

Zwischen Manierismus und Barock

Jakob Gerold und die Salzburger Skulptur um die Mitte des 17. Jahrhunderts

Von Johannes Ramharter

*Diese Publikation ist dem Andenken an meinen Lehrer,
Herrn Univ.-Prof. Dr. Günther Heinz,
sowie an meinen Vater gewidmet, der durch seine Unterstützung
dieses Forschungsprojekt seinerzeit erst ermöglicht hat.*

Inhalt

Einleitung und Überblick über die Literatur	72
Das Leben Jakob Gerolds	75
In Hans Waldburgers Werkstatt	79
Die Nachfolge Hans Waldburgers	88
Die Wende zum Barock	106
Die Rezeption barocker Skulptur	118
Das Spätwerk Jakob Gerolds	129
Der Schritt zum hochbarocken Pathos	152
Die Wallfahrtskirche Maria Plain	164
Anmerkungen	169
Literatur	175

Einleitung und Überblick über die Literatur

In der Behandlung heimischer Skulptur klafft in der ohnedies nicht reichen Literatur für die Zeit nach dem Einbruch der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts eine auffallende Lücke. Selbst zwei große oberösterreichische Landesausstellungen, 1974 über Thomas Schwanthaler in Reichersberg sowie 1979 über die Bildhauerfamilie Zürn in Braunau, haben an dieser Situation nur wenig geändert. Zusammenfassende Darstellungen begnügten sich oft mit dem Verweis, der Dreißigjährige Krieg habe die Kunstproduktion weitgehend zum Erliegen gebracht. Das Gros der heimischen Bildhauer des 17. Jahrhunderts blieb bislang weitgehend unbeachtet, allzu rasch begnügte man sich in der Zuordnung des vorhandenen Materials mit einem kursorischen Verweis auf einen tatsächlichen oder vermeintlichen Einfluß der Werkstatt der Familie Zürn¹.

Allzu leicht blieb auch die spezifisch süddeutsche Zeitentwicklung außer acht, die sich nicht unter gängige Schemata wie ‚Renaissance‘ oder ‚Barock‘ subsumieren läßt. Jakob Gerold, an dessen Person die Entwicklung der Bildnerei in diesen wesentlichen Jahren untersucht werden soll, war zeit seines Lebens kein ‚Barockbildhauer‘, auch wenn er manchmal vielleicht versuchte, dem Zeitgeschmack entsprechend, diesen Anschein zu erwecken.

Die Problematik bei der Betrachtung der Werke dieser Meister ist es, daß sie in gewissem Sinn durch das verkehrte Ende des Fernglases betrachtet werden. Aus der Sicht hochbarocker Skulptur mit ihrem expressiven Pathos mögen Arbeiten früherer Meister ausgesprochen verhalten, ja sogar linkisch wirken. Diese Werke, in denen noch der letzte Glanz der virtuoson Schnitzkunst der Zeit um 1500 fortlebt, sind aber Zeugnisse eines Übergangs, die jedoch andererseits bereits das Bemühen um die Lösung der Komposition von den Zwängen des Werkstoffs erkennen lassen. Um diese Arbeiten folglich gerecht beurteilen zu können, muß in gewissem Sinn die nachfolgende Entwicklung außer Betracht bleiben, denn nur so kann man Wert und vielleicht auch Reiz dieser Skulpturen erkennen.

Freilich fehlte schon wenige Generationen nach dem Ableben Jakob Gerolds den Menschen das Verständnis für diesen noch stärker an Handwerklichem denn an Künstlerischem orientierten Stil. So erscheint die Zahl der abgenommenen Werke gerade aus dieser Zeit besonders groß, und durch die große Bekanntheit der Namen der Bildhauer der folgenden Generation gerieten die Meister, die vorher tätig waren, in Vergessenheit. Selbst Benedikt Pillwein, der 1821, etwa eineinhalb Jahrhunderte nach Gerolds Tod, ein ‚Lexikon Salzburgischer theils verstorbener, theils lebender Künstler‘ verfaßte, war dessen Name gänzlich unbekannt; es ist somit nicht weiter verwunderlich, daß in Feuchtmüllers 1973 erschienenem Buch ‚Kunst in Österreich‘ Jakob Gerold unerwähnt bleibt.

Was aber in dieser Hinsicht noch schlimmer ist, ist die Tatsache, daß sich dem interessierten Forscher auf diesem ‚weißen Fleck der Landkarte‘ ein Dschungel von Halbwahrheiten und Falschem entgegenstellt. Das beginnt mit so elementaren Dingen wie den Geburtsdaten Gerolds. Thieme-Becker stellt beispielsweise die Behauptung auf, der Künstler wäre 1615 in Köstendorf geboren worden; tatsächlich wurde Gerold aber 1602 geboren, seine Heimatstadt war Salzburg.

Erste Informationen über den Meister finden sich in Zillners 1885 erschienenen dreibändigen Geschichte Salzburgs sowie in den in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts herausgegebenen Bänden der Österreichischen Kunsttopographie, und es war die genuin Salzburger Lokalforschung, die eine erste stilistische Einordnung der Werke Gerolds versuchte. Wenn Franz Martin in seiner 1925 erschienenen Kunstgeschichte Salzburgs Jakob Gerold unter die „Kunst auf dem Lande“ subsumiert, so darf dies keineswegs als Zeichen der Geringschätzung gesehen werden, ist es doch dem Autor zu verdanken, daß zwei Skulpturen des Meisters für die Salzburger Landesgalerie in der Residenz erworben wurden. Daß die Ungunst Salzburger Museumspolitik die Residenzgalerie zu einer reinen Gemäldegalerie reduzierte, konnte er freilich damals nicht ahnen.

Eine umfassendere Behandlung dieses Salzburger Bildhauers brachte Lothar Pretzell, der 1942 bis 1945 das Salzburger Museum Carolino Augusteum leitete, in seinem Buch ‚Salzburger Barockplastik‘ von 1935. In diesem Buch wird erstmals Gerolds Bedeutung für die Plastik im bayerisch-salzburgischen Raum gewürdigt².

Aus diesem Text klingt eine aus der Zeit verständliche Diktion hervor, die in ihrem Bestreben, die scheinbare Verquickung der Werke des Meisters mit Zeugnissen der Volkskunst zu lösen, sich in nichtssagenden Worthülsen zu retten suchte. Letztlich klingt bis in unsere Zeit hinein das abfällige Urteil italienischer Traktatliteratur über den Werkstoff Holz, das auf der Tatsache beruhte, daß aus der Antike keine Skulpturen aus diesem Material bekannt waren. Dessen ungeachtet ist aber Pretzells Bemühen um eine Erfassung und Einordnung des Salzburger Denkmalbestandes von unschätzbarem Wert, seine Erkenntnisse, gereinigt von ‚altdeutscher‘ Diktion, von profunder Einsicht.

In dem 1938 erschienenen Band der ‚Bildenden Kunst in Österreich‘ brachte auch Bruno Grimschitz einige Zeilen über Jakob Gerold³.

Auch in Heinrich Deckers 1943 erschienenem Buch ‚Barockplastik in den Alpenländern‘ wird unser Meister kurz erwähnt⁴. Sechs Jahre später erläuterte derselbe Autor in seinem Buch über Meinrad Guggenbichler die Stellung Gerolds besonders unter dem Gesichtspunkt der nachfolgenden Generation näher⁵.

Danach klang die Beschäftigung mit österreichischer Holzskulptur wieder ab, bedingt vielleicht auch durch eine Abneigung in der Zeit nach dem Krieg gegen die Überbetonung des vermeintlich urtümlich Volkshaften.

Wenn die Vorliteratur bereits in der Einleitung umfänglicher zitiert wurde, so geschah dies, um zu zeigen, daß die wortreiche Apologie der Autoren vielfach die Analyse der Stilistik überdecken mußte. Zweifellos sind zahlreiche der Arbeiten, die im folgenden den Gegenstand der Untersuchung bilden, außerordentlich linkisch, woran es nichts zu beschönigen gibt. Verständlich werden sie freilich nur, wenn man ihre Stellung in der Gesamtentwicklung berücksichtigt, einer Entwicklung, die mit einiger Verspätung gegenüber den südlichen Nachbarregionen auch in der Skulptur den Wandel zu einem neuen Bild vom Menschen zu vollziehen trachtete.

Die Dürerzeit hatte der Bewunderung für antike Skulptur eine ungeheure Virtuosität der Schnitztechnik gegenübergestellt, die die vorwiegend graphischen Formkriterien der noch in mittelalterlichem Sinn unkörperlich entmaterialisierten Figur im Raum vortragen konnte. Dieser fruchtbare Strom wurde durch die Forderung nach Bildlosigkeit in der Reformation abgeschnitten, monumentale Bildhauer mit einem Schlag im wörtlichen Sinn arbeitslos⁶. Benötigte man – vor allem im profanen Bereich – Bildhauer, so holte man sie zumeist aus dem Ausland, wie Alexander Colin, Giovanni da Bologna, Hans Mont und Hubert Gerhard, allesamt niederländischer Herkunft, aber italienischer Schulung. Erst die nach dem Tridentinischen Konzil gefestigte Kirche benötigte wieder monumentale Selbstdarstellung selbst bis in die kleinsten Landgemeinden, wodurch die Holzskulptur geradezu zwangsläufig wieder zu neuem Ansehen kommen mußte. Wach war diese Tradition vor allem im schwäbischen Raum, so daß der Bearbeiter vor dem auffälligen Phänomen steht, daß alle nunmehr zu neuen Ehren gelangten Bildhauer aus der Gegend von Weilheim oder Augsburg zu stammen scheinen. Das Bemühen des 17. Jahrhunderts galt der Reformierung der unorganischen, nach abstrakten stilistischen Kriterien gestalteten Skulptur des Mittelalters mit dem neuen Menschenbild klassischer Antike, auch wenn dies verbaliter den meisten Bildhauern sicher nicht bewußt war. Vielleicht auch durch das Fehlen großer und zentraler Metropolen – Prag hatte durch die Übersiedlung des Hofes und die Umschichtung des Adels im böhmischen Aufstand an Kraft verloren, Wien lag nahe der bis zum Ende des Jahrhunderts ständig bedrohten Ostgrenze – kam es erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu wirklich revolutionären Veränderungen, wie sie in der Entstehungsgeschichte der Wiener Pestsäule ihre Verkörperung fanden, mit denen dann die Entwicklung der Skulptur in den internationalen Hochbarock einmündete, ohne jedoch gänzlich die eigenständige alpenländische Note zu verlieren. Wie sich dieser strukturelle Wandel vollzog, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Das Leben Jakob Gerolds

Wie dem Taufbuch der Dom- und Stadtpfarre Salzburg zu entnehmen ist, wurde Jakob Gerold am 7. März 1602 getauft⁷. Er war das sechste Kind seiner Eltern, des Malers Jakob Gerold (des Älteren) und seiner Frau Afra, deren dritter Sohn.

Aus den Konsistorialprotokollen läßt sich entnehmen, daß Gerolds Vater – der wie jeder, der das Salzburger Bürgerrecht erhalten wollte, seinen katholischen Glauben nachzuweisen hatte – über Schwaz nach Salzburg gekommen war⁸. Dieser Aufenthalt in der Tiroler Stadt kann aber nicht besonders lange gedauert habe, denn in Schwaz wurde Gerold nicht aktenkundig⁹. Wohl aber gab es in Innsbruck in den Jahren 1562 bis 1609 einen Maler und Schnitzer Kaspar Gerold, der durchaus mit dem Genannten in verwandtschaftlicher Beziehung gestanden haben mag¹⁰.

Der Hof Erzherzog Ferdinands von Tirol (1529–1595) hatte eine beträchtliche Anziehungskraft auf Bildhauer und Maler ausgeübt, Hans Waldburger der Ältere¹¹, mit dessen gleichnamigem Sohn der ältere Jakob Gerold in engerer Beziehung gestanden haben muß, hatte die Funktion eines Hofbildhauers inne. Es ist denkbar, daß Gerold zu dessen Umkreis gehört haben mag, wie man ja überhaupt nach des Erzherzogs Tod eine Reihe von Künstlernamen, die zunächst in Innsbruck eine Rolle gespielt hatten, in Salzburg wiederfindet.

Jakob Gerold hatte bereits vor dem Tod des Erzherzogs Innsbruck verlassen, denn ab 1593 ist er regelmäßig in Salzburg nachweisbar¹². In der Stadt an der Salzach war wenige Jahre zuvor, 1587, mit Wolf Dietrich von Raitenau ein Mann Erzbischof geworden, dessen gegenreformatorische Tendenzen den bildenden Künstlern erhöhte Aussicht auf lukrative Aufträge zu bieten schienen. Gerold dürfte dabei im bürgerlichen Bereich eine wichtigere Rolle zugekommen zu sein, als die wenigen nachweisbaren Aufträge archivalisch zu belegen scheinen. Immerhin gehört er 1615 als Fähnrich dem Stadtre Regiment an, am 27. April 1607 wurde ihm und seinen drei Söhnen das Bürgerrecht verliehen.

1615 war der Maler in die Umgestaltung des Rathauses einbezogen, er bemalte das Bergstraßentor, den Sebastiansturm und das Klausentor¹³. Auch in den Rechnungen des Bürgerspitals und des Stifts St. Peter – knapp 50 Jahre später ein wichtiger Auftraggeber auch für seinen Sohn – scheint Gerold mehrfach auf. Nichtsdestoweniger dürfte die Vermögenslage nach seinem Tod 1616 für die Witwe wenig hoffnungsvoll gewesen sein; schon wenig später sah sich Afra Gerold gezwungen, wegen eines Almosens bei der Stadt vorstellig zu werden.

