogenannten Schule von Piacenza, vorkommt. (Werke in der Nachfolge des 1135 bis 1139 in Ferrara und Verona bezeugten, wohl schon in Sagra di San Michele und auch in Piacenza tätigen Meisters Nicolaus sowie noch der des Wiligelmus von Modena nach 1100.) Frontal thronend, auf dem Suppedaneum hält sie das breit in der Vorderseite gezeigte Kind schräg an ihrer linken Seite. Man findet, natürlich in Variationen, das gleiche in den Madonnenreliefs von Piacenza (*Abb. 22*), Castellarquato, Cadeo³⁷⁾. (Meist ist das Haupt Marias stärker dem Kind zugewandt.) Das „Ikonographische“ allein tut es nicht, denn gegenständlich kommt ein ähnlicher Madonnentyp auch sonst, z. B. in der Salzburger und Regensburger Buchmalerei, vor³⁸⁾, wobei wie in Oberitalien das Zueinander von Mutter und Kind immerfort wechselt, anders als dort aber, und so wie in St. Zeno³⁹⁾, fast immer das Kind die Beine kreuzt⁴⁰⁾. Es kommt auch auf das breite Rechteck an, zu dem

36) Wie oben nennen wir hier „Schreien“ anstelle des von der ganzen Figur bedingten „Brüllens“ ostlombardischer Löwen etwa in Borgo S. Donnino, den direkten Ausdruck des offenen Mauls.

37) *Abb. G. de Francovich* (wie Anm. 3), *Abb. 20, 45, 55—59. L. Cochetti Pratesi, La scuola di Piacenza, Rom 1973, Abb. 43, 54.*

38) *G. Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 74, 217 (225); A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts, München 1924.*

39) Und z. B. schon bei dem, sonst anders gegebenen und gehaltenen Kind im Tympanon des Doms von Verona, 1139 von Nikolaus.

40) Auch bei stehenden Madonnen oder anderer Schräge des Kindes, s. *Boeckler* (wie Anm. 38), *Abb. 74, 76, 79, 82.*

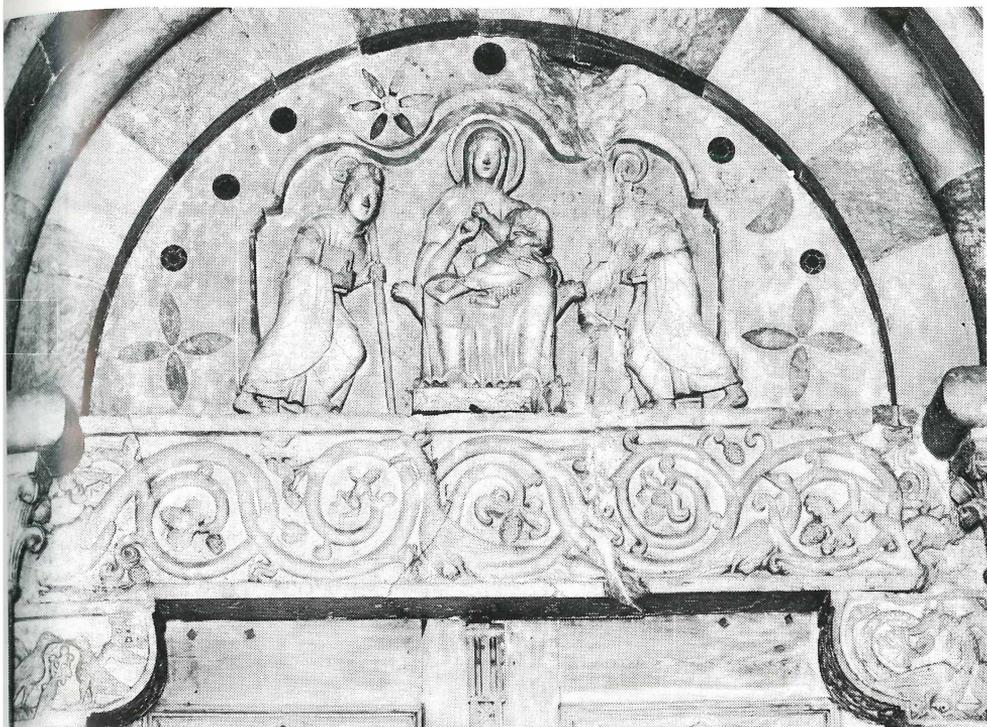


Abb. 15 Reichenhall, St. Zeno, Hauptportal, Tympanon, Sturz und Konsolen

die ganze Figur sich fügt⁴¹⁾, das blockartig Monumenthafte. Freilich: Typen und Motive überschneiden sich nur mit dem, was man Stil nennt, und vom Stil her waren in unserem Falle keine ganz gleichartigen Werke zu finden, sondern nur Annäherungen möglich.

Das Relief ist bei der Madonna wie den beiden Bischöfen flach und im leichten Auf- und Absteigen kontinuierlich und leicht vom weiten Grund abgesetzt; die Ausführung ist zart. Das gilt nicht nur für Einzelheiten, wobei die Gewänder mit sparsamen Falten anliegen, die üblichen plissierten Säume unschematisch wechseln und von der figuralen Haltung bedingt sind, für die Hände und die Füße des Kindes und besonders für den leicht geneigten Kopf der Madonna und den des Bischofs rechts von ihr. Der Kopf der Madonna (und ehemals der zerstörte des Kindes) löst sich im Vorneigen voll und schmal vom Grund, ein Gestalten von „Plastik“ aus dem Unfest-Flächigen, wie es

41) In der Salzburger Buchmalerei kommt dieses Sitzen sehr spät, im Salzburger Graduale von St. Peter (Abb. *Swarzenski*, wie Anm. 8, 451) vor. Dieses Werk, das nicht zu den ersten gehört, ist im Stil ganz verschieden und setzt das Orationale von St. Erentrud voraus.



Abb. 16 Reichenhall, St. Zeno, Hauptportal, Mitte des Tympanons

im 11. Jh. in bedeutsamer Weise zutage tritt, sehr deutlich noch gegen 1100 beim früheren Teil der Bronzetafeln an der Tür von S. Zeno in Verona. Im 12. Jh. gibt es noch Anklänge daran; wir meinen nicht Arbeiten, bei denen ein gewölbter Kopf abrupt über einem ganz flachen Körper steht (Emails von Limoges), sondern etwa Figuren vom zweiten Teil der genannten Veroneser Türreliefs aus der 2. Hälfte des 12. Jh.s, wo sich zwar die ganze Figur stärker, auch mehr als in Reichenhall, vom Grund absetzt, der Kopf aber, aus deren Ganzheit heraus, sich noch stärker rundet (vgl. Abb. 17). In Reichenhall ist das Hervortreten noch mehr als Ereignis gezeigt⁴²⁾, doch bestehen mit der frühen Veroneser Kunst⁴³⁾ keine engeren Gemeinsamkeiten; das Beweglich-, Sensibel-, ja Labilwerden, das im frühen 12. Jh. Werke aus dem Umkreis des Wiligelmus von Modena — wie an manchen anderen Orten in Europa — ergriffen hat, geht dem Reichenhaller Tympanon voraus.

Zur Reliefbildung paßt hier der sensibel geführte Umriss der Madonna, das vorgeneigte und im gewissermaßen leichtfüßige Heran-

42) Wobei freilich die zentrale und frontale Madonna in Stein sich als Aufgabe nicht ohne weiteres vergleichen läßt.

43) Die bekanntlich mit Portalskulpturen von S. Fedele in Como und der Kanzel von S. Giulio am Ortasee zusammenhängt.

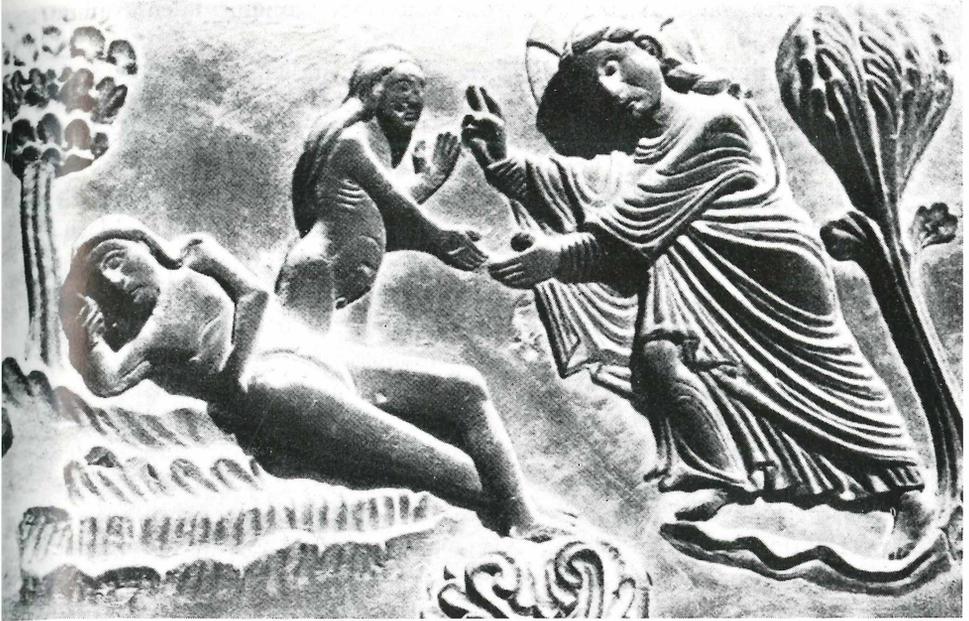


Abb. 17 Verona, S. Zeno, Tür, Erschaffung der Eva

kommen der breitflächig und in sensiblen Kurven gegebenen Bischöfe (wobei die schrägen Bischofsstäbe eher vortastend als abstützend wirken).

Zu der leichten „Ausfallstellung“ des hl. Zeno und hl. Rupert gibt es Analoges in den „späteren“ Bronzereliefs der Tür von S. Zeno in Verona aus der 2. Hälfte des 12. Jh.s (Abb. 17); dort sind die Figuren freilich energischer bewegt und entschiedener durchmodelliert. Gerade in diesen Reliefs aber wird weitgehend ein Einfluß der deutschen, speziell der Salzburger Buchmalerei angenommen⁴⁴). Die Verschränkung von Nord und Süd scheint hier schwer zu lösen. Zur leicht kurvigen Bewegung dieser Bischöfe gehört wieder der Wellenbogen, der mit leicht architektonisierten Seitenrändern ein inneres geräumiges Feld im Tympanon einfaßt. Der Bogen trägt das leichtbeschwingte Herankommen und ein Aufgipfeln über der Madonna in einem vor. In die freie Fläche bis zum Rand des Tympanons sind frei Stern- und Kreismotive, auch ein Halbmond aus andersfarbigem Marmor eingelassen. Man kann, wie sich alles in großen leichten Flächen um die

44) E. Arslan, *La pittura e la scultura Veronese*, Mailand 1943, S. 137 ff. (mit Lit.), Abb. 159, 163, 165, vgl. Salzburger Malerei Swarzenski (wie Anm. 8), Abb. 82, 89 (Michaelbeurer Bibel), auch 95, 100, 113 (Admonter Bibel), noch 328, 330 (Antiphonar von St. Peter); schon in Salzburger ottonischer Buchmalerei: Swarzenski (wie Anm. 8), Regensburger . . ., Abb. 70.

mal-hafte Madonna bewegt, wohl von einer monumentalen Anmut sprechen.

Zentralmotive in freien Flächen gibt es in italienischer Kunst auch sonst, doch anders, z. B. bei Nikolaus wie Antelami als die Medail-lons im Sturz, im Baptisterium zu Parma (innen) die „Nimbenni-schen“. Hier mag das Vorliegen von Marmor verschiedener Farbe die Lösung angeregt haben. Das innere, wellig begrenzte Feld kennen wir meines Wissens nicht aus Oberitalien. In Zacken verbundene Flach-bögen gibt es aber oft in der Buchmalerei, besonders der Salzburger⁴⁵⁾; in welliger Verbindung kommen sie nicht als gegenständliche, aber als formale Einheit in der Erlanger Gumpertsbibel vor⁴⁶⁾ (*Abb. 26, oben*), von der noch mehr die Rede sein muß.

Die Ranke im Sturz ist im Verhältnis zu anderen der Gegend ein-fach, schlank, weiträumig, von zarter Arbeit in den schmückenden Einzelmotiven⁴⁷⁾. Einiges vom Vegetabilischen kommt auch in der Salzburger Buchmalerei vor⁴⁸⁾, an Tieren gibt es, zwischen den Sprieß-mäulern, Pfauen, wie sie aus altchristlicher und „langobardischer“ Tradition in Italien häufig, sonst seltener sind. Auch das springende nackte Männchen, ein „Rankenputto“⁴⁹⁾, hat seit Wiligelmus am An-fang des 12. Jh.s in Italien Tradition. Doch hat die Ranke als ganze kaum Ähnlichkeit mit den „typischen“ medaillonbildenden italieni-schen Ranken, auch nicht mit den von laufenden Tieren durchsetzten. Das gilt auch für die Ranken im Sturz der übrigen Salzburger Portale. Vielmehr ist sie, wie auch die vierteiligen Blüten, eher mit Vegetabilem der Salzburger Buchmalerei zu vergleichen.

Im ganzen ist beim Hauptmeister des Portals⁵⁰⁾ „lombardische“ Schulung aus dem Piacentinerkreis zu bemerken, doch spielt vieles aus der Kunst, besonders der Malerei der Gegend, herein. Begleitet ist der Hauptmeister von einem Gehilfen, der mehr „graphisch“ arbeitet, wie Gehilfen an S. Zeno in Verona und der die Konsolen und, vielleicht, auch den Flechtwerk-Sturz im Kreuzgang gemeißelt

45) S. u. zu Nonnberg, Anm. 57.

46) Einmal in der Admonter Bibel, mehrmals in der Gumpertsbibel verbinden sich Zackenbögen, Vorhänge, Spruchbänder, Hausdächer zu welligen oberen Bild-abschlüssen. *Abb. Swarzenski* (wie Anm. 8).

47) Vgl. die treffende Schilderung dieser Ranken bei *F. Fuhrmann* (wie Anm. 1), S. 71 ff.

48) Neben den Trauben bes. die besondere Art von Blüten: s. *Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 114, 117 f.* (Gumpertsbibel); 154 (Perikopenbuch v. St. Erentrud), 315 f., 319 ff., 328, 340 (Antiphonar von St. Peter), 395 (Salzburger Bibel), 470 ff. (Orationale von St. Erentrud), in Zweigschulen abgewandelt öfters.

49) Zur historischen Sonderstellung als Putto s. *W. Messerer*, *Kinder ohne Alter*, Regensburg 1962, S. 52 (m. Lit.). Nach *Die Kunstdenkmale von Oberbayern* (wie Anm. 12), S. 2897, habe das Männchen, das zwischen Weinreben zappelt, eine judenhutartige Kopfbedeckung und eine Geldtasche.

50) Von der Beinstellung des Kindes über den eingelegten farbigen Marmor, den Wellenbogen bis zu Früchten im Sturz, sind es zierliche, anmutige Elemente.



Abb. 18 Piacenza, Dom, Schuhmacher am Rundpfeiler

hat⁵¹), sowie einem andern, von dem die rohen Reliefs seitlich des Portals (und die grotesk-kräftigen Löwen?) stammen. Innerhalb seiner Schule sehen wir Ähnlichkeit weniger mit etwas im Typus Vergleichbarem, sondern am ehesten in den Handwerkerreliefs an den Rundpfeilern im Dom zu Piacenza⁵²) (*Abb. 18, vgl. Abb. 24*) und Kapitellen daselbst: großflächige, anliegend, flach und wenig gefaltete Gewänder, Neigung zum gemäßigt und motiviert Welligen, freier Grund, verhaltene innere Bewegtheit. Sie werden von Francovich um 1150 datiert⁵³), nach Cochetti Pratesi gilt dieses Datum für eine erste Gruppe; die zweite kann danach nicht vor dem 3. Viertel des Jh.s entstanden sein⁵⁴). Der Reichenhaller Meister hat im Vergleichenen

51) Vgl. *G. de Francovich*, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, Riv. del R. Istituto d'archeol. e storia dell'arte, VI (1935/36), S. 267 ff., VI., 1937, 36 ff.

52) *Francovich* (wie Anm. 3), Abb. 8—15.

53) Ebd. Bd. 1, S. 21.

54) *Cochetti Pratesi* (wie Anm. 37), S. 80 f.



Abb. 19 Passauer Breviar, München, Bayer. Staatsbibl. clm 11004, Initiale

mehr mit der ersten zu tun; einige Zeit könnte er den Stil in der Fremde weitergebracht haben.

Im ganzen erinnert der Stil in seiner Zartheit (*Abb. 19*) und Beweglichkeit, der aufgefangenen Labilität, der flächig kontinuierlichen, aber nicht streng an eine Ebene gebundenen Modellierung noch an den allgemein europäischen der 1. Hälfte des 12. Jh.s, dem das Werk aber aus den genannten wie auch aus äußeren Gründen⁵⁵) kaum noch angehören kann. Jedenfalls, das Maß an Lieblichkeit, das ihm eigen ist, erreicht keiner der z. T. Ranghöheren der „Scuola di Piacenza“.

55) Zur Baugeschichte W. Haas, mit R. Strobel, St. Zeno in Reichenhall..., *Architectura*, Bd. 6, 1, 1976, S. 1 ff.

Nonnberg

Im kleinen Tympanon vom Nonnberg (*Abb. 20, auch 21*) sind die Figuren aufrecht, stark gerundet — unbeschadet des Rechtecksblocks auch dieser Madonna⁵⁶) — und dadurch trotz ihrer gegenseitigen Nähe deutlich voneinander und vom Grund abgesetzt. Sie haben lange schmale, fast wie gepreßte Gesichter. Ihre Gewänder sind in verschiedenen Strichgruppen und Richtungen wie eng schraffiert (und schmiegen sich z. T. ihrem Nimbus an). Diesem „Statuettenhaften“ — das doch keine aus dem Grunde statuarische Wesenheit voraussetzt, eher im Engel und Johannes sich mit einem Zug des Heranwehenden verbindet — entspricht der nun dem Gesamtbogen eng anliegende Zackenbogen — hier ein Gebilde aus Flachbögen, wie es als Motiv in der Salzburger Buchmalerei öfters vorkommt⁵⁷), nur daß es hier seitlich nicht auf Stützen aufruht. Die im Relief sichelartigen Einzelbögen gehören je zu einer Figur (und schmiegen sich ihrem Nimbus an), so daß sie sehr ungleichmäßig werden — die breite Biegung um den Engel mit seinen Flügeln, der in seiner Bewegung auf Maria zu wohl der Verkündigungengel ist, gegenüber Johannes dem Evangelisten zu ihrer Linken, der ihr vielleicht als der unterm Kreuz Trauernden attribuiert ist⁵⁸). Eine kleine Bucht links über Maria scheint selbständig, erweist sich aber über den Abstand hinweg als der Bogen des Jesuskinds. Dem leichten Fürsichsein dieser Figuren, das doch keine eigentliche Isolierung ist, dient also auch der Bogen.

Diese Kunst läßt sich ebenfalls aus der „Schule von Piacenza“ herleiten, und zwar aus einer Abzweigung, die in strenger Verengung auf die Hauptwerke von Lodi, Cadeo und Piacenza (*Abb. 22*) zurückweist. Man findet sie in Piacenza (*Abb. 22*) selbst, in Castellarquato⁵⁹), deutlicher noch in Figuren zu Lodi, Sagra di San Michele, Boston ausgeprägt⁶⁰). Francovich datiert einige Werke um 1175—80⁶¹); neuerdings will man die „Richtung“ mit den anderen der Schule, die ins dritte Jahrhundertviertel hineinreicht, enger verflochten sehen⁶²). Anders als beim Tympanon in Reichenhall ist die Zugehörigkeit zu diesen Werken, nicht nur Ähnlichkeit mit ihnen, eindeutig.

(Die Ranke im Sturz, in der sich das volle Runde derer der Franziskanerkirche und einzelne Motive sowie die Kompliziertheit derer

56) Das Kind schlägt die Beine nicht übereinander.

57) *Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 72, 101, 121 (190), 233, 237, 239, 244, 246, 289—292, 319—325, 333, 364—366, 391 (396), 416.*

58) Vgl. *Messerer*, „Zur Ikonographie . . .“ (wie Anm. 1), S. 143 f.

59) *Francovich* (wie Anm. 3), *Abb. 25, 52. Cochetti Pratesi* (wie Anm. 37), *Abb. 58, 60.*

60) *Cochetti Pratesi* (wie Anm. 37), *Abb. 56, 57, 55, 53.*

61) *Francovich* (wie Anm. 3), 1. Bd., S. 34, 39.

62) *Cochetti Pratesi* (wie Anm. 37), S. 71 f.

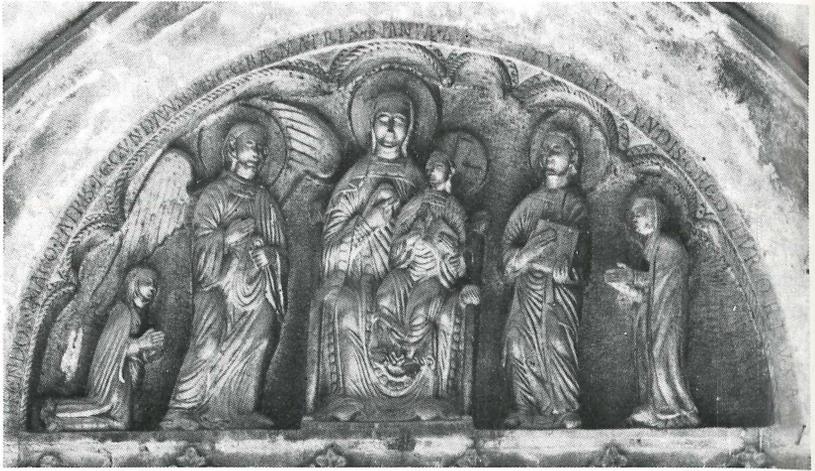


Abb. 20 Salzburg, Kirche auf dem Nonnberg, romanisches Tympanon im Portal



Abb. 21 Salzburg, Kirche auf dem Nonnberg, romanischer Sturz im Portal



Abb. 22 Piacenza, Dom, Madonna

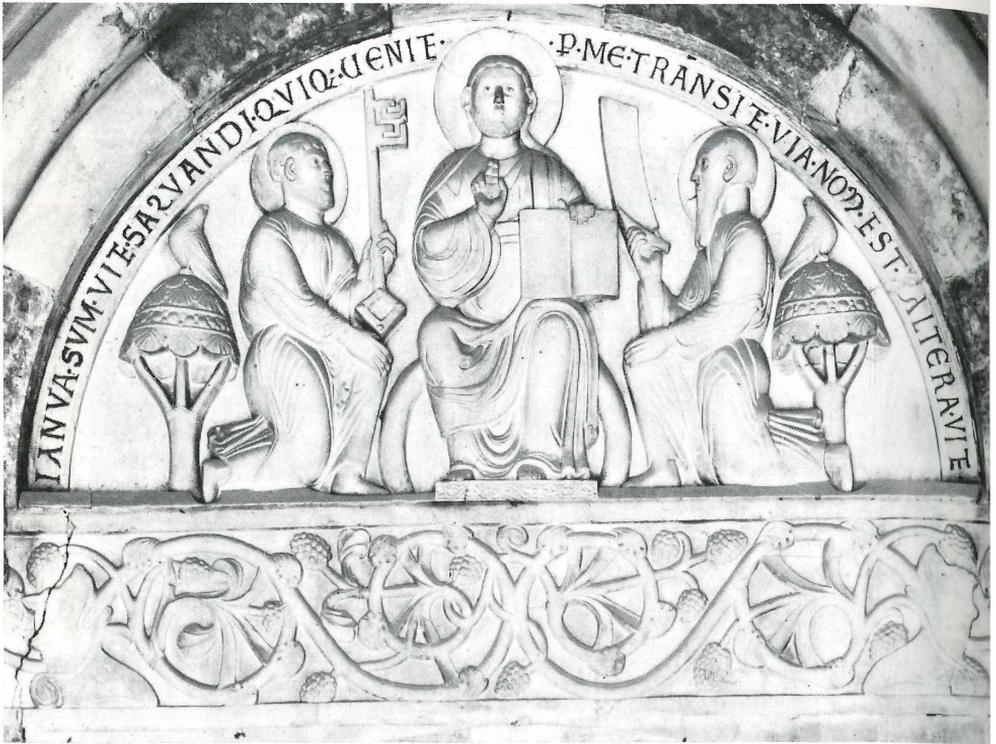


Abb. 23 Salzburg, St. Peter, Westportal, Tympanon und Sturz

von St. Peter zu einem wirklichen Dickicht vereinen, wird kaum von derselben Hand sein wie das Tympanon⁶³).

St. Peter

Die beiden Tympana, die nun folgen, geben die Figuren anders als die bisher behandelten, in dichtem Zueinander, gerade bei all ihrer Selbständigkeit wie eine einzige, zusammen modellierte Skulptur. Die Apostelfürsten knien, an St. Peter, vorderen Fuß und unteres Bein fest und, „raumgreifend“ auf dem Boden, aufgerichtet vor Christus (Abb. 23). Aus wölbigem Kurvengefüge finden sie im ins Profil gewandten Haupt und der Hand zur Senkrechten, das sie in Schlüssel

63) Es fragt sich, ob der „gotische“ Sturz zwischen Tympanon und Sturz der Romanik, der selbst wie eine Spolie eingesetzt ist, aus derselben Zeit stammt wie das Portal von 1497—99, das zum Bau Wolfgang Wiesingers aus Braunau, voll. 1506, gehört (W. Steinitz, Salzburg, Salzburg ²1976, S. 63). Er hat nichts vom Durchsteckten, Abgebrochenen, Gestauten, das dann beliebt wird, und ist eher mit den Zierfriesen am Turm der Franziskanerkirche, gegen 1460, vergleichbar.