Der damals 14jährige Jakob Gerold wird bereits zu diesem Zeitpunkt einige Jahre in der Werkstatt des jüngeren Hans Waldburger gewesen sein, denn der nach seiner Übersiedlung nach Salzburg schon etablierte Bildhauer übernahm neben Vitall Mayr die Vormundschaft über die Waisen. Sechs

Jahre dauerte die Bildhauerlehre, und man geht kaum fehl in der Annahme, daß Jakob bald nach seines Vaters Tod freigesprochen wurde, das heißt die Lehre zum Abschluß brachte. Auch wenn es dafür keinen Beleg gibt, so wird der junge Gerold sicherlich die folgenden Jahre als Geselle unterwegs gewesen sein, eine Reise, die den jungen Künstler wahrscheinlich in die Metropolen der Umgebung führte, nach München, Regensburg, Passau, ja unter Umständen sogar nach Wien, wo mit Valerian Gerold ein vielleicht entfernter Verwandter als führender Bildhauer der Stadt tätig war¹⁴.

Nach seiner Rückkehr war Gerold wieder in der Waldburger-Werkstatt engagiert. Freilich wird der Bildhauer bald erkannt haben, daß er in der Salzachstadt wenig Aussicht auf eine erfolgreiche Karriere haben würde, aus welchen Gründen auch immer, hatte Hans Pernegger der Jüngere die bessere Position in der Werkstatt, letzterer sollte auch das künstlerische Erbe Waldburgers nach dessen Tod 1630 antreten. Die Gründung einer eigenen Werkstatt kam allein schon wegen der prekären Finanzlage der Familie Gerold kaum in Frage, und so ist es wenig erstaunlich, wenn sich ein Brief vom 10. Jänner 1628 findet, in dem Philibert Emanuel, Römischer Kaiserlicher Majestät Richter der kleineren Stadt Prag, für Gerold interzediert, ihm seinen Geburtsbrief auszufolgen, da er sich in Prag häuslich niederlassen wolle¹⁵.

Mit dem Tod Rudolfs II. (1612) war zwar das Kunstleben Prags nicht schlagartig zum Erliegen gekommen, die Wirren der folgenden Jahre hatten aber zu einem erheblichen Verlust an qualifizierten Handwerkern geführt, so daß die Stadt nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) ein erhebliches Interesse daran zeigte, auswärtige Handwerker und Künstler zur Ansiedlung zu veranlassen. Die Verbindung nach Prag könnte über Stift Schlägl erfolgt sein¹⁶, wo die Waldburger-Werkstatt 1624 die Inneneinrichtung der Stiftskirche geliefert hatte, und das über enge Beziehungen zum Kloster Strahov verfügte. Nicht zuletzt bestand vielleicht aber auch eine verwandtschaftliche Beziehung zur Moldaustadt, ein Gerold hatte als Tapezierer zum Hofstaat des verstorbenen Kaisers gehört.

Es ist kaum verwunderlich, daß über Gerolds Aufenthalt in Prag wenig bekannt ist, sind doch die Archive der Prager Kleinseite ein Opfer des letzten Kriegs geworden. Blazicek überlieferte jedoch eine Matrikenabschrift vom 21. April 1637, nach der bei der in St. Thomas auf der Kleinseite vollzogenen Taufe des Georg Hueber ein Bildhauer Jakob Herold Pate gewesen sei. Da in den zeitgleichen Prager Archivalien bei Eigennamen öfters *G* und *H* vertauscht werden, kann angenommen werden, daß damit der Salzburger Bildhauer gemeint ist. Aus der Tatsache, daß Gerold hier als Taufpate auftritt, kann überdies geschlossen werden, daß er damals nicht die Absicht hatte, Prag allzu bald zu verlassen.

Die Ereignisse des Dreißigjährigen Kriegs, der in den 40er Jahren vor allem auch Böhmen heimsuchte, veranlaßten Gerold aber offenbar dann doch zur Rückkehr – 1648 wurde die Kleinseite, auf der sich der Bildhauer angesiedelt hatte, tatsächlich von den Schweden erobert. Die Rückkehr

scheint Gerold – möglicherweise durch seinen Bruder Samuel – relativ leicht gemacht worden sein, mit seiner Eheschließung am 24. November 1641¹⁷ war auch die wirtschaftliche Grundlage seiner Gewerbeausübung gesichert. Die Braut, Ursula Mengot, war zwar bereits 27 Jahre alt – für damalige Verhältnisse somit auch nicht mehr sehr jung –, dafür kam sie aber aus wohlhabenden Verhältnissen. Trauzeugen waren Salzburger Gastwirte, darunter Christoph Zillner, der überaus vermögend war. Gerolds Ehe blieb offenbar kinderlos.

Gerold gelang es relativ rasch, die kriegsbedingt noch etwas spärlichen Aufträge an sich zu ziehen. Ab Juli 1643 scheint er regelmäßig in den Rechnungen des Stifts St. Peter in Salzburg auf; für mehr als 20 Jahre ist er nahezu der einzige dort beschäftigte Bildhauer, wobei er vom geschnitzten Hirschkopf über Modelle für Silberstatuetten bis hin zu größeren Altarwerken alles liefert. Gerold profitierte dabei möglicherweise vom schlechten Ruf seines Konkurrenten Hans Pernegger des Jüngeren¹⁸.

Bei einer Seelenbeschreibung gegen Ende des Dreißigjährigen Kriegs (1647) scheint er im Haus Nr. 391 (oder vielleicht 427) in der Steingasse auf, in dem er mit seiner Frau und einem sonst nicht näher bekannten Gesellen namens Jakob Maurer wohnt¹⁹. Der minimale Umfang der Werkstatt – 1692 weist die Bürgerzählung im Haushalt des Bildhauers Simeon Fries mehr als doppelt so viele Personen nach – spiegelt dabei die schwierige Auftragslage, nach der Gerold in erster Linie mit Ausbesserungsarbeiten betraut wurde²⁰.

Die Jahre um 1640 waren keine Zeit für Neuinvestitionen. Der große Krieg war Salzburg bereits bedrohlich nahe gekommen, zweimal, 1632 und 1646, ließ Kurfürst Maximilian von Bayern sein Archiv und seinen Schatz nach Salzburg evakuieren und floh selbst vor den Schweden auf Salzburger Gebiet; München wurde tatsächlich 1632 kurzzeitig von fremden Truppen besetzt. Zwar gelang es Erzbischof Paris Lodron, durch seine geschickte Diplomatie Salzburg aus dem Krieg herauszuhalten, es bestand aber dessen ungeachtet eine ständige Bedrohung, die ein investitionsfeindliches Klima nach sich zog. Das Kriegsende änderte aber schlagartig die Lage der Künstler in Salzburg. Am 10. August 1650 wurde mit einem feierlichen Tedeum das Kriegsende in Salzburg begangen. Nahezu jedes Jahr wurde nun ein Altarwerk von der Hand Gerolds aufgerichtet, in knapp 27 Jahren entstanden über 18 größere Retabel.

Mit dem Kriegsende wurde auch ein gewisser Nachholbedarf spürbar, der in einer verstärkten Nachfrage Ausdruck fand. Auf einmal wurde man sich der Altertümlichkeit der Kircheneinrichtungen verstärkt bewußt, eine Entwicklung, die sich nach dem Fortfall der Türkengefahr nach 1690 bzw. nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in Generationensprüngen von jeweils etwa einem halben Jahrhundert wiederholen sollte.

Besonders auffallend ist die Tatsache, daß das Schaffen Gerolds Schwerpunkte erkennen läßt, eine Tendenz, die dadurch erklärbar ist, daß Neu-

ausstattungsprojekte oft in Konkurrenz zu Nachbargemeinden erfolgten. So entstehen – archivalisch gesichert – im Pongau ein Dominicus-Altar in Altenmarkt (1649), im Pinzgau 1654 der Hochaltar der Dekanatskirche Saalfelden, 1655 der Hochaltar der Dekanatskirche von Stuhlfelden, 1657 der Hochaltar der benachbarten Pfarrkirche von Uttendorf. 1658 übernimmt Gerold den Hochaltar in St. Leonhard bei Tamsweg im Lungau, für denselben Ort entsteht 1674 ein weiterer Altar in der Pfarrkirche, wobei es sehr wahrscheinlich ist, daß unser Meister auch 1676 die Seitenaltäre in der genannten Wallfahrtskirche St. Leonhard lieferte.

Der zweite Schwerpunkt von Gerolds Tätigkeit ist im Zusammenhang mit dem Stift St. Peter in Salzburg zu sehen. Nach mehreren kleineren Arbeiten entsteht 1650 ein Altar für die Kirche St. Michael am Residenzplatz, 1652 Holzmodelle für Silberfiguren, 1656 in gleicher Weise die Modelle der Szepter der Universität, 1661 ein Rupertusaltar, 1666 ein Altar in der Wolfgangkapelle, im Jahr danach ein Josephsaltar. Letztlich wäre es äußerst unwahrscheinlich, wenn der Meister nicht auch 1674 am Hochaltar der unter maßgeblichem Einfluß von St. Peter ausgestatteten Wallfahrtskirche von Maria Plain beteiligt gewesen wäre.

Die dritte Gruppe von Arbeiten Gerolds befindet sich im Flachgau, beginnend 1654 mit dem Hochaltar der Stiftskirche von Laufen. Etwa um diese Zeit muß auch ein Altar entstanden sein, dessen Provenienz nicht restlos geklärt ist und dessen Teile jetzt in der Umgebung von Braunau sind. 1659 finden wir Gerold in Mattighofen, 1664 in Köstendorf, 1665 unmittelbar benachbart in St. Johann am Berge, 1670 werden die Seitenaltäre der Stiftskirche Michaelbeuern errichtet, 1672 folgt die Stiftskirche Seekirchen, weitere Werke für Sommerholz (1675), Berndorf (1676) sowie Triebenbach (1676) schließen diese Gruppe von Arbeiten ab.

Daß sich im Schaffen des Meisters derartige Bereiche herausarbeiten lassen, ist nicht weiter verwunderlich, erfolgte doch die Empfehlung für neue Aufträge zumeist durch das Beispiel vorhandener Arbeiten in der Nachbargemeinde. Mit 1677 bricht die reiche archivalische Nachricht von Jakob Gerold abrupt ab. Ob Gerold bloß arbeitsunfähig wurde – was bei einer großen Werkstatt durchaus nicht der Anlaß sein mußte, auf weitere Werkverträge zu verzichten –, oder ob Gerold in diesem Jahr verstorben ist, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit feststellen. Ursula, seine Witwe, starb jedenfalls am 25. April 1684 und wurde auf dem Petersfriedhof beigesetzt²¹, zu diesem Zeitpunkt war der Meister mit Sicherheit bereits tot.

In Hans Waldburgers Werkstatt

Nicht nur in politischer Hinsicht standen dem Erzbistum erhebliche Veränderungen bevor, als Wolf Dietrich von Raitenau am 2. März 1587 zum Salzburger Fürsterzbischof gewählt worden war. Der gegenreformatorische Eifer, der während der ersten Regierungsjahre den Erzbischof erfüllte, verlangte nach einer sichtbaren Verkörperung in Architektur, Malerei und nicht zuletzt auch in der Skulptur. Letztere war geradezu als Inbegriff des Götzendienstes Angriffsziel der Erneuerungsbestrebungen der Reformation geworden und dadurch nach 1525 fast völlig zum Erliegen gekommen, abgesehen von der weitestgehend abgeschlossenen Welt höfischer Kunstkammern.

Ein Neuanfang konnte in dieser Hinsicht nur in einem Rückgriff bestehen, da ja die fruchtbare Tradition der Dürerzeit nach 1525 gebrochen worden war. Manifestes Beispiel dafür ist das Grabdenkmal, das Veit Eschay 1593 für Wolf Dietrichs Vater schuf, ein Denkmal, das sich in seiner ursprünglichen Form mit seiner Negierung von Zeit- und Raumbezogenheit und seinem graphischen Linearment scharfer Kanten auf Werke der Valckenauer-Zeit beruft. Mögen die Motive des Raitenauers auch, wie Wagner²² so treffend formuliert, „im klaren Empfinden der Vergangenheit und im Hinblick auf die ‚gute alte Zeit‘ des wahren Glaubens vor den Jahren der Reformation“ gelegen sein, so ist in dem allgemein zu beobachtenden Interesse²³ an der Dürerzeit auch ein Suchen nach Anschluß an künstlerische Virtuosität, die im Moment noch schwer zu erreichen schien, spürbar. In dieser Hinsicht ist für den Bereich der Monumentalskulptur ein Einfluß italienischer Renaissance, verkörpert durch Werke wie den Jüngling vom Magdalensberg, jedenfalls nicht zu bemerken.

Dies waren die Voraussetzungen, auf denen das Schaffen des bedeutendsten Bildhauers der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhundert, Hans Waldburger²⁴, aufbauen konnte. War der Meister von seinem Vater *mererer erfahrungheit willen* auch vielleicht nach Italien geschickt worden, so läßt sein reiches Schaffen wenig davon erkennen. Besonders signifikant wird dies an den Gartenskulpturen von Schloß Hellbrunn, die in Zusammenarbeit italienischer Kräfte – überliefert sind die Namen Santino Solari, Hieronymo Preosto und Bernardo Zanini – mit heimischen zwischen 1612 und 1615 entstanden. Bereits Pretzell konstatierte diesen essentiellen Unterschied zwischen südländisch manieristischen Skulpturen im engeren Sinn und solchen, „die dem weichen Fluß des Gewandes eine eigenwillig splittrige Komplizierung entgegensetzen“, die nach Ansicht des Autors dem deutschen Manierismus eigen ist²⁵. Franz Wagner gelang es in einem einfühlsamen Artikel, diese Zuweisung weiter zu untergliedern, indem er nicht nur die Skulpturen der *Romavictrix* des Theaters beim steinernen Tisch, die beiden Barbarenfürsten desselben Ensembles, eine Skulptur der Venus, die Skulptur der Eurydike und die sitzende Skulptur auf der Weiherinsel Hans

Waldburger zuordnete, sondern überdies auch Arbeiten Andreas und Hans Pernegger (d. Ä.), Konrad Aspers, ja sogar Esaias Grubers (d. J.) zuweisen konnte²⁶.