Abb. 24 Modena, Domlapidarium, „Metope“

und Schriftband (als Himmelspfortner und Völkerlehrer) gesondert vortragen, Christus dicht rechteckig rahmend. Christus, in breiten Kurven, zeigt nur links Schienbein, Buch, Segenshand und Kopf, je für sich, als einzelne strengere Aufrechte; sein Nimbus dringt in den rahmenden Schriftbogen ein.

In der Modellierung fällt das „Glatte“, gleichmäßig voll Gerundete der Oberflächen, dem sich die Falten anschmiegen, auf. Es gehört zum vollen Kurvenspiel in der Figurenbildung. Darin liegt kaum „Dynamik“ im Sinn von Bewegung, doch ein gewisses Zusammennehmen, Festigkeit im Knien, Aufrichten.

Die Wölbungen und Kurven lassen sich aufeinander beziehen, ohne einander direkt fortzusetzen. Im vollen, satten Dasein, doch nicht ohne Anspannung vor und in Christus, sind die Gestalten beisammen, gleich hinter sich die rundbehüteten Bäume.

Der Meister des Tympanons von St. Peter mag seine skulpturale Schulung in Oberitalien, und zwar im Umkreis der Nachfolge des Meisters Wilhelm von Modena, Wiligelmus, erhalten haben. Besonders lassen sich Figuren vom „Meister der Metopen“ (Aufsätzen am

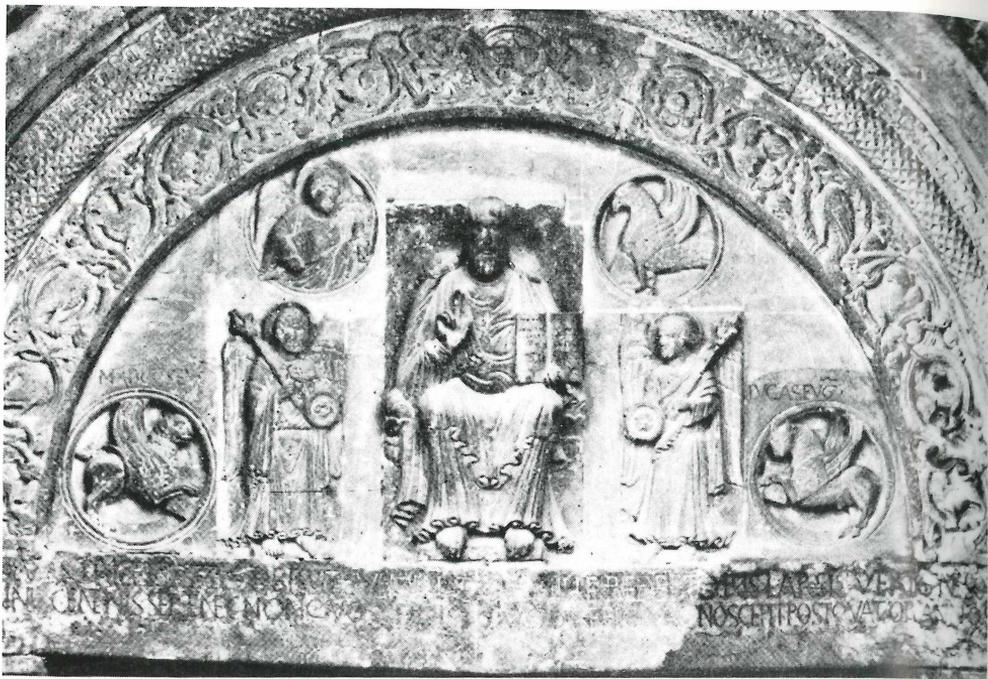


Abb. 25 Nonantola, Tympanon

Äußeren des Mittelschiffs) vergleichen, die sich heute in Lapidarium befinden, etwa die Kauernde⁶⁴⁾ (Abb. 24). Gleichmäßig gerundet sind Leib und Glieder, glatt liegen die sich in flachen Schichten überlappenden Falten, die an einigen Stellen (an St. Peter über den Unterschenkeln der Apostelfiguren) flächenartig zusammengefaßt sind. Die hohe, ausgeglichene Lebendigkeit dieser Modeneser Werke (von Salvini früh um 1130—40 datiert), die Salvini im Bezug zu Burgund wie zu Meister Wilhelm geschildert hat, wird im Tympanon von St. Peter freilich nicht erreicht, alles ist etwas schematischer und, trotz der Vorliebe für Rundungen, härter in der Ausführung.

Im Umkreis des Wiligelmus begegnet auch das feste und raumgreifende Knien⁶⁵⁾, die räumliche Schrägführung des Oberkörpers⁶⁶⁾, das

64) Roberto Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Mailand o. J. (1956), Abb. 233, s. auch 214, 217, 219, 223, 225 f.; aus Cremona, Abb. 92, Text S. 191 ff.

65) Ebd. Abb. 25; 160. Vgl. auch aus dem Umkreis des Meisters Nikolaus der kniende Jagdhornbläser vom Bogenfries des Veroneser Doms (Abb. Königslutter und Oberitalien, hg. durch Martin Gosebruch und Hans-Herwig Grote, Braunschweig 1980, S. 196, Abb. 85).

66) Salvini (wie Anm. 64), Abb. 44, 45, 47, 51.

Überstehen des Sturzes über das eigentliche Mittelfeld, freilich dort verbunden mit ornamentierten konzentrischen Bändern⁶⁷⁾ (*Abb. 25*). Doch zeigen Tympanon und Sturz des Portals von St. Peter auch Züge, die sich eher mit Werken aus dem Salzburger Kunstkreis vergleichen lassen.

Uns erscheinen am ähnlichsten die Miniaturen der Gumpertsbibel in Erlangen (*Abb. 26—28*); freilich fehlen ihnen die „architektonischen und stark plastischen“ Züge des großfigurigen Tympanons. „Sie stellen den umfangreichsten biblischen Zyklus dar, den die romanische Epoche auf deutschem Boden hinterlassen hat⁶⁸⁾.“ Für sie gibt es als terminus ante quem 1195, das Todesjahr des Ansbacher Dekans Guntebald, des wichtigsten Käufers⁶⁹⁾. Die verhältnismäßig späte Entstehungszeit⁷⁰⁾ versteht der Herausgeber im Einklang mit dem Datum 1174, einer von dem der Bibel eng verwandten Prager Psalter bereits abhängigen, im fernen Prag entstandenen Handschrift: „Damit gewinnt man für den Prager Psalter einen terminus ante quem, der sich mit unserem Ansatz der Erlanger Bibel aufs beste vereinigt.“⁷¹⁾

Was die Bibel mit dem Tympanon verbindet, ist die durchgehende, hier beweglichere, doch zugleich satte, ausgekostete Kurvierung, in der sich immer wieder steile Partien erheben. Das feste Knien gibt es nicht⁷²⁾, aber wie aus den vollen, in mehrfachem Strick sich umrundenden Kurven ein wie kreisendes Ganzes wird, in dem doch entschiedene Streckung zu Wort kommt, das ist verwandt. „Die ruhige Rhythmik der Bewegung ist sehr ausdrucksvoll und die Zusammenordnung der Figuren oft von bedeutender Wirkung. Eine besonders ruhige, fast monotone Palette steht hiermit im Einklang.“⁷³⁾

An Einzelheiten vergleiche man die häufigen, fast immer am Ende gehaltenen Spruchbänder⁷⁴⁾, die zügig in verschiedene Richtungen, besonders häufig aber nach oben sich strecken (*Abb. 27*), oder die Zeichnung der Oberkörper auf dem Bild zu Tobias⁷⁵⁾ (*Abb. 28*).

67) Ebd. *Abb. 106* (Nonantola), 111, 182 (Portale della Pescheria), 113 f.

68) *Swarzenski* (wie Anm. 8), S. 129.

69) Ebd. S. 130.

70) Ebd. S. 141 f. Dagegen S. 137 „kaum vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts“. Selbst sein eigenes, oben genanntes Argument spricht nicht dafür.

71) Ebd. S. 142, Hinweis auf Prager Hss. im Zusammenhang mit Adalbert III.

72) Nicht einmal bei den, freilich bittflehend herankommenden, Juden vor Cyrus fol. 288, *Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 131*. Die Bibel enthält kein „repräsentatives“ Bild mit Knienden.

73) Ebd. S. 137.

74) In Salzburger Malerei sonst seltener. Vgl. ihre andere Haltung im Perikopenbuch von St. Erentrud, *Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 155, 168*, oder der Bibel in St. Florian, ebd. 75, 77.

75) Fol. 255 r., *Abb. ebd. 126*. Gesichter im Profil, wie sie im Tympanon Petrus (fast) und Paulus aufweisen — hier „architektonische“ Züge — kommen in der Bibel mehrmals, doch an untergeordeter Stelle, vor.

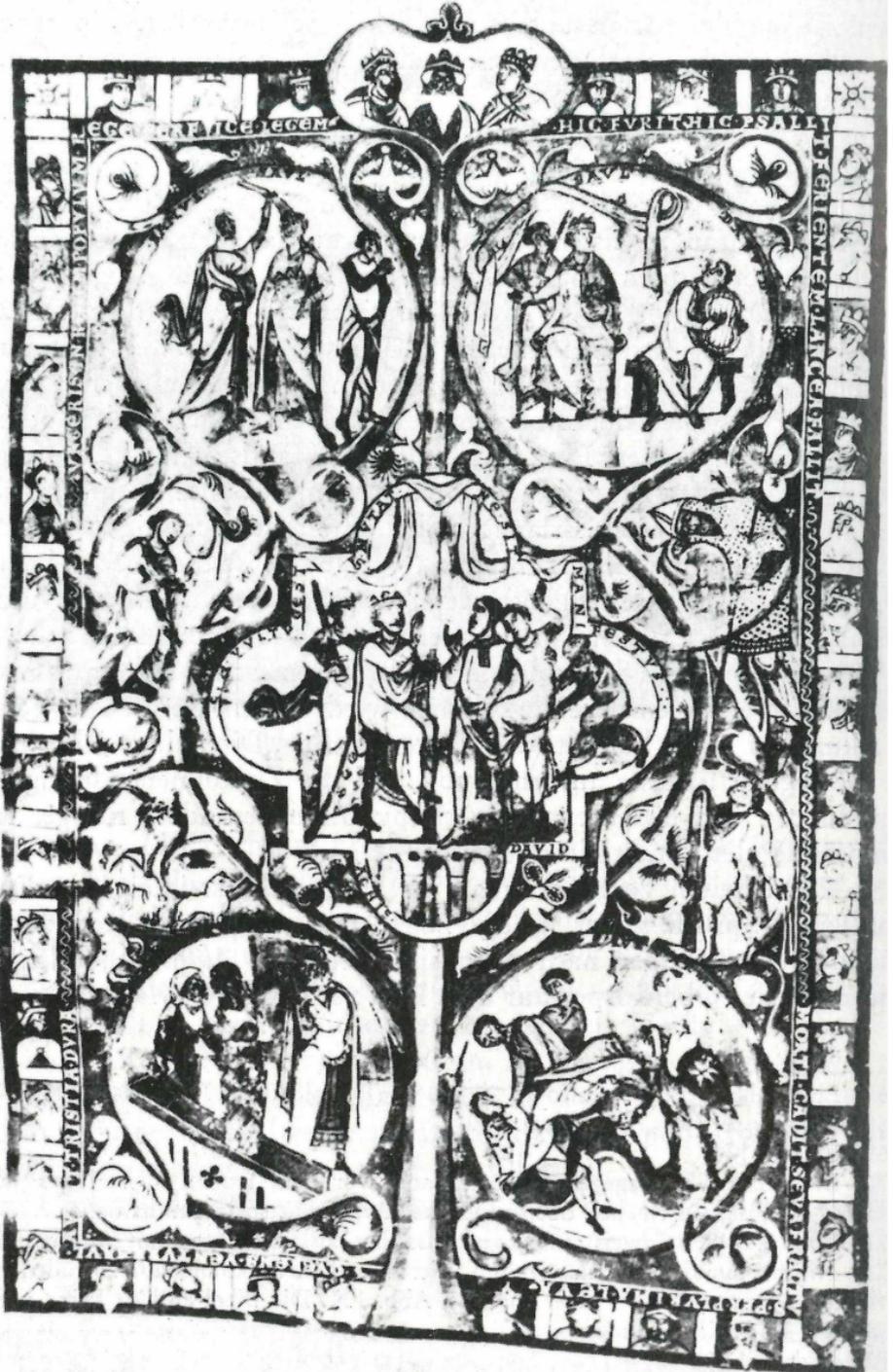


Abb. 26 Gumpertsbibel, Erlangen, Geschichte Sauls



Abb. 27 Gumpertsbibel, Illustration zu Ecclesiasticus



Abb. 28 Gumpertsbibel, Geschichte des Tobias

Die Rankenornamentik der Bibel ist ähnlich der im Sturz des Portals relativ dünn, weit ausschwingend, z. T. mit Trauben oder länglichen Blättern, ohne daß das für sich schon beweiskräftig wäre.