Ohne hier auf nähere Meisterzuweisungen eingehen zu können²⁷, zeigt sich zwischen Skulpturen italienischer Provenienz und den genannten ein Unterschied, der mehr als nur graduell ist und sich daraus begründet, daß Waldburger und seine Kollegen an die Tradition der graphisch in der Fläche strukturierten Bildhauerei des beginnenden 16. Jahrhunderts den Anschluß suchten. Dieser Stil ist in seiner spröden splittigen Konsistenz in deutlich erkennbarer Weise aus der Holzbildschnitzerei entwickelt.

Zu den bedeutendsten Altarwerken der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zählt der Hochaltar der Stiftskirche von Mondsee, der mit 1626 bezeichnet ist (Abb. 1). Die Zuweisung dieses Retabels an Hans Waldburger, die Rudolf Guby²⁸ aufgrund der Abrechnung der Faßmalarbeiten mit Anton Waldburger, des Bildhauers in Schärding ansässigem Bruder vornahm, ist wohl kaum bestreitbar²⁹. Franz Wagner gelang es sogar, ein in der kleinen Kirche von Pfgongau befindliches Marienkrönungsrelief als Kontraktmodell nachzuweisen³⁰.

In dem Jahr, in dem die Arbeiten abgeschlossen wurden, war Jakob Gerold 24, Hans Pernegger 23 Jahre alt. Beide waren zu diesem Zeitpunkt zwar wahrscheinlich noch nicht selbständig, andererseits aber in ihrer Kunst bereits so weit fortgeschritten, daß man annehmen kann, von ihrer Hand geschaffene Skulpturen an dem Altar unterscheiden zu können. Diese These wird durch einen Rechnungsbeleg aus St. Peter in Salzburg bestätigt, in dem Pernegger noch 1627 als Geselle Hans Waldburgers bezeichnet wird. Wenn Hans Waldburger in einem Brief an den Abt von Schlägl 1628 über seinen schlechten Gesundheitszustand klagt, so mag er bereits in den Jahren davor größere Teile des Altars von seiner Werkstatt arbeiten lassen haben. Guby nimmt in diesem Zusammenhang an, daß auch Teile des Salzburger Dom-Hochaltars von der Hand Hans Perneggers als Altgesellen der Waldburger-Werkstatt gearbeitet wurden³¹.

Den Erfordernissen dieses umfangreichen Werkstattbetriebs entsprechend ist auch die Durchführung des Altars nicht einheitlich. Beschränkt man die Untersuchung auf das Hauptgeschoß, so sind hier Arbeiten dreier Bildhauer zu erkennen, von denen einer die Skulptur des hl. Petrus, der zweite den hl. Paulus und der dritte die hll. Benedikt und Wolfgang in der Altarmitte geschaffen haben muß.

Die Skulptur des hl. Petrus entspricht im Stil den Charakteristika der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, erkennbar an Werken wie dem ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche Nonnberg von 1626³² oder den Skulpturen der Stiftskirche St. Peter³³ von 1613, bei deren Einordnung weder die gebräuchlichen Bezeichnungen „barock“ noch „manieristisch“ voll befriedigen. Beiden Stilrichtungen eignet nämlich ein höheres Maß an gestalterischer Bewegung an, dem Manierismus mit seiner Vorliebe für die allan-

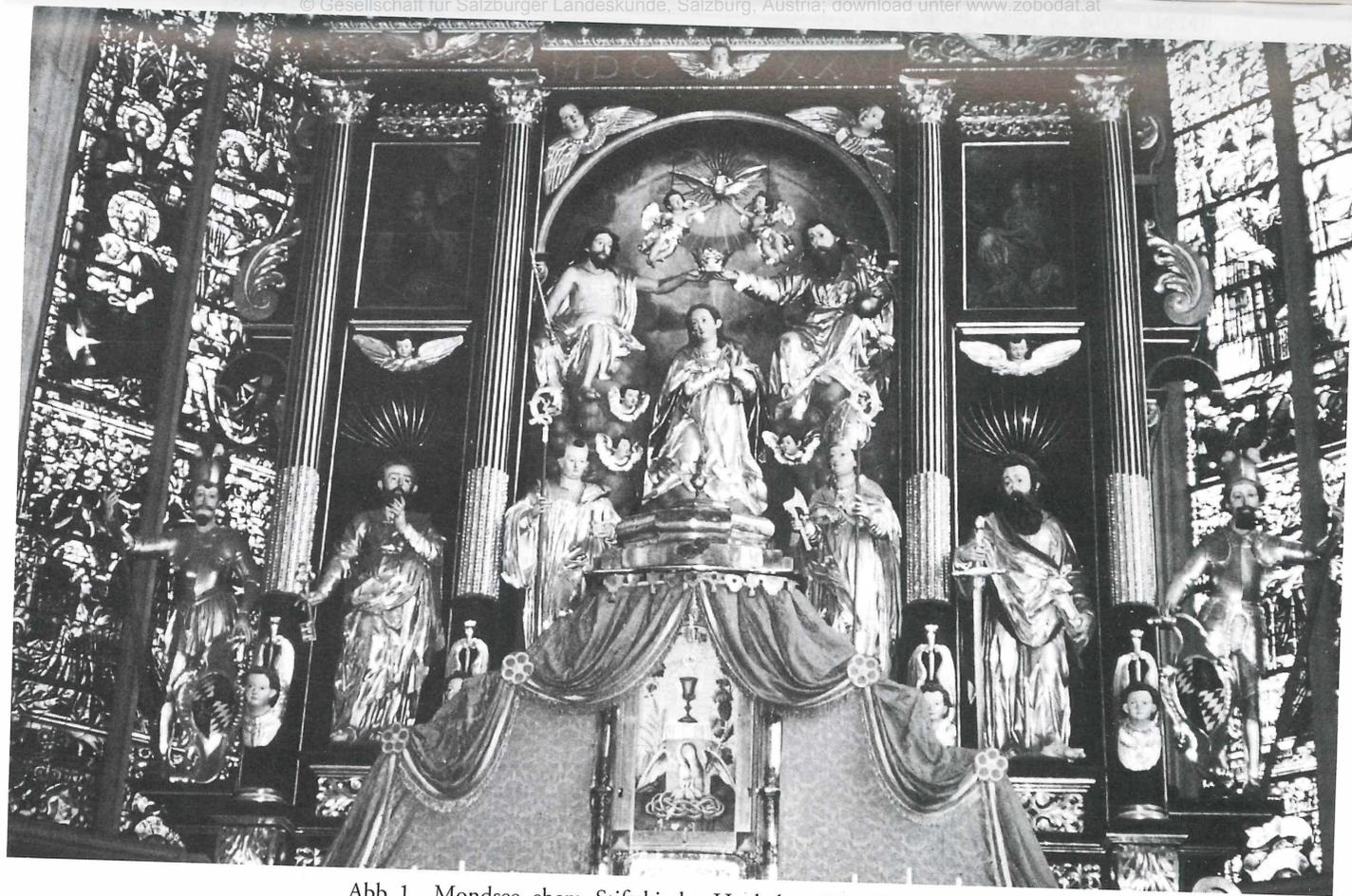


Abb. 1 Mondsee, ehem. Stiftskirche, Hochaltar; Hans Waldburger (1626).

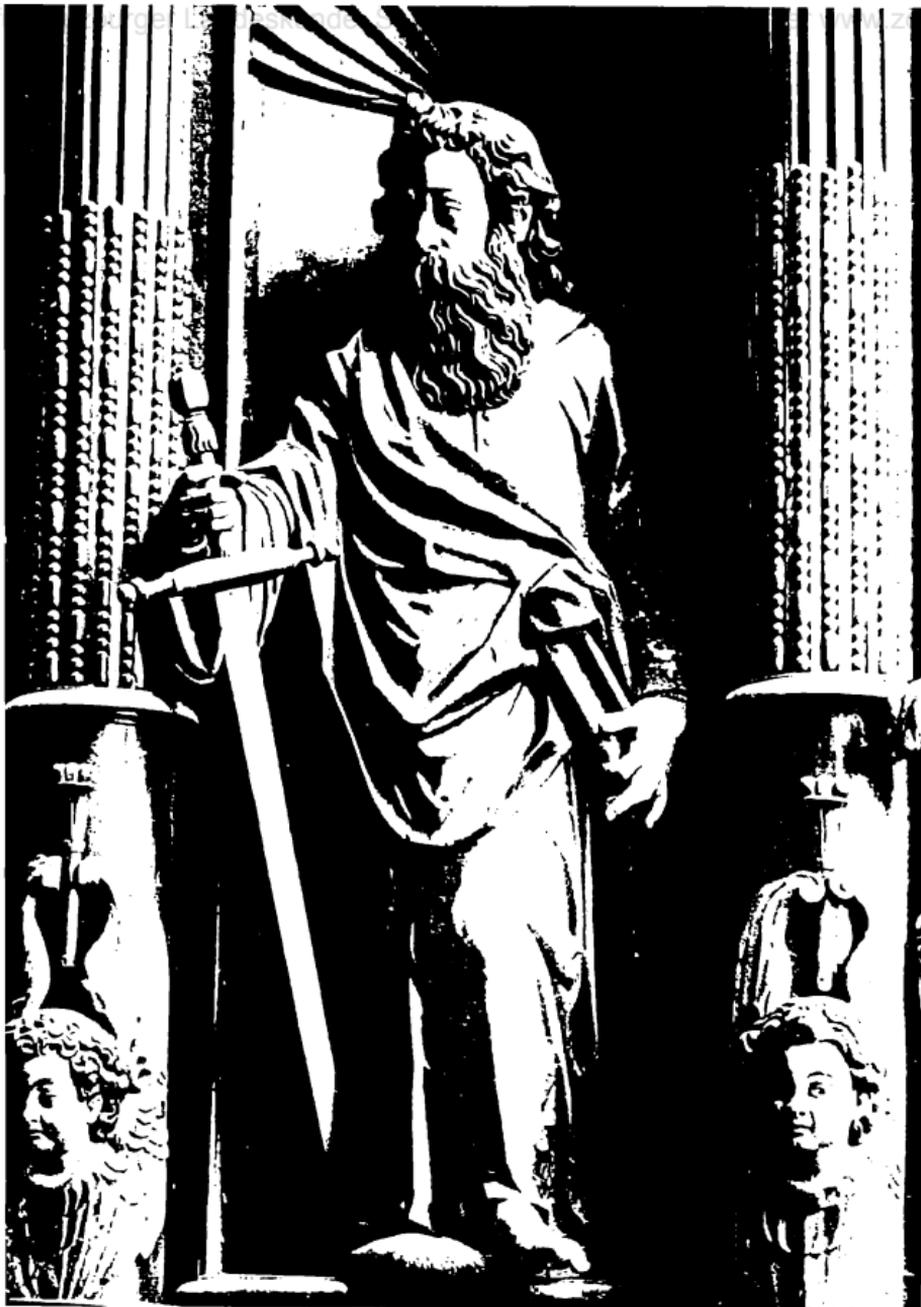


Abb. 2 Mondsee, ehem. Stiftskirche, Hochaltar, hl. Paulus;
Jakob Gerold (?) (1626).



Abb. 3 Regensburg, Karmeliterkirche St. Joseph, Seitenaltar
(ehem. Dom): hl. Paulus (1624).

sichtige *figura serpentinata*, dem Barock mit seiner großzügigen plakativen Geste.

Die Gestaltung der Skulptur des hl. Petrus ist dagegen auf den Block, aus dem sie geschnitten ist, beschränkt. So gestaltet der Meister, bei dem es sich – wie der Vergleich zu den genannten Werken zeigt – um Hans Waldburger selbst handeln muß, nicht von innen nach außen, sondern genau umgekehrt, so daß Drapierung und Falten nicht Folge der Körperhaltung sind, sondern abstrakter Dekor, bei dem ein kleinteiliges Netz an Graten die Oberfläche überzieht. In diesem Sinn ist auch die Ponderation bloß formelhaft wiedergegeben, dem Vorsetzen des rechten Beins entspricht ein leichtes Zurücklehnen des Oberkörpers.

Die Figur des Heiligen ist daher nicht freiplastisch im engeren Sinn aufgefaßt, sie steht somit in keinem Wechselverhältnis zum Umraum – ein Verständnis von Tragen und Lasten wird man vergeblich suchen –, sondern sie ist reliefartig auf eine Bildebene bezogen. Um wieviel stärker Arbeiten des dem Hans Waldburger nahestehenden Bildhauers Christoph Rodt dem Manierismus verbunden sind, zeigt ein Vergleich mit dem Hochaltar von Illertissen in Schwaben gleichen Themas³⁴.

Vieles davon verbindet die Figur im oben erwähnten Sinn mit der Skulptur der Dürerzeit; während aber Skulpturen etwa Lienhard Astls unter weitgehender Negation körperlicher Plastizität die graphische Gewandstruktur nach ornamentalen Kriterien gliederte, so drängt unter der vergleichbar gestalteten Oberfläche die Plastik des Körpers, ohne daß jedoch diese Spannung noch organisch bewältigt werden könnte.

Diese hier beobachteten Gestaltungskriterien sind auch an der zweiten Assistenzfigur, dem hl. Paulus (Abb. 2), erkennbar; in diesem Sinn ist sie also durchaus eine charakteristische Arbeit der Waldburger-Werkstatt. Die Gliederung ist freilich einfacher und klarer, dies sowohl im Gesamtaufbau als auch in der Faltenordnung. Die Reduktion zeigt sich aber auch in der Dominanz der Orthogonalen in Silhouette und Ausrichtung der Faltengrate. Der herabhängende Arm ist demnach eng an den Körper gelegt, der Arm mit dem Attribut auf den Betrachter zu im rechten Winkel abgelenkt. Dieser verstärkten Blockstruktur entspricht auch die Darstellung des Bartes als geschlossenes, längliches Viereck, in das die einzelnen Locken ornamental in Form langer Wellen eingetragen sind.