Auf der Bildseite zur Geschichte Sauls⁷⁶⁾ umschlingen die Stengel sich räumlich, wobei immer wieder eine Blattendung sich von hinten auf den Hauptstengel legt; in scharf zügiger Form führt das der Sturz vor⁷⁷⁾.

Die Handschrift ist nicht völlig sicher lokalisiert (zu Regensburg, Eichstätt, Franken, Böhmen gibt es äußere oder künstlerische Beziehungen). Swarzenski⁷⁸⁾ hat das Vorwiegen des Salzburgerischen eingehend dargelegt; unsere Ansicht von der Parallele zum Tympanon von St. Peter würde das zusätzlich bestätigen.

In einigem kommt dem Tympanon noch näher als diese Handschriftengruppe das erste Siegel des Salzburger, vom Přemyslidenhof stammenden Erzbischofs Adalbert III. von 1168⁷⁹⁾ (*Abb. 29*), das aus der Reihe der übrigen Salzburger Siegel ziemlich herausfällt. Die breiten, vollen, gleichmäßig, aber ohne plastische Konzentration vorgewölbten Formen, eine dem Marientympanon des Museums gegenüber vororganische weiche Plastizität fallen rasch auf und verbinden die Kleinplastik mit dem Tympanon. In jener bemerkt man auch Züge, die in anderer deutscher Plastik, u. a. der kölnischen, vorkommen: die Gruppen spitzwinkliger Falten und die Mittelpartien umrahmend, Büschel länglicher Falten. Die die Mittelfigur umgebenden Gestalten im Tympanon von St. Caecilien zeigen beides, doch ist ihr Gesamtstil völlig anders (vgl. u. zum Südportal der Franziskanerkirche). Am Siegel von 1183 aber verbindet sich die Einzelheit der „Randbüschel“ in ähnlicher Art wie am Tympanon von St. Peter mit der ausgleichenden, gesättigten Harmonie des Ganzen.

Franziskanerkirche, Südportal

Die drei Gestalten im Bogenfeld (*Abb. 30*) treten kräftig körperhaft hervor, die Köpfe überschneiden den Rahmen. Dabei bleiben sie, nur wenig nach hinten abgerundet⁸⁰⁾, dem Grund verbunden und halten sie im ganzen eine gemeinsame vordere Ebene ein. In Falten, Säumen, Gesichtern u. a. ist das Gerade oder nur leicht Gekurvte

76) Fol. 82, *Abb. ebd.* 123, vgl. 215 (Passauer Ev. Buch).

77) Die hutartigen Pflanzen gibt es in anderen Salzburger Hss., *Abb. Swarzenski* (wie Am. 8), 195, 201, 352.

78) *Ebd.* S. 136 ff.

79) *W. Hanthaler* und *F. Martin*, Salzburger Urkundenbuch, Bd. III, Salzburg 1918, T. V. 12.

80) Die Blättchen im Sturz sind hinterschnitten.



Abb. 29 Siegel des Erzbischofs Adalbert III. von Salzburg (1168—1177) aus dem Jahre 1168

bevorzugt⁸¹); Parallelen in kleinen Scharen sind häufig; dazwischen liegen Partien, die man entschieden gewölbt, aber nicht leibhaft schwelend nennen kann⁸²), wie auch die rundlichen Falten.

Geschlossen je in sich und im nahen Beieinander gefügt, jede steil, sind die Gestalten fest, in keinem Sinn des Wortes statuarisch. Christus ragt auf, aber nicht von einer Basis⁸³); die Heiligen kommen und

81) Das kommt auch in italienischer Plastik seit Nikolaus' Domportal von Verona vor, z. B. in der Schule von Piacenza, Abb. *Francovich* (wie Anm. 3), 56, 63, 38, 45, 17 ff. In der deutschen Buchmalerei ist es sehr häufig, in der Salzburger Buchmalerei seit der Admonter Bibel. — Der allgemeine Typus der Tympanonkomposition könnte von dem genannten piacentinischen kommen.

82) Wegen der Gleichmäßigkeit der Rundung, die keine Bewegung des Hervortretens erkennen läßt. Vgl. dagegen im 13. Jh. die Bamberger Tympanonplastik schon des Gnadentors und besonders das Tympanon vom Riesentor in Wien.

83) Das gegenständliche Sitzen ist kaum als solches betont, die Füße stehen nicht auf.

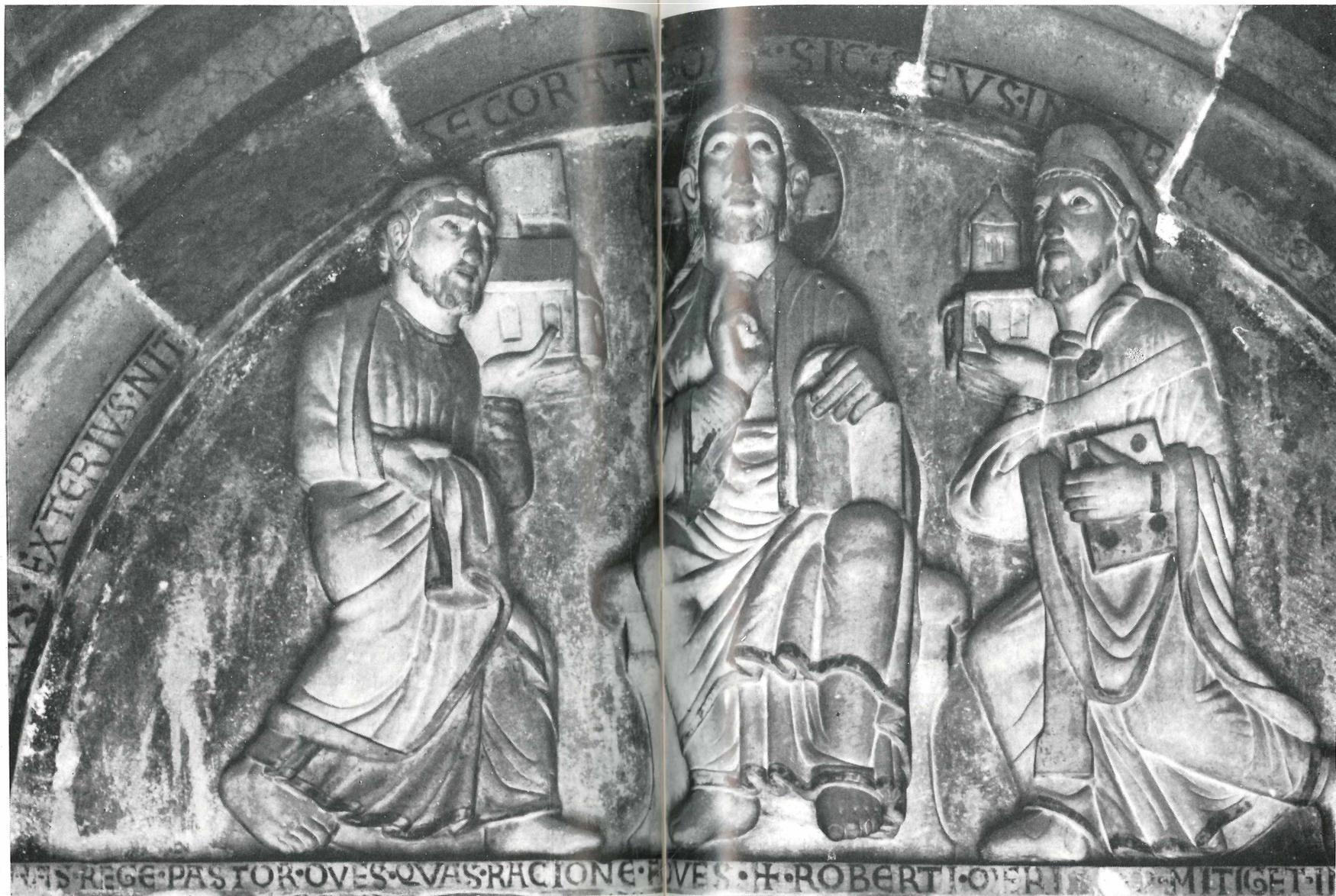


Abb. 30 Salzburg, Franziskanerkirche, Südportal, Tympanon

knien zugleich⁸⁴). Das „Schreitknien“ ist nur das „sprachliche“: seinen Gehalt bekommt es durch die Fügung der Richtungen.

Sie sammeln sich um die Senkrechte, die sich vor allem in Christus verkörpert: in der Partie um sein linkes Bein, dem Buch und daneben dem Saum des Obergewands bis zum Hals, auch seinem rechten Ärmelsaum und vor allem dem steilen Bau von Kopf und Gesicht ist von ihr alles durchwaltet, ganz anders als im Tympanon von St. Peter, wo Rundungen zuletzt sich aufrichten. Da kann nun, an der Franziskanerkirche, die Segenshand zur erhobenen, doch individuell geformten Mitte werden (in St. Peter ist gerade sie senkrecht). Ein kleiner Bau aus Waagrechter und Senkrechter entsteht in Schulter- und Kopfhöhe Christi: aus der zur Tragfläche umgeknickten Hand, dem Kirchenmodell und dem aufrechten Dreiviertelprofil der beiden seitlichen Heiligen; beim hl. Petrus ist er durch beide Unterarme und den zu seiner Rechten gespannten Gewandsaum und den von ihr gehaltenen Zipfel, auch die Falten vor der Brust, zur Festigkeit eines Felsens erweitert.

Zwar die vorgesetzten Füße treten fest auf, gleich über oder neben ihnen zeigen mehr die Falten als die Beine das Aufrechte. Sonst aber sieht man überall Schrägen. In vielfacher Richtung meist steil, sind sie gegeneinandergeführt; Raffungen, Überlappungen der Gewandteile, die Arme und ihre Umbiegungen, die Stellung der Beine bewirken dieses Gegeneinander und Ineinander (rechter Ellbogen, und dagegen sein rechtes Knie, gegenüber Christus). Meist sind die Falten fast so bedeutsam wie die Glieder; sie können, was diese zeigen, deutlich begleiten oder ersetzen (Pallium und Mitra des hl. Rupert). Das Gegeneinander der Schrägen und der selteneren, bedeutsamen Orthogonalen bewirkt eine Art von Verstrebung innerhalb der Gruppe. Dabei trifft nicht immer eins das andere; im spitzen oder stumpfen, meist steilgeführten Winkel; die Richtungen wägen sich im dichten Ganzen aus.

So wird das Schreitknien der Heiligen fest. Im Oberkörper aufgerichtet, haben sie dort mehr Abstand von Christus und drängen sie zugleich mit den Köpfen, vor die sie „Architektur“ halten, auf ihn, den Aufragenden, zu. Hier entsteht seelisch gefüllter Raum, herauswachsend aus dem unteren Teil, der mehr ein gegensatzreich gefügtes körperliches Ganzes ist. Doch nirgends, bei aller Nähe und gerade in ihr, wird die Distanz der Heiligen zu Christus eigentlich überbrückt.

Will man dieses besondere Beieinander der erhobenen Menschen und des Gottmenschen mit, wie immer, gebräuchlichen Worten umschreiben, so bemerkt man das angespannte Zueinander, das Christus zusammenhält und dem er sich doch entzieht, das Drängende und, ganz ohne Starre, vielfach in Sich-Gefestigte, das Steile in der breiten

84) Vgl. Messerer, „Zur Ikonographie“ (wie Anm. 1), S. 143.



Abb. 31a Castellarquato, Heimsuchung



Abb. 31b Castellarquato, Prophet Isaias

erinnern (*Abb. 31*); doch sind die rundlichen gegen die Wölbungen auslaufenden Falten⁸⁷), die Überschneidungen, der aus der Gebärde gewonnene Gestaltumriß, die innere Spannung der Salzburger Buchmalerei verbunden und von dem wie graphisch Gestreiften, dem einfacheren Aufbau und Nebeneinander der Felder, den block- oder tafelartigen Figuren der Schule von Piacenza zu unterscheiden. Konkrete Beziehungen zu Oberitalien sind ja auch bei diesem Portal schon wegen des Gewändes sicher; im Tympanon geht es uns hier um die Kunst, nicht den Künstler, der sein Metier in der Emilia gelernt haben dürfte.

Schon in der Michaelbeurer Bibel, von Swarzenski und allgemein um 1130 datiert⁸⁸), finden wir, am deutlichsten im Bild mit Daniel in der Löwengrube⁸⁹) (*Abb. 32*), die breiten, oft parallelen Falten, die Wölbungen, ein Abknicken und Überschneiden, z. B. in Armen und Händen Daniels, dichtes, einfaches Beieinander, bei aller Breite das Aufgerichtete, ernste steile Gesichter. Doch ist im Tympanon alles dichter, steiler, gegensätzlicher. Es gibt weniger Ovale, mehr Überschneidungen. Mit der Dramatik der nun folgenden Malerei, in Miniaturen durch Admonter Bibel, Perikopenbuch von St. Erentrud und Widmungsbild Eberhards I. (1147—64) vorgestellt, gibt es Ähnlichkeiten in allgemeinem wie der Steilheit und (bei jenen beiden) dem Sich-Überschneiden von Richtungen; sonst hat das Tympanon mit dieser Gipfelgruppe Salzburger Malerei, zu der auch die Wandgemälde auf dem Nonnberg und die Frauenchiemseer Fresken gehören, nichts Spezielles gemeinsam. Anderes ergibt wieder ein Vergleich mit dem Salzburger Antiphonar von St. Peter, nach der Mitte des 12. Jh.s⁹⁰). Wie Swarzenski bemerkt hat⁹¹), hat es manches mit früherer Salzburger Malerei, vor der genannten Gruppe, zu tun — trotz der Straffung und Konzentration, die von dieser herkommt und zum Widmungsbild Eberhards I. (1147—64) hinführt. Dem Tympanon sind eher die ausführlichen Deckfarbenmalereien des Antiphonars zu vergleichen als die mehr zeichnerischen, die schmale, aufrechte Figuren nebeneinanderstellen. Immerhin läßt sich ein Christusbild (*Abb. 33*) trotz der komplizierteren Faltengebung⁹²) neben das im Tympanon stellen.

Das Pfingstbild um Petrus⁹³) (*Abb. 34*) ist wieder trotz der reichen Falten im drängenden Zueinander zu dem Aufrechten, den steilen

87) In der Faltengebung am meisten dem Salzburgischen vergleichbar ist in der Schule von Piacenza die Maria Orans zu Piacenza, *Abb. Cochetti Pratesi* (wie Anm. 37), 31.

88) *Swarzenski* (wie Anm. 8), S. 8, 70.

89) *Swarzenski* (wie Anm. 8), *Abb. 89*.

90) *Ebd. Abb. 315—359. Text S. 108 ff.*

91) *Ebd. S. 116.*

92) *Ebd. Abb. 350.*

93) *Ebd. Abb. 343, 345.*



Abb. 32 Michaelbeurer Bibel, Daniel in der Löwengrube

Köpfen, den vielfachen Schlaufen und Umwicklungen in Komposition und Gehalt dem Tympanon nahe (ziemlich fern dagegen das Widmungsbild an Petrus⁹⁴), vom „Zeichnungsmeister“). Drängendes Zueinander über Distanzen zeigen auch die Vollbilder zur Auferstehung⁹⁵) und des Marientodes und zu Epiphanien⁹⁶) (Abb. 35), wo der „Knielauf“ des ersten Magiers im Verhältnis von festem Auftreten, Schrägen und Aufrechtem aus Tympanon gemahnt. Die Köpfe des Kalendariums, mit den besonders niedrigen Mitren, den strengen Halbprofilen und steilen Frontalgesichtern, passen, wie in der trotz der Nonnberg und Frauenchiemsee vergleichbaren stärkeren Durchbildung, in den genannten Zügen besser zum Tympanon als zu diesem. Von der Bildung der breiten Ranken in den Initialen sagt Swarzenski⁹⁷), daß sie „sich kreisförmig einrollen, ohne daß es zu sich

94) Ebd. Abb. 327.

95) Ebd. Abb. 339 f.

96) Ebd. Abb. 330.

97) Ebd. Text S. 109, vgl. Abb. 315 f. u. a.



Abb. 33 Salzburger Antiphonar, Christus mit Engeln (Detail)



Abb. 34 Salzburger Antiphonar, Pfingsten (Detail)



Abb. 35 Salzburger Antiphonar, Anbetung der Weisen (Detail eines Doppelbildes)

häufenden Spiralbildungen kommt“, mit reicher Belebung, wobei „der phantastische Übergang eines Tierleibes in den . . . Rankenkörper nur selten vorkommt“; Worte, mit denen man den Sturz (nach den Figuren zu schließen nicht vom Tympanonmeister) von dem anderer Salzburg-Reichenhaller Portale absetzen könnte. (Freilich ist das „Dekorative“ nicht allein von der Buchmalerei abzuleiten; das Gewände als solches und speziell die zweistöckigen Kapitelle mit zwei Zonen überfallender Blätter kommen ja — als Vorbild oder direkt als Arbeit — aus der oberitalienischen Kunst⁹⁸.)

Doch geht nicht alles, was an der Michaelbeurer Bibel dem Tympanon vergleichbar war, im Vergleich mit dem Antiphonar auf. Das Tympanon ist, grob gesagt, dem Antiphonar mehr in Kompositionen, der früheren Bibel mehr in Einzelheiten ähnlich. So wie das Antiphonar selbst, an der „dramatischen“ Gruppe von Malerei vorbei, in der Tradition von Früherem steht, rechnen wir hier mit einer Kunst, die aus den dreißiger Jahren kommt, die Stufe des Antiphonars in manchem erreicht und in ihrer Strenge, ohne die Einzelheiten, sich fast neben das Widmungsbild Eberhards I. stellen läßt.

Sieht man sich weiter in der deutschen Plastik um, so haben die seitlichen Figuren und oben der Engel auf dem Tympanon von St. Caecilien zu Köln (nicht die Mittelfigur der hl. Caecilie) nicht nur im „Knielauf“, sondern auch im wie „Ineinandergeklappten“, der harten Fügung des einzelnen und der Beziehungen der festen in sich abgerundeten, dem Grund parallelen Plastizität manche Verwandtschaft zu den Gestalten vom Tympanon der Franziskanerkirche, freilich fehlt jenen u. a. das innere Sich-Aufrichten und das Hinfinden zur einfachen Festigkeit noch aus der labilen Situation heraus; sie sind von außen, in gedrungenem Gesamtumriß, gefestigt. Doch scheint sich die Datierung, die wir für das Salzburger Tympanon aus dem engeren Vergleich mit italienischen und Salzburger Werken annehmen dürfen, durch einen Blick auf den weiteren Zeitstil der 2. Hälfte des 12. Jh. zu bestätigen.

Gleiches gilt für den Vergleich mit den Chorschranken von Gustorf, mit der stark und fest gewölbten, noch nicht schwellenden Plastizität. In Hildesheim ist es der Christus vom Grabmal des Presbyters Bruno, 1194, im Domkreuzgang, der als „noch ganz romanische“ Skulptur vor uns steht⁹⁹). Mit der leicht flüssigen Bewegtheit deutscher Figuren seit etwa 1190¹⁰⁰) hat unser Tympanon nichts zu tun.

Ein genauerer Ansatz wird sich für die Zeit vor oder nach den Wirren 1167—77 zu entscheiden haben. Die werkgeschichtliche Unter-

98) Vgl. *Karlinger* (wie Anm. 20), S. 65.

99) *M. Gosebruch*, Die Anfänge der Frühgotik in Niedersachsen, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 34, 1975, S. 9 ff., hier S. 9 f., Abb. 1.

100) *O. Homburger*, Zur Stilbestimmung . . . zwischen 1190 und 1250, *Formositas romanica*, *J. Gantner* zugeeignet, Frauenfeld 1958, S. 29 ff.



Abb. 36 Trient, Dom, Nordportal, Christus im Tympanon

suchung im 1. Teil unserer Arbeit ließ es als möglich erscheinen, daß der ältere Teil des Portals, zu dem das Tympanon gehört, nach einer teilweisen Zerstörung durch eine fallende Mauer erweitert wurde. Man denkt zuerst an die Verwüstung Salzburgs 1167 durch die Grafen von Plain im Auftrag Barbarossas, doch auch sonst, besonders um 1200, sind Brände bezeugt. Stilistisch spricht zunächst nichts dagegen, das Tympanon dem Antiphonar, nach der Jahrhundertmitte, und der Nachfolge der Michaelbeurer Bibel anzunähern. Doch bleibt der Zeitraum bis zum Marien Tympanon des Museums und dem Orationale von St. Erentrud (s. u.) bis zur Jahrhundertwende sozusagen offen. Die folgenden Gründe könnten einen Ansatz nach 1180 rechtfertigen: 1. Der Christus vom Nordportal des Doms in Trient (*Abb. 36*), um die Mitte des 13. Jh.s, obwohl ganz von der allseitig vollen Plastizität und kontinuierlichen Gewandung des 13. Jh.s (s. u. S. 357) läßt motivisch noch einige Ähnlichkeit mit dem Salzburger erkennen; 2. die Pflanzenornamentik des älteren, zum Tympanon gehörigen Gewändes wirkt deutlich in den Kapitellen der Seitenschiffe der Franziskanerkirche nach, an der schon die „Knollenkapitelle“ der Portalerweiterung einwirken, und ebenso im subj. rechten Gewände des Portals von St. Peter, das dem linken mit den vorgeschritteneren Knollenkapitellen gleichzeitig ist¹⁰¹) — es gibt also eine Kontinuität dieser Ornamentik bis um 1200; 3. trotz aller Vorbehalte ist es doch unwahrscheinlich, daß man nach dem Stufenportal, wie es an der Franziskanerkirche von Anfang an angelegt war, an St. Peter noch auf den altertümlichen und einfacheren Typ mit dem über Tür und Tympanon verbreiterten Sturz zurückgegriffen hätte. Für dieses aber scheint die Zeit kurz vor 1167, wie dargelegt, das früheste denkbare Datum.

Sicher dürfte sein, daß sich in dem Feld des Bogens Oberitalienisches, wenigstens als Schema, und Salzburgerisches durchdringen. Aber notwendig bleibt zu fragen, wo der entscheidende Ausgangspunkt des Künstlerischen ist. Die Frage scheint sich uns auf den oft bemerkten grundsätzlichen Unterschied hin zu verschärfen, ob das Tympanon Realität gibt aus dem Begreifen der *res*, die auch die Person mit umfaßt, monumenthaft beständige Einheit oder, so wie wir zu sehen meinen, als Wirklichkeit, gewirktes Zueinander.

Das Marien-Tympanon im Museum Carolino Augusteum

Das mehrfach beschriebene Tympanon mit der thronenden Madonna zwischen Engeln im Salzburger Museum Carolino Augusteum (*Abb. 37*) ist früher extrem um 1150 oder gegen 1250 (Tietze, Karlin-

101) S. Anm. 1, S. 119 ff., 135. Dagegen haben die ausgebildeten francongenen Knospenkapitelle von St. Zeno in Reichenhall, geweiht 1228, nicht eingewirkt.

ger)¹⁰²⁾ datiert worden, bis 1959 Franz Fuhrmann ein mittleres Datum, 1170—80, begründete¹⁰³⁾. Seit der Staufer-Ausstellung in Stuttgart ist die Diskussion wieder aufgelebt; die Spätdatierung wird neu aufgegriffen¹⁰⁴⁾.

Schon Beenken¹⁰⁵⁾ hat die enge Verwandtschaft mit der Madonna degli Annegati im Dom zu Trient erkannt und auf Ähnlichkeiten mit Antelami hingewiesen. Gewiß ist der mit Desinvoltura unternommene Versuch, antelamische Kunst weit vor Antelami zu finden, überholt. Auch hat der Meister sich nicht nur an Antelami orientiert; so ist er bei der Haltung des Kindes dem Typus der „Schule von Piacenza“ treugeblieben, wo sich der Oberkörper in die Fläche wendet, die Figur eine einzige Schräge bildet; bei Antelami ist stets das vollgerundete Kind im Ganzen der Mutter zugewandt.

Was Antelami angeht, so wäre es gut zu wissen, auf welche seiner Phasen sich der Meister des Tympanons bezieht: auf die der Kreuzabnahme im Dom zu Parma von 1178, die der Skulpturen am 1196 begonnenen Baptisterium oder die an S. Andrea in Vercelli, das 1219 begonnen wurde. Doch gibt das am Tympanon, was am meisten an Antelami gemahnt, die Gesichtsbildung der Engel und des Kindes, kaum darüber Auskunft. Von Anfang an finden sich bei Antelami diese ehernen feinen Züge mit den „griechischen“ Nasen, den flach vortretenden Augen und den Strichmündern. Das Gesicht der Madonna ist etwas weicher¹⁰⁶⁾, „lächelnd“, ohne daß man daraus gleich Schlüsse ziehen dürfte. Von der starken Durchmodellierung der Gesichter (wie Leiber) in den Resten der Porta dei Mesi zu Ferrara, 1230—35¹⁰⁷⁾ in der Antelami-Nachfolge, ist keine Andeutung.

Das Haar der Engel, wie es an den Schläfen sich über andere Locken legt, paßt in seinem Sich-Anlegen eher zum Baptisterium als zum lebhaft herausgewellten der „kleinformatigen“ Kreuzabnahme. (In Vercelli ist wieder mehr Bewegung.) Aber das ist ein zu schwacher Anhalt. Wir müssen noch andere Vergleiche suchen.