In gewissem Sinn ist aber in der Loslösung vom kleinteiligen Relief schon ein Bemühen um Gewinnung der dritten Dimension spürbar. So verzichtet der Meister auf die Darstellung des Gürtels, es gibt ja auch keine organische Abgrenzung von Ober- und Unterkörper, so daß der Heilige aufgerichtet wie ein Pfosten steht.

Die Gliederung des Gewandes ist dennoch weiterhin graphisch-linear – von der weich-anstreichbaren Struktur eines Stoffes ist natürlich nichts zu spüren –, ja es wird diese Tendenz noch gesteigert, die Faltengrate brechen wie aufgesetzt auf eine glatte Oberfläche ohne Verlaufen in die Tiefe um. Das System von Faltenstegen ist aber durch eine radikale Vereinfachung

chung übersichtlicher, die Grate sind logischer aufeinander bezogen. So betrachtet, ist durchaus die Vorstellung erkennbar, der Mantel „hänge“ über der Schulter, der Stoff des Obergewandes beginnt sich somit vom Untergewand zu emanzipieren. Wie die Hans Waldburger entsprechende Lösung der gleichen Figur aussieht, zeigt ein aus dem Regensburger Dom stammender Altar, der etwa zur selben Zeit – 1624 – entstand (Abb. 3).

Von den besprochenen beiden Statuen unterscheiden sich die Skulpturen der beiden geistlichen Würdenträger in der Altarmitte schon allein durch ihre Proportionen. War das Kopf-Körper-Verhältnis bei den Assistenzfiguren etwa 1 : 6, waren die Apostelfürsten somit außerordentlich gedungen, so ist dieses Verhältnis bei Benedikt und Wolfgang etwas mehr als 1 : 7; allein schon durch diesen Wechsel wirken die beiden Heiligen somit schlanker und zartgliedriger.

Entspricht der hl. Wolfgang in seiner Konzeption auch weitgehend der Skulptur des hl. Rupert Waldburgers auf dem bereits angesprochenen ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche Nonnberg und verarbeitet somit Formengut der Waldburger-Werkstatt, so läßt sie dennoch ein erstes Bemühen um Einbeziehung des Umraums erkennen. So ist beispielsweise zwar in beiden Fällen der Mantel um den Attributarm geschlungen, der Zipfel vor den Körper gezogen. Beim hl. Rupert läßt diese Konfiguration aber keine Vorstellung von einem „Zwischenraum“ erkennen, der Mantel liegt eng am Arm, das freibleibende Ende ist eng an den Figurenkern, um nicht das Wort „Körper“ zu verwenden, gepreßt. Über die Oberfläche entspinnt sich wieder das bereits einmal beobachtete dekorative Faltennetz.

An der Draperie des hl. Wolfgang ist die oben angesprochene Emanzipation des Mantels verstärkt zu beobachten, er bildet eine Raumlöcher um den Figurenkern, das freie Mantelende legt sich mit einem S-förmigen Schwung fast lose an den Oberschenkel des Spielbeins. Die Zahl der Faltengrate ist geringer, ihre Anordnung sinnvoller, fast schon elegant schwingend, wodurch sich der hl. Wolfgang erheblich vom schwerfälligen hl. Paulus unterscheidet.

Der Bischof erscheint demnach wie eine Vorstufe zu der Steinskulptur des hl. Augustinus über der Einfahrt des Stiftes Schlägl (Abb. 4) von 1638. Auch die Vorliebe für kleinteilig fein plissierte Gewandstrukturen, die die Kutte des hl. Benedikt erkennen läßt, ist am Chorhemd des Augustinus erkennbar. Es liegt somit nahe, beide Skulpturen einem Bildhauer, nämlich Hans Pernegger dem Jüngeren zuzuschreiben.

Rudolf Guby wies bereits auf auffallende Ähnlichkeiten zwischen den Portalskulpturen von Schlägl und dem Bilderschmuck des Salzburger Dom-Hochaltars von 1628 (Abb. 5) hin³⁵. Stellt man in diesen Zusammenhang die verwandte Skulptur des hl. Virgil vom Mirabelltor (Abb. 6), die 1627 entstand und nunmehr als hl. Rupert im Stift St. Peter aufgestellt ist, so wird diese Verwandtschaft zwischen den erstgenannten Skulpturen noch klarer. Das beginnt wieder mit den Proportionen der breit ausladenden Komposition, zeigt sich aber auch in der Anlage der Draperie, die so-

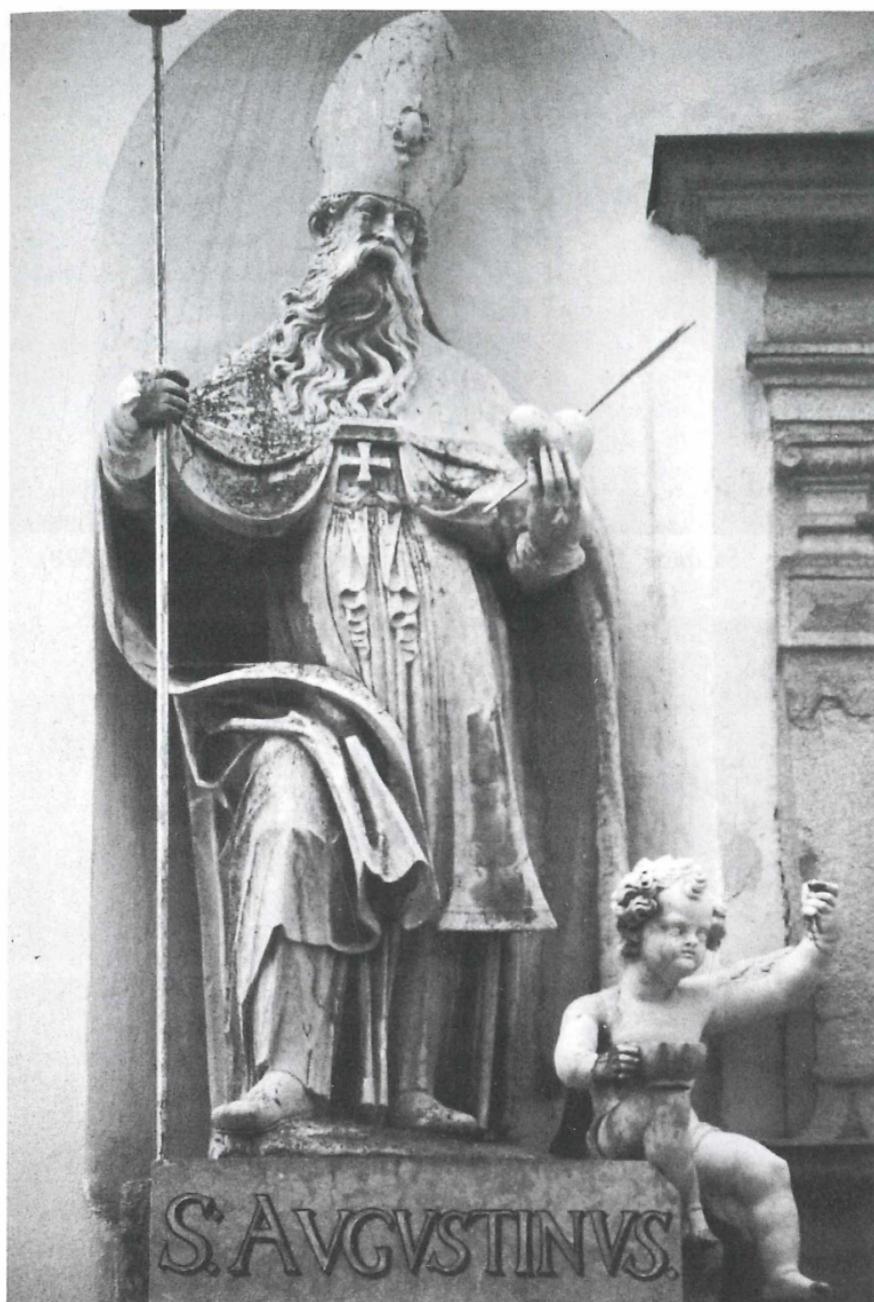


Abb. 4 Stift Schlägl, hl. Augustinus vom Stiftsportal; Hans Pernegger d. J. (1638).



Abb. 5 Salzburg, Dom, Hochaltar, Aufsatz; Hans Waldburger (1628).

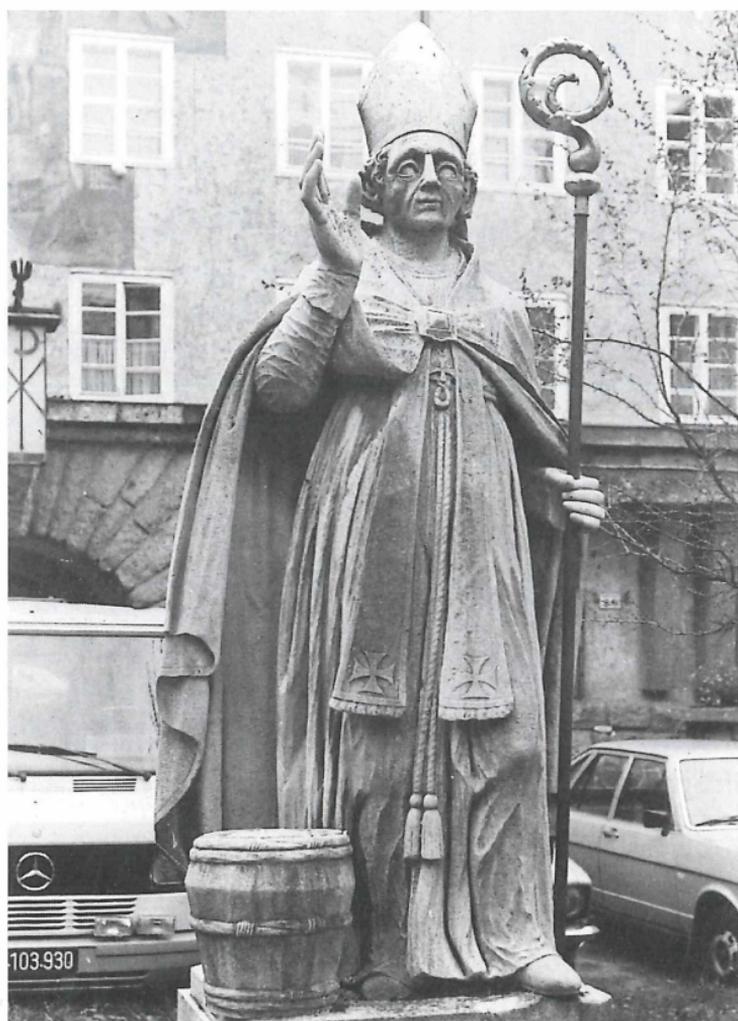


Abb. 6 Salzburg, Erzabtei St. Peter, hl. Rupert, ehem. hl. Virgil vom Mirabelltor der Stadtbefestigung (1627).

wohl beim Dom als auch bei den Portalfiguren in Schlägl schwungvoll die Figur zu umfassen sucht, während an der Skulptur des hl. Virgil Chorhemd und Pluviale schlicht herabhängen und erst in Bodennähe der Saum leicht, dem vorgestellten Fuß folgend, ausschwingt. Daß diese Steinskulptur auch viel stärker frontal komponiert ist, mag seine Begründung darin finden, daß sie mit keinem Gegenüber zu rechnen hatte. Ob es sich bei diesem Werk um Gerolds letzte Hinterlassenschaft handelt, bevor er Salzburg verließ, läßt sich schwer entscheiden. Die betont blockhafte Konsistenz würde dies zwar nach den oben angeführten Beobachtungen nahelegen, doch ist von zu vielen der in Salzburg tätigen Bildhauer nicht mehr als der Name überliefert³⁶. So ist von Christoph M u r m a n n, Sohn des 1622 verstorbenen Salzburger Hofbildhauers Matthäus Murmann, außer einigen kleineren Arbeiten für Stift Nonnberg 1633 und St. Peter 1635 so gut wie nichts bekannt³⁷. Aus seinen – im übrigen beschädigten – Skulpturen eines Löwen und eines Steinbocks, die sich in Hohenwerfen befinden, läßt sich aber schwer ein anderes Werk nach stilistischen Kriterien zuweisen.

Die Nachfolge Hans Waldburgers

1630 starb mit Hans Waldburger der Vertreter der ersten Generation Salzburger Bildhauer des 17. Jahrhunderts. Da Gerold die Stadt an der Salzach bereits verlassen hatte, war des Meisters Altgeselle, Hans Pernegger, der logische Nachfolger. Daß dem so ist, zeigt die Tatsache, daß im folgenden lukrative Aufträge mit seiner Person verbunden sind. 1634 liefert er den Kreuzaltar in Thalgau, 1636 wird er für das Kollegiatstift Laufen und das Kloster Seon tätig, 1637 in der Tillykapelle in Altötting, 1638 gestaltet er die Skulpturen über der Einfahrt von Stift Schlägl, 1640 ist er in Reichersberg nachweisbar. Später verlagerte sich Perneggers Schaffen verstärkt in den österreichischen Raum, in Melk, Admont, in der Wiener Schottenkirche, ja sogar in Neutra im Königreich Ungarn fanden sich Arbeiten des Meisters.