102) Lit. im Katalog Ausst. Die Zeit der Staufer, Bd. I, Stuttgart 1977, S. 375 (W. Sauerländer), dazu Karlinger (wie Anm. 8), S. 68 f.

103) F. Fuhrmann, Das romanische Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburger Museum C. A., Jahresschrift 5, 1959, Salzburg 1960, S. 49 ff.

104) Wie Anm. 102, S. 374 f. (W. Sauerländer). Zuletzt die verschiedenen Ansichten referierend: Katalog der Ausstellung Wittelsbach und Bayern I/2, Die Zeit der frühen Herzöge, Landshut, München, Zürich 1980, Kat. Nr. 78, S. 688 (A. Robrmoser).

105) H. Beenken, Das romanische Tympanon des Städtischen Museums in Salzburg und die lombardische Plastik des zwölften Jahrhunderts, in: Belvedere, Bd. 8, 1925, S. 97 ff.

106) Und um eine Spur sind es vielleicht, in den etwas geöffneten Mündern, sogar die Engel und das beinahe lächelnde Christkind.

107) Francovich (wie Anm. 3), Abb. 510—519.

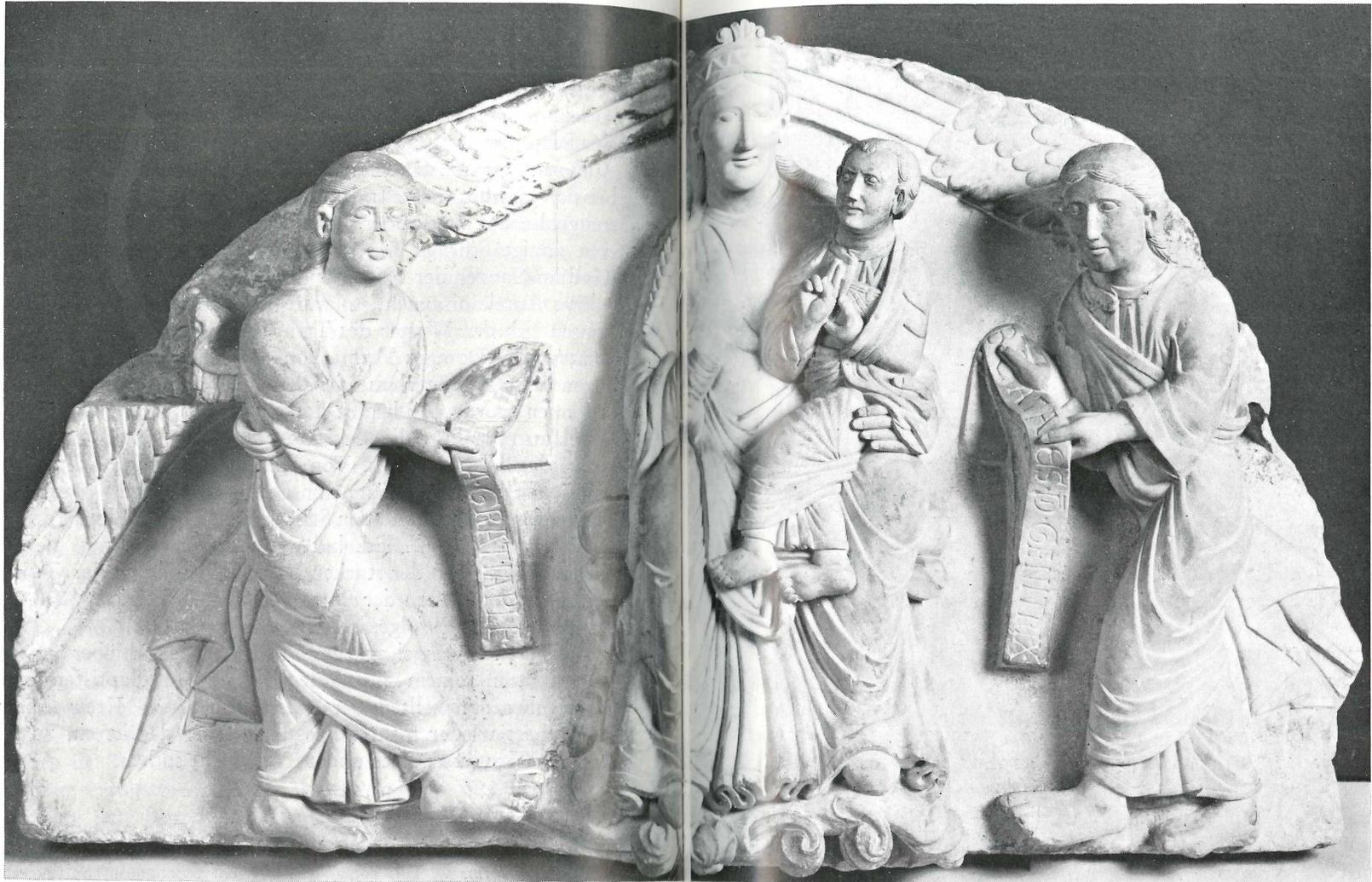


Abb. 37 Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Marien-Tympanon



Abb. 38 Parma, Baptisterium, Nordportal, Madonna im Tympanon (B. Antelami)



Abb. 39 Orationale von St. Erentrud, Initiale

Das Gewand über dem Körper erscheint anders als bei Antelami (Abb. 38), das hat schon Beenken gesehen¹⁰⁸). Wo dieser eine kontinuierliche Hülle wie aus flachen Hohlkehlen über voller, überallhin gespannter Leiblichkeit geben kann, zeigt unser Tympanon Verschlingungen und Überschneidungen, absichtlichen Wechsel, scharfe Winkel auf aufliegendem Stoff, frei vortretenden Stoff, wobei der Leib wechselnd erscheint und verhüllt wird. Vergleichbares findet sich mehrmals im Salzburger Antiphonar in der Art, wie Gewandbahnen unter dem vorgestreckten Arm durchzogen sind und sich selber überschneiden (Pfingstbild¹⁰⁹) (Abb. 34), Engel zu Seiten Christi¹¹⁰) u. a.¹¹¹), oder in der Beinpartie, wo flache, wenig gebogene Züge, von den Rändern her vorbiegend, sich in bogigen Winkeln treffen¹¹²), ein der deutschen Buchmalerei überhaupt vertrautes Motiv. Daß das merkwürdige

108) *Beenken* (wie Anm. 105), S. 100 ff.

109) *Swarzenski* (wie Anm. 8), Abb. 345.

110) Ebd. Abb. 350.

111) Ebd. Abb. 349, Pilatus; 353 d, Apostel; 358, Salbender; s. a. 398 f., Nekrolog von St. Peter.

112) Ebd. dieselben Abbildungen, bes. auch 350 Christus.

Schrittmotiv der Engel, mit zwei platt aufgesetzten Füßen, im Antiphonar einmal vorkommt¹¹³), würde für sich nichts besagen.

Gewiß gibt es keine genaue Übereinstimmung mit dieser differenzierten Buchmalerei, aber die Aufnahme einiger Grundthemen. Läßt man das gelten, so fällt auf, daß vom Stil des Orationale von St. Erentrud, um 1200 (*Abb. 39*), nichts rezipiert wurde. Gegenüber den fülligen Gewändern um einen festen Leib, der dichten Gegen-einanderführung der Falten im kleinen, der Emanzipation der ganzen Figur aus der Fläche bleiben die Figuren des Tympanons „romanisch“, wie sie sich, wenngleich leicht schwellend, als klare breite Zeichen hinschreiben. Noch größer ist der Unterschied, den schon Beenken sah¹¹⁴), zur Madonna aus Wessobrunn (*Abb. 40*) in München, um 1250—55, die den Typus in anderer Richtung weiterführt, aber bis in Einzelheiten, wie der Fußstellung des Kindes, aus ihm herkommt. Das Kind gewinnt durch Drehung des Oberkörpers seine volle Rundung; beide Gestalten sind kontinuierlich von Gewand umflossen, ohne Zuwendung als Aktion ist seelisch wie in der leiblichen Abrundung ein Beisammensein von Mutter und Kind gezeigt. Hier ist nichts mehr von den ausgebreiteten und verschränkten Kompartimenten der Salzburger (und Trienter) Komposition.

Neben dieser schon von französischer Gotik inspirierten Figur läßt sich als ein Werk um die Mitte des 13. Jh.s auch vergleichen der Christus vom Portal an der Nordseite des 1212 neu begonnenen Doms zu Trient (*Abb. 36*), dessen begleitende vier Symbolwesen im Impetus ihres Volumens über das Gewände hin ausgreifen. Ein eigenes Monument, blockig, stark vortretend, thront er selbst im Bogenfeld auf eigener Basis, den Kopf leicht geneigt¹¹⁵). Die Falten sind am rechten Oberarm gestaucht, zwischen den Beinen dick plissiert — was noch nicht neu ist, aber anstelle des Nebeneinanders in den Gewandsäumen der Madonna degli Annegati und der im Salzburger Tympanon sind sie aufeinandergestapelt. Beim Christus vom Tympanon der Salzburger Franziskanerkirche (*Abb. 30*) vollends, der wegen einiger Motive des Gewandes hier zu vergleichen ist, sind solche Falten wie auseinandergelegt, führen die Füße zur Fläche zurück (anders auch als bei den genannten Madonnen), ist alles als Relief ständig auf den Grund bezogen und lebt vor allem eine Anspannung, die der derb-sicheren Portal- wie Kapitellplastik am Tridentiner Dom ganz fremd ist. Daß Falten, zusammengeschoben, in der Ellenbogenbeuge nach hinten führen und so den Arm räumlich erscheinen lassen, zeigen von den Salzburger Bischofssiegeln zuerst die späteren Eberhards I. (*vgl. Abb. 41*)

113) Ebd. *Abb. 351*, der Scherge in der Mitte.

114) *Beenken* (wie *Anm. 105*).

115) Was bei einem Christus in der *Maiestas Domini* auffällt und wie eine Übernahme von einer Madonnenfigur, etwa der degli Annegati vom selben Dom, aussieht.



Abb. 40 Madonna aus Wessobrunn, München, Bayer. Nationalmuseum



Abb. 41 Siegel des Erzbischofs Eberhard I. von Salzburg (1147—1164)



Abb. 42 Siegel des Erzbischofs Eberhard III. von Salzburg (1200—1246) aus dem Jahre 1201

(1147—64), verstärkt dann die Eberhards II. (1200—46)¹¹⁶) (vgl. Abb. 42).

Der Madonna dient Vegetabiles als Suppedaneum, sicher symbolisch auf Maria bezogen, und Pflanzliches begleitet seitlich den Thron. Um 1200 beginnt Antelami Pflanzliches in seine Felder aufzunehmen, aber anderer Art. Hier erscheinen die eingerollten Blätter, die breiten „Knollen“ der Kapitelle der Franziskanerkirche und des Portals von St. Peter (weniger dessen von St. Zeno), denen im Salzburger Marien tympanon der vegetabilische (wie wolkige) Boden des Throns und seine seitlichen Auswüchse entsprechen.

¹¹⁶) *Hauthaler-Martin* (wie Anm. 79), T. V. 23, T. XI, 24 f., T. XII, 27.

Die im engeren Umkreis Salzburger Plastik ungewöhnliche¹¹⁷⁾ Gesamtkomposition muß wenigstens erwähnt werden. Wo die drei Figuren von den Tympana an St. Peter und der Franziskanerkirche sich untereinander als Körper und zur inneren Rahmung zusammenschließen, bilden beim Marien-Tympanon die aus weiteren Abständen heranschreitenden Engel mit ihren schräg einwärtsgewendeten Oberkörpern und den Flügeln, die dem Rundbogen entlang zum Haupt Mariae gehen, eine raumhaltige Mulde, ein flaches raumerfülltes Innen. Vielleicht kann man auch hier an Antelami denken, der am und im Baptisterium zu Parma, freilich mit anderen, architektonischen Mitteln und mit eindeutiger Entschiedenheit, Mulden und Flachnischen für seine Figuren schafft. Hier, im Marienlob des Salzburger Museums, ergibt sich der Innenraum aus den Figuren selbst, aus ihrem bei aller Eigenleiblichkeit ganz auf den Grund bezogenen Dasein und Siche-zueinander-Verhalten. Die leicht schwellende Leiblichkeit paßt in diesen Raum. Die Engel selbst bilden einen Baldachin für die Muttergottes und deuten ihn in ihrem Kommen, über Abstände hinweg, als beschlossenen, weiten, erfüllten Raum für die sanfte Ausstrahlung der Hauptfigur. Im 13. Jh. wurde in Deutschland von ganz verschiedenen Voraussetzungen her, das von den Figuren intensiv durchdrungene nischenartige Tympanon mehrmals gestaltet¹¹⁸⁾. Nach dem Gezeigten scheint es, daß man die Entstehung der Madonna, auf die Antelami wie Salzburgisches vor 1200 gewirkt haben, wenn sie auch noch in früherem wurzelt, in der Zeit um 1200 zu denken hat.

Schluß

Wir versuchen, Tympanon und Sturz der hier behandelten Portale, unabhängig von deren späterem Ausbau, wie folgt zu datieren: Reichenhall St. Zeno im Ansatz um die Mitte des 12. Jh.s, vielleicht bis um 1170 retardierend; Nonnberg eher gegen Ende dieser Zeit; St. Peter vor der Katastrophzeit 1167—77; das Südportal der Franziskanerkirche nach diesem Zeitraum; das Marien-Tympanon im Museum um 1200.

Vielleicht kann man die Gesamtgeschichte dieser Plastik sehr hypothetisch, also eigentlich nur als Anhang zu diesem Aufsatz, so kon-

117) Beispiele sonst: In den drei Tympana der Westportale der Kathedrale von Chartres sind die Flügel, beim mittleren von Evangelistensymbolen, bei den äußeren von Engeln paarweise abwärts, aufwärts gerichtet, am Rand des Feldes entlanggeführt. (An den Querschiffportalen gibt es abwärts gerichtete Engelsflügel parallel zum Rand.) Der Sinn dieser Motive im ganzen muß anders verstanden werden als beim Salzburger Tympanon. — Am Riesentor der Wiener Stephanskirche geht je ein Flügel der knienden, die Mandorla haltenden Engel, mit einem gewissen Abstand, abwärts dem Rand des Tympanons, einer aufwärts der Mandorla entlang.

118) W. Messerer, Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959, S. 93 ff.

struieren: Italiener und Salzburger wirken vor 1167. Nach dem Brand der Franziskanerkirche wurde das Portal mit älterem „Kern“ und dann mit dem rechten Gewände erweitert aufgebaut; St. Peter bekam nun einen ähnlich prächtigen Rahmen. Mit dem Wiederaufbau der Franziskanerkirche und wohl damals auch von St. Zeno hat man nach 1177 sicher nicht bis 1208 gewartet. Neu sind die den französischen Knospenkapitellen in weicher Art ähnlichen, plastisch vereinheitlichten Kapitelle mit Knollen; diese schmücken auch das Marien-Tympanon. Diese ganze Aktivität beginnt wohl schon im letzten Jahrhundertviertel; im einzelnen, besonders in Reichenhall, wird sie noch ins 13. Jh. hinein reichen. Hier kann das alte Portal, von dem Kern und Löwen stammen, bis zur Weihe 1128 verändert oder erst ausgeführt worden sein. Das 1. Viertel des 13. Jh.s gehört vor allem der Hochführung der Franziskanerkirche bis 1223 und der sicher nicht schon 1181 mit dem Fundamentalen des Dombaues begonnenen Bauplastik der Domkrypta, bis 1219.

Naheliegend scheint aber ein allgemeinerer Schluß:

Italienische Bildhauer schufen aus ihrer Tradition und gaben Vorbilder; doch wird das Bild komplexer. Sie setzten sich mit Salzburger Kunst, in ganz verschiedenem Maß, auseinander; St. Zeno und Nonnberg sind wohl eher Werke von Oberitalienern, die Salzburger Motive aufnehmen; Franziskanerkirche und St. Peter sind, woher auch ihr Meister kam, Höhepunkte eigentlich Salzburger Steinplastik. Im Marien-Tympanon hat ein in älterer Tradition wurzelnder, an Antelami geschulter Italiener auch Salzburger aufgenommen. Dabei ist Salzburg auch selbst ein Ort der Steinplastik. Nicht nur waren bis in die Nekrologien hinein *lapicidae* in Salzburg eingebürgert¹¹⁹), sondern es gab, neben den anderen Kunstarten, eine eigentliche Salzburger Steinplastik von beträchtlichem Rang¹²⁰). Erneut zeigt das die, auch geschichtlich, große Bedeutung der oberitalienischen Plastik und den Reichtum der Salzburger romanischen Kunst.

Nachträge

Themen später weiterzuführen¹²¹), hat den Vorteil, daß eigene weitere Überlegungen und Vergessenes, vor allem aber Hinweise von Lesern des Früheren und selbst Korrekturen sinnstörender Schreibfehler¹²²) eingefügt werden können. So ist zum Ikonographischen die Katalognotiz von Renate Kroos indirekt zu verwenden, die bei Miniaturen mit Lazarus bzw. Christus in Abrahams Schoß, der Früchte verteilt an Selige, die diese und, z. T. auch

119) *Swarzenski* (wie Anm. 8), S. 16, Anm. 2.

120) S. bes. *Fuhrmann* (wie Anm. 1), S. 88 ff.

121) Siehe Anm. 1.

122) Auf S. 130, Zeile 4 f., der MGSL 117, 1977, muß es statt „gearbeitet“ richtig heißen „bearbeitet“, auf S. 156, Zeile 8, muß es heißen: „Dann ist an St. Peter . . .“

Blumen einander weitergeben, das Hohe Lied 2, 5 zitiert: „erquickt mich mit Blumen, labt mich mit Äpfeln“¹²³). In der Gruppe zweier Männer vom Gewände des Südportals der Salzburger Franziskanerkirche ist zwar kein Bräutigam sicher auszumachen, aber das Weiterreichen der Frucht, vielleicht auch der Blume, dürften aus diesem Vorstellungskreis kommen.

*

Daß wir im Tympanon desselben Portals den Mann rechts von Christus mit dem hl. Petrus identifiziert und mit den Petersfrauen, die in der Kirche einen „Chor“ hatten, sowie mit der Richtung nach Kloster und Kirche St. Peter in Zusammenhang gebracht hatten, findet eine baugeschichtliche Bestätigung und Weiterführung. In dem Bericht Johann Stainhausers über die Regierungszeit Wolf Dietrichs steht, worauf Wolfgang Steinitz freundlich hinwies, folgende Notiz¹²⁴):

„Anno Domini 1605, im Manat December, haben ihr hochfürstliche Gnaden den Herrn Franciscannern den dritten Thail ihres Creüzgang, so bei der Pfarrkirchen gewesen, mit samt dem Keller und Zimmer, so auf dem Schlafhaus, und auch das Capitl, so vor Zeiten die Klosterfrauen ihr Capitl darinnen gehalten haben, abbrechen lassen und dasselb zu einer Straß in den Fraungarten neben der Pfarrkirchen, so man in das Closter gehn St. Peter gehn will, machen lassen...“ (Der Hauptzweck des Abbruchs dürfte die neue Franziskanergasse, Stück einer Hauptstraße im städtebaulichen Konzept Wolf Dietrichs zwischen Dom und Bürgerspital, gewesen sein.) Das Gebäude der Petersfrauen samt Kreuzgang und Kapitelhaus, später von den Franziskanern übernommen, lag also über der heutigen Gasse zwischen dem Südportal der Franziskanerkirche und St. Peter. (Zu überlegen ist, ob nicht dieses Portal direkt auf den Kreuzgang hinausging, vergleichbar etwa dem großen Kreuzgangsportal zu St. Emmeram in Regensburg¹²⁵.) Freilich hätte dann schon der spätgotische Turm mit seiner das Portal umschließenden Vorhalle dessen Einheit mit dem Kreuzgang unterbrochen.) Bestätigt wird jedenfalls die Beziehung des Portals zu den Petersfrauen und so zum hl. Petrus.

*

Zu den Kapitellen und Köpfchen in bzw. am Südportal der Franziskanerkirche sind neue Funde gekommen. Albin Rohrmoser macht den Verfasser freundlich auf Kapitelle in der Größe von Kreuzgangskapitellen aufmerksam¹²⁶), die aus je vier breit in die Diagonale ausladenden „Schotenformen“

123) Katalog der Ausstellung Die Zeit der Staufer, Stuttgart 1972, Bd. I, S. 768. Dazu erwähnt sie Rupert von Deutz: „Er wird uns zu essen geben vom Baum des Lebens“, und Caesarius von Heisterbach „Denn nur die Erwählten pflückten die Frucht des Baumes“.

124) Das Leben, Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Wolff Dietrichen, gewesten Erzbischoven zu Salzburg etc. etc. (von Johann Stainhauser), hrsg. W. Hauthaler, MGSL 13, 1873, S. 3 ff., hier S. 89, Nr. 258.

125) Das würde unsere 1977 S. 151 geäußerte Vermutung stark abschwächen, die Segenshand der Männergruppe habe in Analogie zum Westportal einen Rechtsschutz bedeutet.

126) Jetzt im Museum Carolino Augusteum zu Salzburg.

oder übereinandergeschichteten quasi Spitzbogen bestehen, wie sie an Kapitellen der Innenwand vom südlichen Seitenschiff der Franziskanerkirche vorkommen. In jeder Schote sitzt ein einzelnes Köpffchen, vergleichbar denen am Gewände des dortigen Südportals; zwar hat die — in sich gleiche — „Handschrift“ dieser Kapitell-Köpffchen keine genaue Entsprechung mit einem vom Portal, doch stimmt die feste, schlüssige Fügung der Gesichtszüge mehr mit den zwei Portalköpfen überein, die in Sturz oder Tympanon ihre Entsprechung finden, also zum „ersten Plan“ gehören, als mit den flauer gearbeiteten übrigen¹²⁷). Nach den Fundumständen müssen die Kapitelle vom Domkreuzgang stammen¹²⁸).

Anders ist das Köpffchen an einem Kapitell mit glatten ineinandergewachsenen Blättern und Spiralen, das, 1920 bei der Landes-Hypothekenanstalt gefunden, 1976 von Franz Pagitz veröffentlicht wurde¹²⁹). Ein auffälliger Zug, die doppelte kurvige Einziehung von den Augen her an der Nasenwurzel, findet sich an keinem jener Menschenköpfe, aber undifferenziert bei den Löwenköpfen in der Basis des älteren Gewändestücks vom genannten Südportal und den zwei Löwen über diesem. Ein großes, breit niedriges Kapitell des 12. Jh.s, mit Köpffchen an den vier Ecken (davon drei erhalten), bewahrt das Lapidarium vom Nonnberg. Es ist wieder von anderem Typ. Unter und zwischen Voluten zeigt es Ornament, das einem, mit wechselnden Schrägen, nach vorn und hinten gefalteten Band gleicht (Pendant ist ein Pfeilerkapitell mit Klötzchenschmuck).

*

Die überhängenden Blättchen, in der Kapitellzone des nach unserer Auffassung ältesten Stücks Gewölbe vom Südportal der Franziskanerkirche, kommen in oberitalienischen Kapitellen vor, so in den Seitenschiffen der Kathedrale von Parma¹³⁰).

*

Wahrscheinlich hat die Spätgotik bei der Errichtung des Turmes am Südportal der Franziskanerkirche einiges geändert. So möchte man überlegen, das „lockige“ Köpffchen im subj. rechten Gewände ganz außen in diese Zeit zu datieren. Vor allem sind die Spitzen der sonst in allen verwandten Anlagen wie z. B. beim Portal von St. Peter, rechteckige Basen (*Abb. 43*) abgeschnitten und also polygonal gemacht (freundlicher Hinweis von Wilfried Schaber). Ganz rechts ist der Basisplatte der rechte Winkel verblieben; sie steht dadurch über den abgearbeiteten Sockel, mit dem sie in einem Stück gearbeitet ist, etwas über. (Das zeigt, daß die Ecke nicht, wie man wegen

127) Also der am subjektiv linken Gewände und der Frauenkopf am rechten zunächst nahe der Tür; die „übrigen“ am rechten Gewände; erst recht der „gotische“ ganz rechts.

128) Herrn Senatsrat *Dr. Albin Rohrmoser* habe ich herzlich dafür zu danken, daß er mich über die Funde informiert und sie mir gezeigt hat.

129) *F. Pagitz*, Der Pfalzbezirk um St. Michael in Salzburg, MGSL 115, 1975, S. 175 ff., hier S. 208 f.

130) *Arturo Carlo Quintavalle*, La cattedrale di Parma e il romanico europeo, Parma 1974, Abb. 153 ff., 221, 223, 315 ff., zur Datierung während des 12. Jh. s. *Quintavalle*, 413 f. etc. S. ebd. S. 31, 77 ff., 125 ff., 133 ff.