Der Stil Salzburger Arbeiten dieser Jahre wird in besonderer Weise in einer Reihe von Madonnenskulpturen augenscheinlich, die von der in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffenen Plastik Hubert Gerhards für das Wittelsbachergrab herleiten, einer Skulptur, die durch die Aufstellung auf der Mariensäule in München als Siegesdenkmal des Katholizismus offenbar eine geradezu kultbildhafte Bedeutung gewann. Schöne Beispiele finden sich in Oberbuch und Kirchheim bei Tittmoning, beide nur wenige Kilometer voneinander entfernt im Rupertiwinkel, jetzt in Bayern, gelegen.

In Oberbuch befinden sich zwei Altäre, von denen einer mit 1637 bezeichnet ist (Abb. 7). Diese Altäre werden gemeinsam mit dem Epitaph des Georg Schleindl in Tittmoning zu einer Gruppe zusammengefaßt. Die Gruppe wurde erstmals in den „Kunstdenkmalen Oberbayerns“ Jakob Gerold zugeschrieben. Diese Zuschreibung wurde in der Folge meist übernommen.

Pretzell verglich zu diesem Zweck die genannte Madonnenstatue mit der Laufener Madonna, die Gerold 20 Jahre später lieferte (Abb. 8), und beobachtete dabei „die Übereinstimmung im Kindertyp, in der Art, von der Haarmasse der Madonna eine Strähne abzulösen und nach vorne herunterfallen zu lassen, in der Gliederung der Spielbeinseite durch komplizierte, der Standbeinseite durch langgezogene, in schräge Richtung verlaufende und mit gewellten Säumen versehene Faltenzüge und andere Dinge mehr . . .“ Einschränkend bemerkt er aber, „unterschiedlich erscheint dagegen vor allem, daß der zeitlichen Entwicklung folgend die Madonna in Laufen gegen die in Oberbuch in allen Formen um einen Grad schwerer, fülliger und großzügiger geworden ist“³⁸.

Die festgestellten, deutlich erkennbaren Gemeinsamkeiten sind freilich schon im Typus begründet, eine Feststellung, die leicht durch Vergleich mit einer aus der Andraekirche stammenden Madonna Hans Waldburgers von 1610 – sie befindet sich jetzt in der Sebastianskirche – zu beweisen ist (Abb. 9). Die Stilentwicklung, die zwischen dem Vorbild und den jüngeren Ar-



Abb. 7 Oberbuch, Filiationkirche, Hochaltar, Muttergottes mit Kind; Hans Pernegger d. J. (?) (1637).



Abb. 8 Laufen, ehem. Stiftskirche, Muttergottes mit Kind vom ehem. Hochaltar; Jakob Gerold (1657).



Abb. 9 Salzburg, St. Sebastian, Hochaltar, Muttergottes mit Kind (ehem. Andräkirche); Hans Waldburger (1610).



Abb. 10 Salzburg, Dommuseum, Kreuzigungsgruppe aus Thalgau; Hans Pernegger d. J. (1632/34).



Abb. 11 Kirchheim bei Tittmoning, Filialkirche, Hochaltar, Muttergottes mit Kind (um 1630).



Abb. 12 Altötting, Marienbrunnen, Muttergottes mit Kind (1637).



Abb. 13 Prag, Maria Schnee, Hochaltar, hl. Paulus;
Ernst Johann Heidelberger (1649–1651).



Abb. 14 Prag, Sta. Maria de Victoria, Fassade,
Muttergottes mit Kind (1636).

beiten liegt, zeigt sich vor allem in der übersichtlicheren und einfacheren Struktur des Faltenlinearments. In gewisser Hinsicht steht dabei die jüngere Figur aus Laufen dem Waldburger-Vorbild näher, nirgends findet man hier wie dort das dünne Faltengeriesel, das die Draperie der Madonna in Oberbuch auszeichnet, alle Faltenstege sind breiter und kantiger.

Aber auch im organischen Aufbau ist die Skulptur von Oberbuch der Gerolds überlegen. Eine durchdachte Ponderation liegt zwar auch der erstgenannten Skulptur nicht zugrunde, dennoch sind die einzelnen Faltenmotive so geordnet, daß ein logischer Zug im Fluß der Draperie erkennbar ist. Dagegen entsteht bei der Laufener Madonna nicht einmal der Eindruck belasteter und unbelasteter Körperteile, der Mantel ist wie ein schwerer Vorhang vor den Unterkörper gelegt und separat durchgestaltet.

Das Standmotiv bei der Skulptur von Oberbuch dagegen ist konsequenter durchgehalten, der Kopf dem Kind vertraulich zugeneigt. Ist somit in Oberbuch das Standbein gerade noch erahnbar, so ist an dessen Stelle in Laufen ein langer, vertikaler Faltenzug getreten.

Dadurch, daß die Figur so stark aufgerichtet ist, bleibt in der Komposition aber kaum Platz für das Kind. Es ist dies ein Problem, mit dem alle Salzburger Bildhauer dieser Zeit zu kämpfen haben: Erscheint es bei näherer Überlegung so gut wie unmöglich, ein Kind so zu tragen, wie dies bei der Oberbucher Madonna vorgeführt wird, so stört das dennoch nicht den optischen Eindruck, denn der Oberkörper Mariens ist leicht zurückgelehnt, durch die Neigung des Kopfes wird das Kind in die Komposition einbezogen. Der streng rechtwinkelige Aufbau zwingt Gerold in Laufen jedoch zu der verunglückten Lösung, bei der das Kind wie auf einem Servierbrett von seiner Mutter auf der Handfläche balanciert wird.

Diese strukturellen Unterschiede lassen es unwahrscheinlich erscheinen, daß die Skulpturen in Oberbuch von Gerold stammen. Der feingliedrige, kleinteilige Stil der Madonnenstatue ist geradezu das Gegenteil zum Stilwollen dieses Bildhauers. Die Figuren der Kreuzigungsgruppe aus Thalgau, die oben bereits erwähnt wurden, zeigen dagegen deutlich Ansätze zu dem beschriebene Stil; nicht zuletzt auch in den Proportionen mit den kleinen kugelförmigen Köpfen ist diese Verwandtschaft manifest (Abb. 10).

Der genannten Skulptur steht übrigens auch eine Marienstatue in der Kirche von Kirchheim bei Tittmoning (Abb. 11) außerordentlich nahe, ja in manchem erscheint sie geradezu als Vorstufe zu der klassisch ruhigen Lösung von Oberbuch. Auch hier finden wir die kleinteilig-zarte Struktur, die für Perneggers Arbeiten so charakteristisch erscheint, freilich noch ungeordneter und im Block schwerer, in diesem Sinn also Waldburgers Vorbild näher; sie dürfte somit schon um etwa 1630 entstanden sein.

Schwer zuzuordnen erscheint dagegen die aus den gleichen Jahren stammende Madonna des Marienbrunnens von Altötting (Abb. 12). Entstand der Entwurf dieses 1637 errichteten Werks von Santino Solari, so ist der Name des Bildhauers völlig offen. Manches mag dabei an Hans Perneggers zeitgleiche Arbeiten aus Schlägl erinnern, so die Gliederung der Draperie

in schwere, geradlinige Falten, die in seltsamem Kontrast zu den fein eingetragenen Details von Gürtel und Kopftuch stehen. Dennoch erscheint die Gesamtanlage dichter, die Oberfläche stärker strukturiert, man beachte nur, wie das Kleid über dem Busen durch den Gürtel geknittert ist, wie auch die Struktur der Faltenadern von anderer – nicht so regelhafter – Art zu sein scheint. Schon Pretzell hat auf die Verwandtschaft der Kinderköpfe dieses Brunnens mit den Engeln der Domfassade hingewiesen. Gerade die wollig-zottelhafte Struktur des Kinderhaars erinnert an die bereits erwähnten Skulpturen Christoph Murmanns in Hohenwerfen, die ja etwa zeitgleich entstanden sind. Man darf auch nicht vergessen, daß Santino Solari in der Beschriftung des bekannten Portraits als *statuarius idem et architectus*, somit nicht nur in gleicher Weise als Bildhauer und Architekt bezeichnet wird, sondern daß seine Tätigkeit als bildender Künstler sogar an erste Stelle gereiht ist. Es ist daher möglich, daß der skulpturale Schmuck vom Meister selbst stammen könnte, was die Verwandtschaft zwischen dem Kinderkopf und den Domfassadenengeln erklären könnte.

In gleicher Weise unübersichtlich wie in Salzburg ist die Lage der Skulptur in Prag in den 30er Jahren, obgleich für die Jahre nach dem Erfolg der kaiserlichen Truppen und der Umerziehung Böhmens im Sinn des Katholizismus eine gewaltige Nachfrage nach sakraler Skulptur zu erwarten ist. Konkreter faßbar wird nur die Person Ernst Johann Heidelbergers (gestorben um 1657), der offenbar von der Werkstatt Giovanni Batista Quadris beeinflußt worden ist³⁹. Wie eng hier das Verhältnis im gesamten mitteleuropäischen Raum ist, zeigt das Beispiel des Hochaltars von Maria Schnee in Prag, der 1649 bis 1651 entstand, dessen Skulpturen sich aber gut in das Bild Salzburger Plastik fügen würden, man beachte etwa die dort vorgetragene Spielart des steifgliedrigen hl. Michael. Ob hier nur eine Stilgleichartigkeit aufgrund gleicher Vorlagen und Ausgangsbasis zu beobachten ist, oder ob hier tatsächlich eine wechselseitige Beeinflussung denkbar ist, kann erst zukünftige Forschung zeigen. Die Skulptur des hl. Paulus in der Kirche Maria Schnee (Abb. 13) wäre daher ein willkommenes Bindeglied zwischen Gerolds Paulus in Mondsee und der Stufe seines Stils der 50er Jahre, wäre sie nicht in der Heidelberger-Werkstatt zu einem Zeitpunkt entstanden, als Gerold in Salzburg schon längst wieder ansässig war.

Am ehesten noch von Gerold stammen könnte die Skulptur der Muttergottes mit Kind über dem Portal der Kirche Sta. Maria de Victoria in Prag, die um 1636 – während des Pragaufenthalts des Meisters – entstand und in vielem der Madonna von Laufen verwandt ist. Man beachte beispielsweise nur den quaderförmigen Aufbau und die lineare Gliederung des Werks (Abb. 14).

Aus der Zeit unmittelbar nach Gerolds Rückkehr nach Salzburg ist ihm zwar keine Arbeit archivalisch nachweisbar, die Zahl der erhaltenen Werke dieser Epoche ist aber, bedingt durch die politische Lage, außerordentlich gering. Eine der wenigen wertvollen Ausnahmen bildet der Altar der klei-

nen Fialikirche St. Magdalena in Neufahrn bei Neumarkt, den der Neumarkter Bürger und Gastwirt Veit Kronsberger am 23. Juni 1645 stiftete.

An diesem Altar flankieren ein Gemälde mit der Darstellung Mariä Verkündigung die hll. Johannes der Täufer (Abb. 15) und Franziskus, im Aufsatz befinden sich zu Seiten des Gemäldes der Titelheiligen zwei Engelsfiguren⁴⁰. Diese Skulpturen erweisen sich als charakteristische Produkte der Waldburger-Nachfolge. Eine vergleichbare Lösung der Skulptur des hl. Johannes findet sich auch im Salzburger Museum Carolino Augusteum, hier freilich schon gut 20 Jahre älter (Abb. 16). Dabei zeigt sich bereits die Gesamtanlage der Skulptur verwandt, da wie dort ist das Attributlamm zu Füßen des Heiligen angebracht, wodurch der hinweisende Arm senkrecht gestreckt wird, was zu einer deutlichen Verunklärung der Geste führt, man vergleiche dieses Motiv nur mit der Lösung, die Martin Zürn etwas früher in Engerzhofen (Allgäu) dafür gefunden hatte.

Auch in der Draperie zeigen sich beide Figuren miteinander verbunden, Johannes trägt kein Gewand, sondern eine Stoffbahn mit Fransen am Saum ist ihm in einem Bogen, der von der linken Achsel ausgeht, um den Körper geschlungen. Auch hier ist allerdings die bereits mehrfach angesprochene Tendenz der Stilentwicklung hin zu einer stärkeren Klärung der Struktur erkennbar, bei der Skulptur im Museum C. A. bedarf es hingegen noch einiger Überlegungen, um den Verlauf des Gewandes, vor allem an der rechten Seite, zu erkennen.

Die dritte Dimension ist freilich bei beiden Skulpturen nicht bewältigt, besonders deutlich wird das an dem Beispiel aus Neufahrn, das geradezu eine Rückwand ausbildet. Selbst bei den geringen Stoffmengen, die aus thematischen Gründen dem Bildhauer zur Verfügung standen, versucht er dennoch, wieder die Figur in einer Nische zu bergen; sein hl. Johannes greift daher auch nicht – wie die vergleichbare Skulptur aus dem Museum C. A. – mit erhobenem Arm um den Kreuzesstab, sondern alles ist dem Bestreben nach möglichst geschlossenem Umriß untergeordnet.

In auffälliger Weise ist demgegenüber die Struktur der Falten gewandelt, sie greifen viel tiefer in die Substanz des Stoffes ein, verursachen tiefe Schatten, wohingegen Perneggers feines Faltengeriesel in diesen Jahren noch immer etwas Aufgesetztes hat. Ansätze zu dieser zwar weniger subtilen, dafür aber mehr körperhaften Struktur konnten schon bei Gerolds Paulus an Waldburgers Mondseer Altar beobachtet werden, wodurch auch der kleine Altar von Neufahrn von seiner Hand zu sein scheint. Indizien dafür liefern auch anatomische Eigenheiten, wie der leicht gekrümmt ausgestreckte Arm. Letztlich gleichen die Gesichtszüge der Engel mit ihrer Neigung zum Doppelkinn, den halb geschlossenen Augen und dem kleinen Kirschmund der oben besprochenen jüngeren Skulptur Gerolds in Laufen.