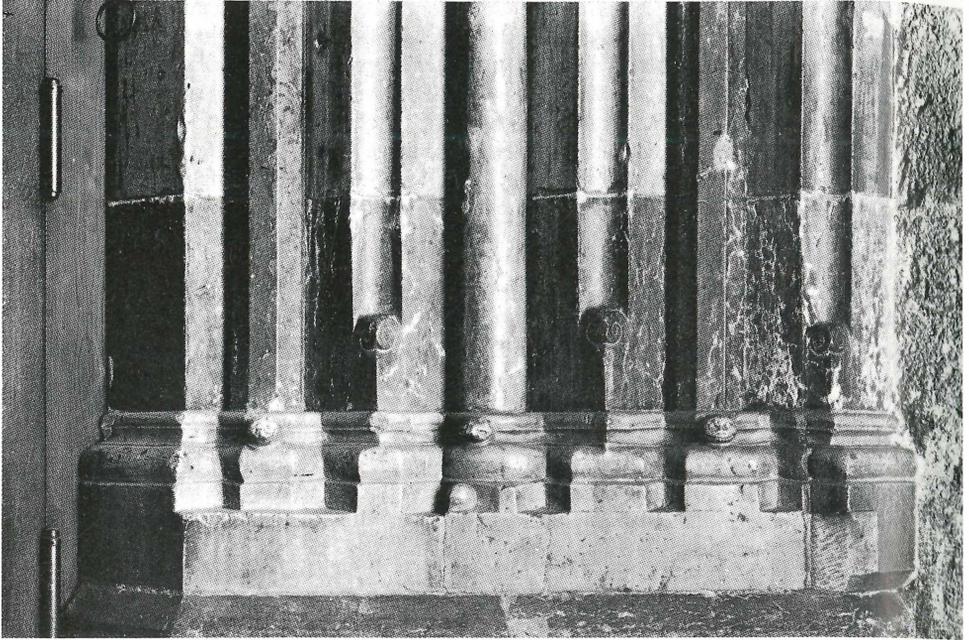


Abb. 43 Salzburg, Franziskanerkirche, Südportal, Sockelzone

des Köpfchens in der Hohlkehle meinen könnte, später angesetzt ist, sondern am meisten eine ursprüngliche Form bewahrt.) Eine gewisse Erweiterung des Portaltrichters und eine stärkere Vereinheitlichung der Gewände sind die Folge der Reduktion. Andererseits macht dieser Befund wahrscheinlich, daß das Portal nicht im großen verändert oder versetzt, sondern nur peripher bearbeitet wurde. (Siehe auch die Überschneidung der äußeren Archivolten durch die spätgotischen Gewölbekonsolen.)

*

Am Portal der Kirche von Stift Nonnberg, 1497—99 in die jetzige Form gebracht, ist, wie Fuhrmann zuerst gesehen hat¹³¹), außer Tympanon und Sturz auch von den Gewänden vieles noch romanisch bestimmt. Deutlich sind es die unteren Teile der Gewände, mindestens bis einschließlich der Basen, von denen rechts zwei ornamentiert sind, sowie die (abgeschnittenen) Säulen (*Abb. 44, 45*). (Wieweit diese Teile mit dem kleinen Tympanon und dem Sturz zusammengehört haben, muß offen bleiben¹³²). Auch hier hat

131) Wie Anm. 1, S. 72.

132) Vgl. Österr. Kunsttopographie, Bd. VII (wie Anm. 11), S. XCIV f., Bauauslagen 1498, bes. fol. 64 v.: *Item von den grossen vier mairblstainen schäfften und den acht quartalen [?] zu flicken und ze pesserer*, fol. 65 r.: *Item mer einen langen allten stein von der allten tür auff die neu gross tür und davon geben abzenemben . . .*



Abb. 44 Nonnberg, Portalgewände unten links

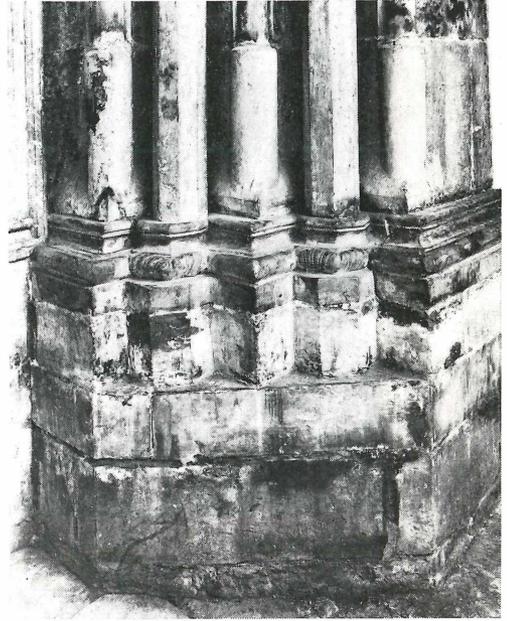


Abb. 45 Nonnberg, Portalgewände unten rechts

man Spitzen gekappt: am oberen Teil des Sockels als Stufenportal behandelt, ist jeder zweite vorspringende rechte Winkel (der unter den Säulen) abge-schrägt; die Spuren der Abarbeitung sind auf der Plattform des unteren Sockels noch zu erkennen.

*

Im Dachboden oberhalb der Vorhalle von St. Zeno zu Reichenhall (Abb. 46, 47) setzt sich der Portalvorsprung über dem fingierten Rippen-gewölbe noch ein Stück weit nach oben fort (über dessen Scheitel nur sehr knapp). Er endet oben mit einer waagrechten Lage von schmalen Platten, an den Ecken knapp abgeschrägt; darüber kommt ein dicker waagrechter Wulst, der mit einer Schmiege zur oberen Wand zurückführt¹³³). Während unterhalb dieses Abschlusses der Marmor, auch rechts vom Portal intakt und glatt, exakt gefugt ist, weisen Platte und Wulst große Lücken auf, und die Steine links davon und darüber stoßen in Spalten aufeinander, die Oberflächen sind z. T. abgeplatzt, anscheinend von einem Brand (1512?). Seitlich vom Vorsprung läuft ein zartes, dreifaches Stuckprofil in Höhe der Fuge zwischen oberster und zweiter Quaderlage des Portals; zu dieser Fuge biegt sie noch ein Stück um. Über dem rechten Teil von Wand und Vorsprung läuft eine Schräge zur Mitte aufwärts; anscheinend war die Vorhalle vor 1512 zwischen Turm und Turmansatz mit einem nach unten offenen, flachen Sattel-

¹³³) Vgl. die Wulste an Sockel und Kämpfer des Gewändes, *Messerer* (wie Anm. 1), *Romanische Portale* ... Abb. 19c und 20 ct.

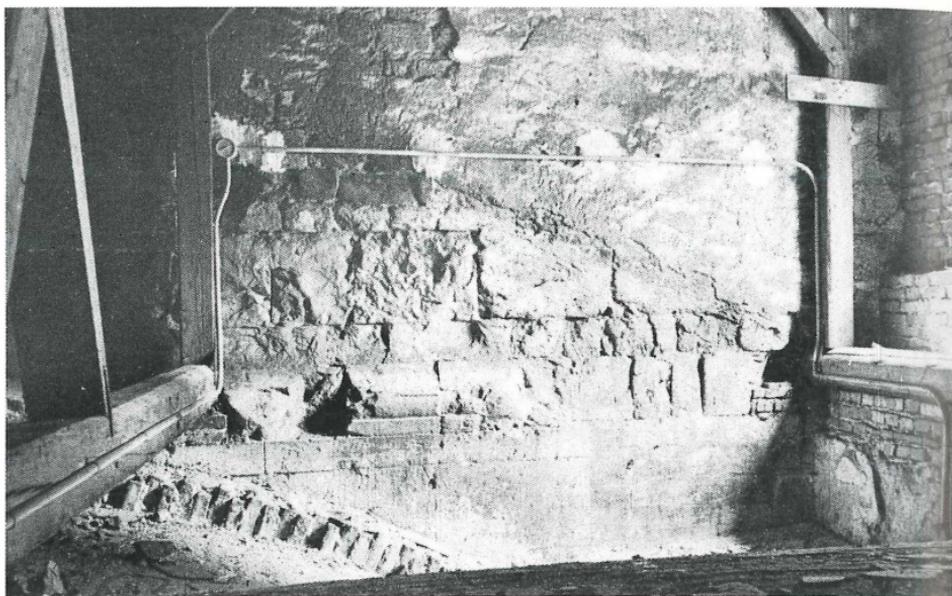


Abb. 46 Reichenhall, St. Zeno, Portalwand über dem Gewölbe

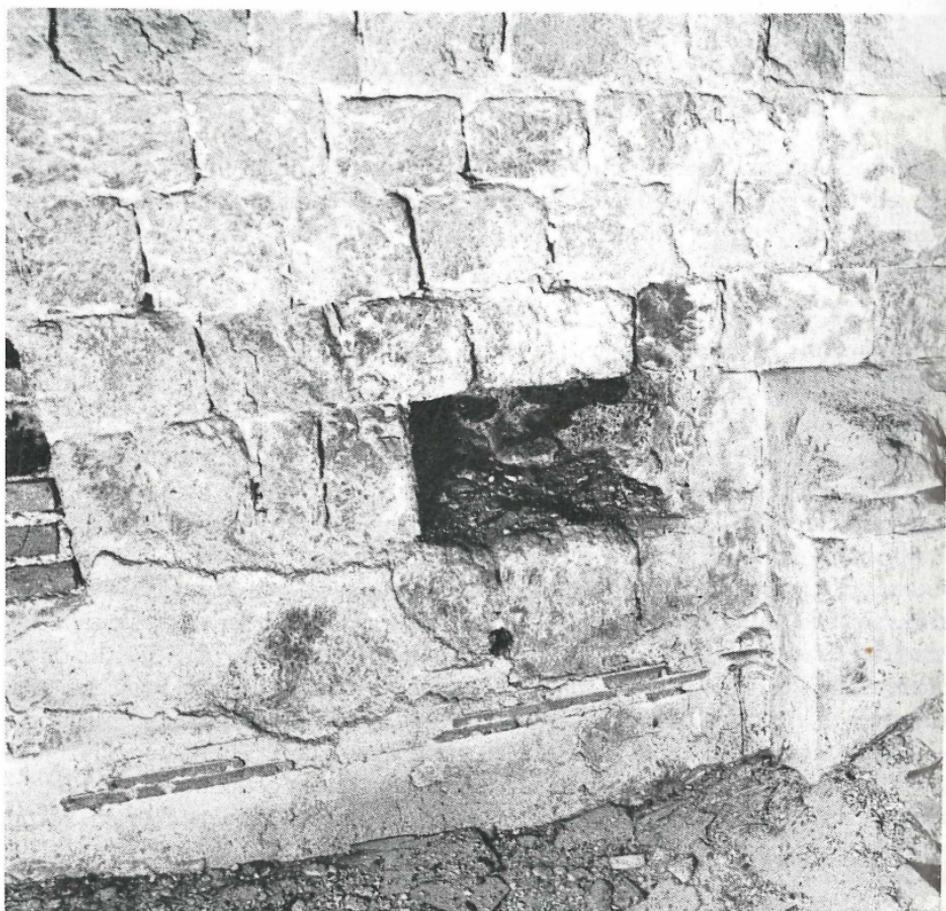


Abb. 47 Reichenhall, St. Zeno, Portalwand über dem Gewölbe

dach gedeckt. Ob, wie wir 1977 erwogen haben, das Rippengewölbe bei der Restaurierung 1866—77 verändert wurde, evtl. mit tieferen Kämpfern¹³⁴), ließ sich nicht feststellen, weil im Dachboden alle vier Zwickel mit Schutt gefüllt sind; immerhin zeichnet sich im Dachboden an der Turmwand (nördlich) ein hoher Bogen ab.

Daß das Portalrisalit oben gerade abschloß, ist das Hauptergebnis dieser Recherchen¹³⁵). Es bestätigt die für sich allein nicht ausreichende Abbildung im Nekrologium des 17. Jh.s¹³⁶).

Herkunft der Abbildungen

- Oskar Anrather, Salzburg 1, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 30, 43, 44, 45, 46, 47
 Salzburger Museum Carolino Augusteum 37
 Flavio Faganello, Trento 36
 Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei . . ., Stuttgart (1908) 1969 19, 26, 27, 29, 32, 34, 35
 W. Hauthaler, F. Martin, Salzburger Urkundenbuch, Salzburg 1918 29, 41, 42
 Geza de Francovich, Benedetto Antelami, Mailand-Florenz 1962 3, 4, 5, 6, 7, 18, 22, 31a und b, 38, 39
 Roberto Salvini, Wiligelmo . . ., Mailand o. J. 24, 25
 Arturo Carlo Quintavalle, La cattedrale di Parma e il romanico europeo, Parma 1974 8
 Hans Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924 40
 Königsutter und Oberitalien, hg. v. M. Gosebruch und H. H. Grote, Braunschweig 1980 3a

134) *Messerer* (wie Anm. 1), S. 128, Anm. 2.

135) Für ihre Hilfe habe ich hier Herrn Stadtpfarrer *Jakob Otter*, der Firma *Neubauer*, Bad Reichenhall, Herrn *Dr. Johann Apfelthaler* und Herrn *Oskar Anrather* besonders zu danken.

136) Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, bearbeitet v. *G. von Bezold*, *B. Riehl* und *G. Hager*, München 1965, Abb. S. 2927, Angaben über das Nekrologium (1628—58), S. 28829. Die Abbildung links unten zeigt abstrahiert nur die Kirche mit dem Portalrisalit, aber keinen Ansatz zum Südturm; dieser war wohl in der Umbauung enthalten, wie sie die Abb. rechts oben zeigt.