Gerade aufgrund der geringen Dichte an erhaltenen Werken ist allerdings die Gefahr von Irrtümern in einer Zuordnung nach ausschließlich stilistischen Kriterien außerordentlich groß. Dieser Mangel ist auch noch



Abb. 15 Neufahrn, Filialkirche, Hochaltar,
hl. Johannes d. Täufer; Jakob Gerold (?) (1645).



Abb. 16 Salzburg, Museum C. A., hl. Johannes d. Täufer
(1. Viertel 17. Jh.).



Abb. 17 Burgkirchen, Pfarrkirche, Hochaltar, Aufsatz; Martin Zürn (um 1645).

nach der Jahrhundertmitte spürbar, dem Wechsel der Zeiten fielen in gleicher Weise Gerolds Altar in Saalfelden von 1654⁴¹, in Stuhlfelden von 1655⁴² sowie in Uttendorf von 1653⁴³ zum Opfer; alle genannten Orte liegen bezeichnenderweise im alpinen Pinzgau. Aus diesem Grund wird die Salzburger Skulptur dieser Jahre lediglich durch einen kleinen Altar in der Annakapelle neben der Pfarrkirche von Berndorf repräsentiert, der mit 1656 bezeichnet ist. Wie der Aufschrift zu entnehmen ist, wurde er vom *wol erwirdig in Gott geistlich, edl und hochgelehrten Herrn Magister Tobias Knafer, im Leben gewester Kirch- und Pfarrer zu Perndorff* gestiftet.

Schon der Typus der dargestellten Skulpturen der beliebten Schutzpatrone Sebastian, Rochus und Michael, die das eher anspruchslose Werk zieren, weicht von dem bisher Gesehenen ab. Nicht der von zahlreichen Pfeilen durchbohrte Sebastian fordert das Mitleid des Betrachters, sondern losgelöst vom historischen Kontext tritt uns der heroische Überwinder von Leid und Tod gegenüber, die Pfeile dienen lediglich der Identifizierung. Eine vergleichbare Lösung hatte Martin Zürn schon zehn Jahre zuvor für den Altar im nahen Burgkirchen im Innviertel gefunden (Abb. 17), eine Skulptur, die für die besprochenen nicht nur in ikonographischer Hinsicht vorbildhaft zu sein scheint. Dabei zeigt sich freilich, daß der Berndorfer Meister nur Äußerlichkeiten, wie die Drapierung des Mantels, übernehmen konnte, daß ihm aber darüber hinausreichende Fähigkeiten abgingen.

Die Probe dafür erbringt wie sooft die Frage der Ponderation, die augenfällig den Grad des Verständnisses menschlicher Anatomie belegt. Ist demnach zwar bei beiden Arbeiten nach dem geschilderten oberflächenbestimmten Kompositionsprinzip kein organisches Stehen zu erwarten, so läßt die Skulptur Zürns mit ihrem diagonal angelegten Schwung noch den Reiz gotischen Dehancements spürbar werden. Es ergibt sich somit eine kompositionell ausgewogene Lösung, man bemerkt kaum, daß das Standbein viel zu weit vorne ist, um die beabsichtigte Haltung zu ermöglichen. Diesen harmonischen Klang verfehlt der Meister von Berndorf trotz aller Bemühungen, die Skulptur nachzuahmen, deshalb, weil beide Beine, belastetes und unbelastetes, gleich steif geschnitzt sind, die Figur so nach vorne wegrutscht. Besonders kraß wird dies an der Skulptur des hl. Rochus spürbar, bei der es sich überhaupt verbietet, von „Stand- und Spielbein“ zu sprechen, beide sind gleich gestreckt, das „Spielbein“ lediglich leicht nach vorne geknickt.

Diese Steifheit war nun auch an Produkten Jakob Gerolds zu beobachten gewesen, dieser behilft sich aber – nicht nur in Neufahrn – mit einem Schritt nach vorne im wörtlichen Sinn, so daß durch diese Schrittstellung organische Ungereimtheiten verdeckt werden können.

Beim Vergleich der in allen drei Fällen recht ähnlich gestalteten Draperie zeigen sich die besprochenen Unterschiede sowohl in der Gesamtkomposition als auch im Detail. Jedesmal ist eine lange Stoffbahn in einer großen Schleife um den Körper gelegt, während aber bei der Skulptur der Zürn-

Werkstatt an der Stelle des Zusammentreffens der beiden Enden des Stoffes nicht leicht erkennbar ist, welches Ende oben und welches unten liegt, überdies völlig unklar bleibt, warum das freie Ende nicht herabfällt, ist die Gestaltung des Umhangs an beiden anderen Skulpturen klarer. Die Draperien beider Sebastiansfiguren verbindet dabei die metallische Härte der Mantelstruktur, wobei der Mantel des Berndorfer Beispiels kleinteiliger gestaltet erscheint. Daß dabei kein einheitlicher Faltenzug entstehen kann, ergibt sich aus der sperrigen Struktur von Flächen, die hartkantig aneinanderstoßen. Gerold ist hiebei einer stofflichen Gestaltung deutlich erkennbar näher, sein Mantel hängt von der Schulter – eine Formulierung, die sich bei dem Burgkirchener Beispiel aufgrund der geschilderten Charakteristika verbietet; es ist durchaus denkbar, daß Johannes das freie Ende seines Gewandes unter der Achsel eingeklemmt hält. So beginnen sich die Falten auch spürbar einem Fluß unterzuordnen, der mit der Haltung der Figur bis zu einem gewissen Grad konform geht.

Versucht man zuletzt dennoch eine Zuordnung des genannten kleinen Altars, so stößt man auf eine anonyme Skulptur des hl. Rochus im Rieder Heimathaus, die anscheinend aus der abgebrochenen Heiliggeistkirche stammt. Allgemein wird diese Skulptur dem Zürn-Umkreis zugeschrieben, eine Zuschreibung, die wohl dem oben erwähnten Mangel an Vergleichsmöglichkeiten zu verdanken ist und aus diesem Grund von Manteuffel zu Recht abgelehnt wird⁴⁴.

Diese Skulptur wirkt in manchem wie die spiegelverkehrte Vorlage des Berndorfer Rochus, man vergleiche nur die rautenförmige Rückwand des die Figur umfassenden Mantels oder die Gliederung der Oberfläche durch parallel geriefelte Falten; ja sogar die Gesichter beider Heiligen scheinen verwandt, sieht man von den manierten Stoppellocken der Rieder Skulptur ab.

Der Vertrag für den Hochaltar der Stiftskirche in Laufen, dem ersten erhaltenen gesicherten Werk Jakob Gerolds, wurde am 17. Mai 1654 geschlossen, die heute über dem Südportal befindliche, oben bereits erwähnte Madonna, wurde allerdings erst 1657 geliefert. Vom ursprünglichen Altarschmuck dürften sich nur die Skulpturen der Mittelgruppe erhalten haben, einer Mittelgruppe, die in Anlehnung an den Schrein des Vorgängeralters gestaltet war. Die Tendenz zu szenischem Wechselspiel der Figur, die sonst gegen die Jahrhundertmitte zu beobachten ist, kommt dabei nicht zum Tragen; die Madonna stand im Zentrum, flankiert von den Skulpturen der hl. Barbara und Katharina, was den Eindruck natürlich verändert hat. Wie sehr Gerold Teile von Schreingruppen sonst aufeinander bezieht, zeigt das erhaltene Beispiel des Altars in Tamsweg.

Das Konzept, Skulpturen beziehungslos auf eine Raumbühne nebeneinanderzustellen, ist zu diesem Zeitpunkt außerordentlich antiquiert, versuchen doch die meisten derartigen Gruppen, ein dramatisches Schauspiel zu gestalten, wobei in vielen Fällen ein Gemälde ins Dreidimensionale über-

tragen wird. Bekanntestes Beispiel dafür ist die Paraphrase des Sebastiansmartyriums des Hans von Aachen in der Münchener Michaelskirche durch die Gebrüder Zürn in St. Georgen an der Mattig von 1648.

Die Madonna von Laufen hat die Form eines geschlossenen Blocks, so seltsam dies bei menschlicher Figur auch klingen mag, eines Quaders. Alles ist auf die Orthogonale ausgerichtet, nur der Kopf ist leicht nach links aus der Achse geneigt, quasi optisches Gegengewicht für das auf der anderen Seite sitzende Kind. Die Vertikale wird durch einen massigen, geradlinigen Faltenzug betont, das Spielbein ist daher mehr nach vorne als zur Seite gesetzt, die Oberarme liegen eng am Rumpf an, der Ellbogen ist nahezu rechtwinklig nach vorne abgebogen. Betont horizontal sind folglich auch der nur durch einige Kerben gegliederte Gürtel unterhalb des Mieders, der Mantelkragen und die Halskette aus großen Perlen. Diesem Zwang des Liniengefüges ordnet sich auch die obligate Haarsträhne unter, die lotrecht herabhängt und nicht etwa wie bei der Madonna von Oberbuch die Schulter rahmt. Die Kontur der Madonna ist folglich nahezu geschlossen, nur der linke Arm des Kindes tritt aus der sonst ruhigen Silhouette.

Insgesamt sind es langgezogene Kanten, die den optischen Eindruck der Skulptur bestimmen, es sind kaum weiche Übergänge erkennbar, man vergleiche etwa den Umschlag des Mantelsaums bei den erwähnten Arbeiten.

Es erscheint außerordentlich bedauerlich, daß sich gerade aus diesen für die Entwicklung der Salzburger Skulptur so entscheidenden letzten Jahren der Mitte des 17. Jahrhunderts nur mehr die Bildwerke der Mittelgruppe des ehemaligen Hochaltars der Stiftskirche von Laufen Jakob Gerold archiwalisch zuordnen lassen. Gerade das Eingeschlossensein dieser Figuren in einem Mittelschrein im Nachleben des gotischen Schnitzaltars läßt das Fehlen der sicherlich freier angelegten Assistenzfiguren Rupert und Virgil besonders schmerzlich spürbar machen. Möglicherweise passen mehrere Skulpturen, deren ursprünglicher Aufstellungsort unbekannt ist und die derzeit auf dem Altar der Kirche von Haselbach bzw. in der Braunauer Herzogsburg aufgestellt sind, in diese Lücken (Abb. 18).

Wird von Benno Ulm im Katalog der Ausstellung in Stift Reichersberg, in welchem diese Skulpturen publiziert sind, zunächst auf die Ähnlichkeit des Kaisers mit der Figur des hl. Pankratius vom ehemaligen Braunauer Hochaltar Martin Zürns von 1642 sowie mit dessen Skulpturen des hl. Sebastian und des hl. Florian aus Wasserburg von 1638/39 – jetzt in Berlin – hingewiesen, so schränkt der Autor ein, „daß der Kaiserdarstellung aus Ranshofen . . . die manieristisch differenzierte Körper- und Oberflächendynamik der Zürn-Figuren“ fehlt. „Nicht zuletzt die blockhafte Statuarik der Ranshofener Figur mit ihrer habituellen Würde läßt die hier vorgeschlagene Frühdatierung (1. Drittel 17. Jahrhundert) und die Zugehörigkeit zu einem den Zürn korrespondierenden Kunstkreis (Weilheim oder Salzburg) zur Diskussion stellen.“⁴⁵ Die Begründung bleibt der Autor freilich schuldig.



Abb. 18 Braunau, Bezirksmuseum, hl. Kaiser;
Jakob Gerold (?) (um 1650).

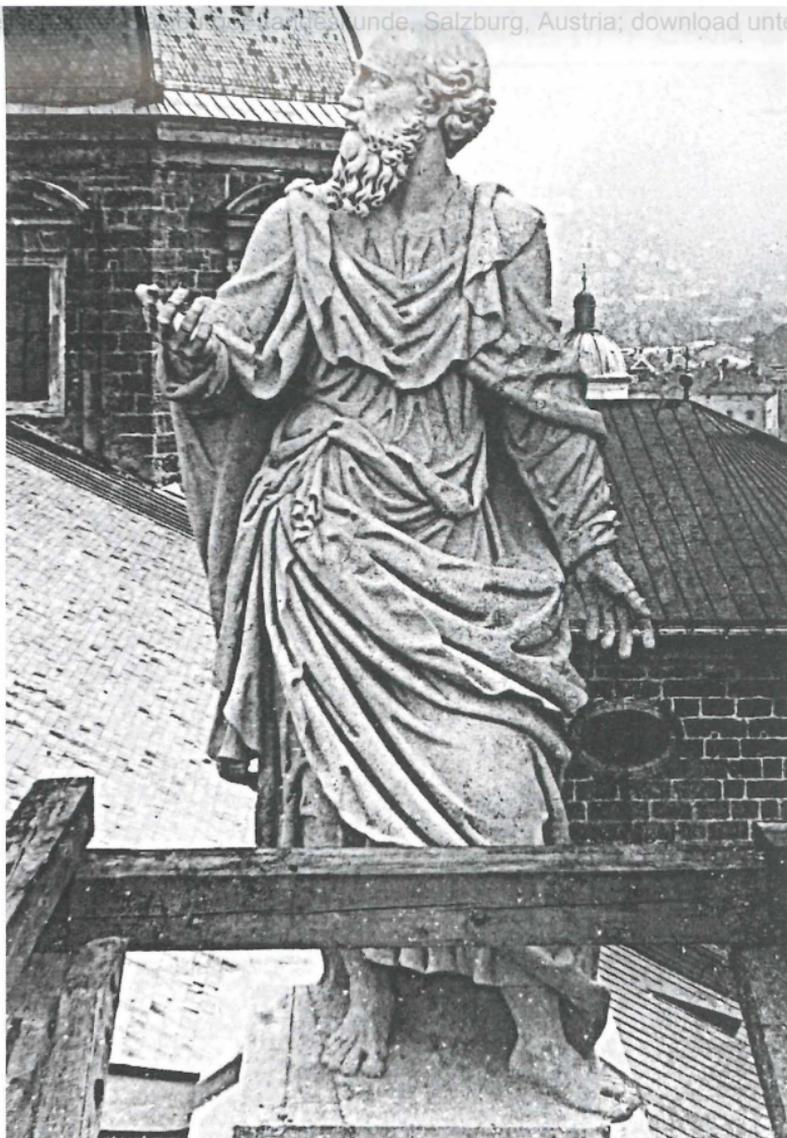


Abb. 19 Salzburg, Dom, Fassade, Prophet Elias (um 1650)
(Photo: Archiv Franz Wagner, Salzburg).



Abb. 20 Venedig, Seminario Patriarcale, hl. Lukas;
Orazio Marinali (2. Hälfte 17. Jh.).



Abb. 21 Salzburg, Dom, Fassade, hl. Rupert; Jakob Gerold (?)
(um 1650).

Die Gestaltung
wir als
haben. In
zogen is
Jahrhun
Schweiss
vergleic
etwa an
Schleife

Ein le
tung des
bleiben s
Gesichts
Individu
se Vorlie
Gerold z
Ist der Ba
zeitliche
demnach
Meisters

Erstaur
tur in der
kaiserliche
hebliche A
Übersiedl
oben gena
fand.

Gertrau
Zerstörung
ein mit der
ke stark de
17. Jahrh
ren, bleibt
ten, so ents

... eine
Reihe von Umgestaltungen, wie die Adaptierung des Bäußerinnenklosters für die Franziskaner in den 20er und 30er Jahren, die Errichtung der Kirche der Karmeliter am Tabor 1623, die Umgestaltung des Dominikanerklosters 1631-1634 sowie die Umgestaltung der Schottenkirche in den 30er Jahren und der Kirche am Hof 1657, um nur einige Beispiele zu nennen.

Archivalisch ist vom Beginn des Jahrhunderts eine große Zahl von Namen überliefert, Namen die auf einen starken Zuzug von Bildhauern aus dem süddeutschen Raum schließen lassen. Lorenz Murmann, Valerian Gerold und Heinrich Degler werden vermutlich mit den Familien Murmann

*Dr. Wilhelm Murmann (Hof) 1872-1881
Lorenz Murmann
Fuchser Hof 46, Mauerleg. 1930-1935
S. 113-115
Johann Peter Degler (Hof)
Karl Gerold Hof 46
Lorenz Murmann Hof 46
Valerian Gerold Hof 46
Heinrich Degler Hof 46*

nen Da-
ung, die
erkannt
rper ge-
vor der
frontale
ar, man
cht, wie
spröde)

gestal-
figuren
eidiger
lichem
l. Die-
n dem
chten.
gt sich
Es ist
d des

kulp-
h die
ie er-
n der
chon
ruck

f die
Ver-
Wer-
des
wa-
hei-

und Gerold in Augsburg und Salzburg bzw. mit Hans Degler in Weilheim verwandt gewesen sein. Bedauerlicherweise sind bislang diesen Bildhauern keine Skulpturen zugeschrieben worden, sieht man von der durch Murmann und Gerold durchgeführten Renovierung der beschädigten Spinnerin am Kreuz ab. Andererseits warten zahllose Epitaphien an Stephansdom, Michaeler- und Minoritenkirche auf eine sinnvolle Ordnung. Die Grabmäler von Johann von Trautson und Sixtus von Trautson von 1614 in der Michaelerkirche stammen andererseits von auswärtigen Bildhauern, nämlich von dem für den Kaiserhof arbeitenden Flamen Alexander Colin und dem in Innsbruck tätigen Caspar Gras; auch das 20 Jahre später entstandene Kruzifix des Georg Petel, das jetzt in Marchegg aufgestellt ist, ist so gesehen Importware.

Wie die Holz-Skulptur der ersten Jahrzehnte in Wien ausgesehen haben mag, zeigt ein bislang unbeachteter Totenschild in der Schottenkirche, die übrigens die Kirche der Zunft der Bildhauer war. Laut Inschrift wurde dieser Schild 1631 für den kaiserlichen Generalfeldzeugmeister Philipp Friedrich Breuner errichtet.

Unterscheidet sich also das Bild der erhaltenen Arbeiten kaum von den Salzburger Arbeiten der ersten Jahrhunderthälfte, so taucht in den 30er Jahren ein Bildhauer in Wien auf, der gemeinsam mit seinem Bruder Tobias zu den dominanten Persönlichkeiten der Wiener Kunst um die Jahrhundertmitte werden sollte, Jakob Pock. Erste Arbeiten des aus Konstanz stammenden Meisters finden sich bezeichnenderweise in Berchtesgaden⁴⁷, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß auch Pocks Hauptwerk in Wien, der 1640 bis 1647 entstandene Hochaltar der Domkirche St. Stephan, sich gut mit Salzburger Arbeiten vergleichen läßt, wie ja für das ganze Altarwerk der Salzburger Dom-Hochaltar vorbildhaft wurde, worauf bereits Schikola verwiesen hat.

Diese Verwandtschaft ist an den beiden Bischöfen im Aufsatz besonders auffällig. Da wie dort kein beschwingtes Vorziehen des Mantels, schwer und geradlinig fällt der Mantel, ja selbst die Art, wie sich das Chorhemd dem Spielbein mit parallelem Faltenfluß wie geschlitzt öffnet, ist an beiden Salzburger Skulpturen zu beobachten. So sprechen viele Indizien dafür, daß Pock wesentliche Eindrücke von der Salzburger Skulptur empfangen haben mag – selbst die für Waldburgers und Perneggers Skulpturen charakteristische „Bügel falte“ über dem Schienbein ist an dem Bischof des Stephansdoms zu erkennen. In der anonymen Skulptur des Rupert vor dem Salzburger Dom, von der weiter unten noch die Rede sein wird, ist eher eine Rückwirkung der Arbeit Pocks zu vermuten, wenn überhaupt ein so linearer Zusammenhang besteht. Die Skulptur ist allzu ungelenkt angelegt, wie an einer Kopie ist vieles, was wiederzugeben versucht wird, vom Meister nicht voll durchschaut worden⁴⁸.

In Anlehnung an die Münchener Mariensäule schuf Pock 1647 die Mariensäule auf dem Platz am Hof, nach ihrer Umbildung in Bronze wurde

die Originalsteinskulptur nach Wernstein am Inn gebracht. Bemerkenswerterweise ist es hier nicht mehr die mütterliche Figur der *Patrona Bavariae*, sondern die spanisch-unnahbare *Immaculata*, der Dank für die Rettung aus höchster Not gezollt wird. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, daß in Salzburg ein derartiges Dankeszeichen fehlt, obgleich das vom Krieg verschonte Land doch allen Grund zur Dankbarkeit hatte. Dabei gewinnt eine These Hahnls an Gewicht, der aus den weitgehend funktionslosen, eine Krone haltenden Engeln der Domfassade geschlossen hat, für den Domplatz wäre bereits in der ursprünglichen Konzeption eine Mariensäule geplant gewesen⁴⁹. Daß ein derartiges Projekt aber bestanden haben muß, zeigt ein im Salzburger Museum erhaltenes Modell einer Immaculatasäule von Lucas von Hildebrandt, das allerdings für den Platz vor der neuen Universitätskirche gedacht war⁵⁰. Letztlich kehrte man aber, als 1771 das Denkmal von Johann Baptist Hagenauer errichtet wurde, zum ursprünglichen Standplatz zurück.

Die Wende zum Barock

Mit großer Erleichterung wurde 1650 in Salzburg das Ende des 30jährigen europäischen Kriegs gefeiert. Das Land selbst war zwar durch das Geschick seines Fürsten, Erzbischof Paris Lodron, von Kämpfen verschont geblieben, der Kriegslärm war freilich dem Nordteil des Fürstentums bedrohlich nahe gekommen. So war es nicht weiter verwunderlich, daß in den 30er und 40er Jahren niemand größere Bauinvestitionen unternommen hatte. Nach der Weihe des Salzburger Doms am 25. September 1628 kamen selbst die Bauarbeiten an diesem aufwendigen Projekt weitgehend zum Erliegen. Die Aufgaben der Landesdefension, die von Erzbischof Paris Lodron zielstrebig betrieben wurden, banden einen Großteil der Mittel des Landes.

Nachdem sich aber die Lage deutlich beruhigt hatte, konnte man an die Vollendung der Metropolitankirche denken. Am 16. März 1652, eineinhalb Jahre vor seinem Tod, stiftete Erzbischof Paris 40.000 Gulden, damit die Kirche *zu gebürenter volkomentlicher perfection gebracht und insbesondere die thürn und facciata völlig auf und volführt werden mechten*. Die Vollendung dieses Projekts sollte der Erzbischof freilich nicht mehr erleben. Eine Münzprägung seines Nachfolgers, Guidobald Graf Thun, aus den Jahren 1654/55, die die Domfassade mit der überdimensionalen Wiedergabe der Giebelskulpturen zeigt, wird allgemein als Indiz für die Fertigstellung der Ausstattung in diesen Jahren gewertet.

1974 hat sich Franz Fuhrmann in der Festschrift zum 1200jährigen Bestehen des Salzburger Doms mit der gestalterischen Problematik des Solari-Doms umfassend beschäftigt. In besonderer Weise verwies der Autor dabei auf die Bedeutung der Proportionen als kompositionelles Mittel, eine Art des Bauens, die in der Nachfolge Albertis wohl dem Denken der Renaissance entsprechen konnte, in ihrer strengen Schlichtheit um die Mitte des 17. Jahrhunderts antiquiert wirken mußte. Letztlich konnte aber das Bauwerk, dessen Konzeption im Grund noch aus dem vorigen Jahrhundert stammte, kaum den Vorstellungen des neuen Fürsterzbischofs Guidobald genügen, hatte dieser doch in seinen Studienjahren am Collegium Germanicum in Rom die Fülle des von Gianlorenzo Bernini geprägten Hochbarock kennengelernt.

Adolf Hahn und Stefan Hiller gingen in ihrer Arbeit zu diesem Problemkreis⁵¹ auch davon aus, daß die Domfassade zunächst ohne jeden Skulpturenschmuck geplant war. Sie vertreten dabei die Ansicht, daß die Einfügung der Skulpturen Kennzeichen des Anschlusses „an die allgemeine stilistische Entwicklung, zu deren Symptomen nicht zuletzt das Auftreten . . . aus dem Mauerverband gelöster Skulpturen innerhalb der Fassade zählt“, wäre. „Beispiele zeigen vor allem die etwa gleichzeitig entstehenden Bauten Borrominis und Rainaldis. Nicht zuletzt aber dürften hier die mit einer vor der Fassade der Peterskirche durchlaufenden Balustrade versehenen Kolonnaden Berninis als maßgebliches Vorbild in Frage kommen.“

Wenn auch der grundsätzlichen Feststellung recht gegeben werden muß, müßte aber dessen ungeachtet zwischen den Evangelisten der Balustrade, die tatsächlich seltsam exponiert postiert sind und so gesehen nachträglich aufgesetzt wirken, und der Giebelbekrönung unterschieden werden; es ist hierbei nur an den erstmalig von Richard Kurt Donin erörterten Zusammenhang zwischen der Salzburger Architektur und der Venedigs zu erinnern⁵², der auch in der Gestaltung der Fassade durch den Lombarden Solari wieder zum Tragen kommt. In diesem Sinn ist es schon für Fassadenentwürfe Andrea Palladios charakteristisch, daß der Giebelabschluß von einer Dreizahl an Figuren bekrönt wird, deren mittlere in betonter Ruhestellung, die äußeren in Bewegung zum Zentrum komponiert werden. Dieses System wird danach auch an Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts weiter verfolgt, so beispielsweise an der Fassade der Kirche S. Salvatore in Venedig von 1663 oder S. Moise von 1668, also annähernd zeitgleich mit dem Salzburger Dom.

An Ansichten der Fassade aus der Bauzeit hat sich neben dem bekannten Portrait Erzbischof Marcus Sitticus' von 1618, das die Fassade bis zum ersten Geschoß zeigt, noch eine von Adolf Hahnl und Stefan Hiller in dem zitierten Zusammenhang publizierte Ansicht des Stifts St. Peter von 1655 erhalten, die im Hintergrund den unvollendeten Dom zeigt, wobei man freilich keinerlei Statuen erkennen kann. Im Gegensatz dazu sind aber sowohl die Skulpturen des Giebels als auch die Apostel des Hauptgeschosses, ja sogar die beiden Skulpturen der Landespatrone an der Treppe auf einem mit *HH* bezeichneten Aufriß wiedergegeben, der der erwähnten Stiftung im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv beiliegt.

Ogleich nun diese Zeichnung sogar im Text explizit als *beyligentes modell oder abriß* bezeichnet wird, bezweifeln die beiden genannten Autoren diese Identität mit Hinweis auf die geringe zeichnerische Qualität, die sie für die Ausführung durch einen Architekten ungeeignet mache. Der Riß gibt in der Tat einige Rätsel auf, da nicht nur die Proportionen nicht mit der bestehenden Fassade übereinstimmen, die Skulpturen sind überdies nur sehr kursorisch wiedergegeben, letztlich sind auch kleinere Details wie die Gestaltung der Treppe nicht mit dem Bauwerk übereinstimmend. Die Signatur wird, wohl zu Recht mit *H[ans] H[asenerl]* aufgelöst, einem Steinmetzmeister, der später noch für die Fassade von Maria Plain verantwortlich sein sollte.

Solange freilich nichts Gegenteiliges zu beweisen ist, bleibt der Hinweis des Stiftungstextes bestehen, die Zeichnung diene ja der Wiedergabe der Intentionen des Stifters und nicht den Bedürfnissen der Dombauwerkstatt. Nicht zuletzt trägt das Blatt den gleichen Vermerk auf der Rückseite wie andere Schriftstücke des Aktes.

Völlig unklar ist aufgrund des Mangels archivalischer Unterlagen auch die Meisterfrage. Schon ein erster Blick läßt deutlich werden, daß keine der in den 50er Jahren in Salzburg tätigen Werkstätten einer derartigen Arbeit

fähig gewesen wäre. Allzu kraß erscheint der Unterschied zwischen den – offenbar in den gleichen Jahren – aufgestellten Skulpturen der hll. Rupert und Virgil am Eingang, die in ihrer steifen, blockhaften Gravität ganz typisch für den Stil der Waldburger-Nachfolge sind, zu den bewegten Pathosfiguren der Balustrade und des Giebels. Somit scheiden die in älteren Publikationen genannten Bildhauer Pernegger aus stilistischen, Weissenkirchner oder gar Mandl aus zeitlichen Gründen von vornherein aus.

Wenig überzeugen vermag auch Hahnl's Theorie einer Zuschreibung an den Nachfolger des Dombaumeisters Solari, Giovanni Antonio Dario, der sich, wie sein Vorgänger auch, als Bildhauer bezeichnet. Neben der Tatsache, daß keine derartige Arbeit seiner Hand nachweisbar ist, rät auch eine an entlegener Stelle auffindbare Aktennotiz aus Berchtesgaden von 1661 zur Vorsicht, in die Hans Pernegger in einem Antrag um Berücksichtigung bei der Vergabe des neu zu errichtenden Hochaltars in Berchtesgaden einige Ausfälle gegen Dario als vermeintlichen Konkurrenten in diesem Projekt einbaut⁵³. Derartige Angriffe wären gegen den Meister der eben fertiggestellten Domfassade wohl kaum zielführend gewesen.

Ausgehend von den Skulpturen, die bislang besprochen wurden, ist Pretzells Begeisterung für die Giebelfiguren leicht verständlich, der meint, „die Fassadenfiguren dagegen müssen als ganz hervorragende Werke bezeichnet werden . . . Wie sich die Form als Ausdrucksträger trotz stilistischer Ähnlichkeiten bei anderem Inhalt ändert, zeigt die Figur des Elias, die gegenüber der des Moses auf einem Sockel am Ende des südlichen Giebelschenkels steht. Einzelheiten wie die Behandlung der Haare, der Bohrlöcher am Bart, der tütenförmigen Endigungen des Gewandes auf der Brust, der kräftigen über das Bein laufenden Faltenstege, der schachtelhalmartig gebildeten Finger und anderes überzeugen uns, daß wir es mit demselben Meister zu tun haben. Wie stark haben sich jedoch alle Formen, die beim Salvator in der ruhigen Verschmelzung von Körper und Gewand sprachen, zu einer erregteren Sprache verdichtet! Der Körper biegt sich in der Hüfte, die rechte Hand weist auf den Erlöser, die Gewandmassen sprudeln förmlich in dicken Stränen hervor, der bärtige Kopf ist herungerissen und prophetisch blicken die Augen zur Höhe des Salvators.“⁵⁴

Eine nähere stilistische Betrachtung führt hierbei wieder nach Venedig. So ist im Aufbau der Propheten der Domfassade eine auffällige Drehung der Figur von frontaler Schrittstellung um 90 Grad zur Mitte hin charakteristisch (Abb. 19). Eine dem Elias ungemein ähnliche Skulptur befindet sich in Venedig am Seminario Patriarcale (Abb. 20); die Skulpturen stammen zwar von Orazio Marinali (1643–1720) und sind somit zumindest 30 Jahre jünger⁵⁵, die Verwandtschaft reicht bis hin zur Gesichtsbildung. Wenn die venezianische Arbeit das Spiel von Licht und Schatten viel stärker in die Komposition einbezieht, während die weiche Draperie in Salzburg kleinteiliger und seichter angelegt ist, so zeigt sich darin nur der auch archivalisch festgestellte zeitliche Unterschied. Dessen ungeachtet scheint eine Verbindung nahezuliegen, wenn auch das venezianische Beispiel einen

bedeutsamen Schritt einer malerischen Skulpturenauffassung im Sinn des Hochbarock näher ist.

Dieser bei aller Weichheit der Modellierung stark reliefhaften Detailgliederung entspricht auch die ornamentale Gestaltung des Bartes des Moses, die in ihrer Verliebtheit in ondulierende Einzelsträhnen ihr Vorbild in Jacopo Sansovinos Neptun im Dogenpalast von 1554 nur allzu deutlich erkennen läßt. Aus dem Gesagten erscheint es somit fast sicher, daß der unbekannte Meister in Oberitalien zu suchen ist. Bei dieser Suche lassen den Forscher die Archivalien weitgehend im Stich. Denn obgleich eine Reihe von Namen im Zusammenhang mit den Stuck- und Bildhauerarbeiten am Salzburger Dom bekannt sind, bleibt der Anteil der jeweiligen Meister im dunkeln.

Solari zog für die Ausstattungsarbeiten nach der auch andernorts zu beobachtenden Art comaskischer Werkstätten in erster Linie Verwandte und Landsleute aus der näheren Umgebung heran. Andrea, Antonio und Domenico Orsolini sowie Giovanni Battista Rapa stammten tatsächlich aus der unmittelbaren Umgebung von Solaris Geburtsort Verna⁵⁶.

Letztlich ist auch überhaupt nicht gesagt, daß die genannten Skulpturen 1654 geschaffen wurden, vielmehr könnten sich auch bereits aus der Zeit vor der Domweihe, 1628, stammen, also quasi bedingt durch den Baustopp in der Dombauwerkstatt bis zu ihrer endgültigen Verwendung zwischengelagert gewesen sein.

Daß derartiges nicht auszuschließen ist, zeigen vier Evangelistenskulpturen an der Fassade von Maria Plain, die, befänden sie sich nicht in einem Ensemble von 1672, niemand ans Ende des 17. Jahrhunderts datieren würde. Ein Vergleich mit Arbeiten Hans Waldburgers, wie der Justitia von 1616, legt nämlich eine Datierung um 1620 nahe. Hier wie dort findet man die gleich spröde Auffassung von Figur und Draperie, selbst Details der Behandlung wie die „Bügefalte“ am Schenkel oder die kleinlockige Haargestaltung mit dem charakteristischen Schopf über der Stirn läßt kaum Zweifel daran, daß die vier Evangelisten von Maria Plain der Waldburger-Werkstatt entstammen. In diesem Sinn zeigt auch das Madonnentondo über dem Plainer Hauptportal einen wesentlich flüssigeren Duktus. Ohne allzuweit zu spekulieren, wäre somit ein Zusammenhang mit der Domausstattung zumindest denkbar. Die Skulpturen wären demnach bei Wiederaufnahme der Arbeiten zu antiquiert gewesen und daher nicht zu der ursprünglichen Verwendung gelangt. Bei der Gestaltung der Fassade der Wallfahrtskirche bestand aber an einer altertümlichen Gestaltung ein gewisses Interesse. Nischenskulpturen wie in Maria Plain entsprechen auch der renaissancehaft tafelförmig gestalteten flachen Domfassade, in der die bestehenden Evangelistenskulpturen ein wenig wie Fremdkörper wirken.

Ein Indiz dafür, daß schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an den Skulpturenschmuck zumindest gedacht war, geben die Hofstaatslisten im Salzburger Landesarchiv, in denen nur in diesen Jahren Hofbildhauer aufgeführt sind, und zwar sogar zwei an der Zahl. Das muß nicht lediglich

in dem gleichlaufenden Projekt der Gartengestaltung von Hellbrunn seine Begründung finden. Schließlich war der Dombau 1618 bereits bis ans Dach gediehen, niemand konnte die folgende Unterbrechung vorhersehen.

Entziehen sich die Skulpturen der Fassade schon allein durch ihren Aufstellungsort einer näheren Betrachtung, so ist sicherlich Hahnl recht zu geben, wenn er meint, die Figuren sowohl des Giebels als auch des Hauptgeschosses stammten von einer Hand. Das Kompositionsprinzip ist in allen Fällen gleich. Stark reliefhaft auf eine Bildebene bezogen, werden Duktus und Haltung der Figur in einheitlichem, harmonischem Bogen geführt, der mit Vorliebe an der linken Seite zentriert ist. Ein auffälliger Unterschied mag vielleicht nur darin gesehen werden, daß die einzelnen Falten bei den Giebelskulpturen noch stärker in sich gedellt sind, wie ja überhaupt den drei Plastiken der Transfiguration eine stärker graphische Detailgestaltung eigen ist. Folgt man diesem eher altertümlichen Zug, so ginge die Entwicklung vom stärker linearen Moses zu der Skulptur des Elias, während der Salvator mit seinen verstärkt tiefenräumlichen Tendenzen den Übergang zu den Evangelistenskulpturen bildet.

Indiz ist dabei das Verhältnis von Mantel und Untergewand, denn während beim Moses der Mantel noch eine mit dem Untergewand wenig befriedigend verbundene Rückwand ausbildet, bildet er beim Elias bereits die elegante Schleife um die Hüfte der Figur, deren Zug bei der Draperie des Salvators noch stärker verdeutlicht und vereinheitlicht ist.

Diese Entwicklung wird nunmehr von der Skulptur des Matthäus aufgenommen, der Schwung des Mantelendes wird noch durch eine nunmehr auch räumliche Drehung der Figur weitergeleitet, so daß ein fast spiralenartiger Zug – vom Sockel bis zum Kopf – die ursprünglich orthogonale Ausrichtung der Skulptur ins Räumliche übersetzt.

Sucht man den Bildhauer dieser Werke in den fraglichen Jahren, so finden sich in den Rechnungen des Stifts St. Peter in auffälliger Weise Ehrengeschenke für zwei Bildhauer, Tommaso da Garona, in dem Franz Martin den Meister des Residenzbrunnens erkennen wollte⁵⁷, sowie einen Meister Andrea, der in den Rechnungen von St. Peter bezeichnenderweise ausschließlich unter „Verehrungen“ angeführt ist und der möglicherweise mit Andrea Bertoletti, einem Neffen Solaris, der 1658 den St.-Georgs-Altar der Wiener Schottenkirche stukkierete, ident ist. „Meister Andrea“ war aber zweifellos einer der comaskischen Bildhauer und Stukkateure, die zwischen ihrer Heimat und dem jeweiligen Arbeitsort pendelten. Am 5. November 1639 erhielt er anlässlich seiner Heimreise vom Stift St. Peter zwei Genueser Cronen. Der Kontakt riß aber selbst in den folgenden Jahren nicht ab, bis er in den 40er Jahren wieder in Salzburg weilte, was unter Umständen mit der Weiterarbeit an der Domfassade in Zusammenhang stehen könnte. Am 7. Februar 1649 reiste Meister Andrea wieder ab, wofür er vom Stift erneut zwei Genueser Cronen erhielt. Mit einem Gegengeschenk, einem Paar Messer, bricht im März des Jahres der Kontak ab. Zu überlegen, ob die beiden in den Rechnungen von St. Peter hervorgehobenen Italiener die

Hauptwerke der Kunst in Salzburg geschaffen haben mögen, ist so lange völlig müßig, als keinem von beiden eine Arbeit gesichert zugeschrieben werden kann.

Aus annähernd den gleichen Jahren müssen auch die beiden Skulpturen der hll. Rupert und Virgil stammen, die vor dem Domeingang aufgestellt sind (Abb. 21). Für viel Verwirrung hat hier eine Nachricht des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger gesorgt, der etwa 30 Jahre nach der Aufrichtung berichtet, diese Skulpturen stammten von dem Bildhauer Melchior Barthel⁵⁸.

Melchior Barthel wurde 1625 als Sohn des Hieronymus Barthel in Dresden geboren. Seine Lehrzeit vollendete er bei Johann Böhme in Schneeberg, wo er bis 1645 nachweisbar ist. Die folgenden Jahre brachten den Sachsen nach Regensburg und Passau, wo er für drei Jahre in der Werkstatt des auch in Österreich viel beschäftigten Johann Seitz tätig war⁵⁹. Dort dürfte Ertinger auch den Namen aufgeschnappt haben, denn ein Salzburgaufenthalt des in den Folgejahren vor allem in Rom und Venedig tätigen Bildhauers ist aus zeitlichen Gründen schwer vorstellbar. In Venedig befindet sich auch Barthels bekanntestes Werk, das 1659 bis 1669 entstandene Grab des Dogen Giovanni Pesaro in der Frari Kirche, das keinerlei Verwandtschaft zu den an den unverkennbar an Salzburger Traditionen anschließenden Bischofsskulpturen erkennen läßt. Eher noch erinnern die tragenden Atlanten, die ihre Last durch Pölster abgestützt erhalten – eine bemerkenswerte Parallele zu antiken Darstellungen des den Kosmos tragenden Herakles –, an die grobschlächtigen Atlanten des Residenzbrunnens; eine Beteiligung des Bildhauers ist allerdings aus zeitlichen Gründen schwer möglich.

Da beide Skulpturen somit keinerlei Verwandtschaft zu Arbeiten dieses Meisters erkennen lassen, kam Martin auf die originelle Idee, die Nachricht als Hörfehler zu verstehen und die Skulpturen dem „Barthel“ (Batholomäus) Opstal zuzuschreiben, der ab 1660, aus Rom kommend, eine immer stärkere Position in Salzburg zu erlangen begann. Schwer zu erklären bleibt, abgesehen von der Tatsache, daß Opstal erst nachweislich 1662 aus Rom nach Berchtesgaden kam – die Bischofsskulpturen finden sich aber bereits auf der Zeichnung Hasenerls –, die Frage, wie Ertinger dann auf den Namen des doch nicht so prominenten Sachsen kam. Wäre es nicht umgekehrt naheliegender, daß Melchior Barthel tatsächlich Skulpturen in Salzburg hinterlassen hat, etwa beispielsweise an der Gestaltung des Residenzbrunnens beteiligt war?

Dem stilistischen Vergleich nach dürften die beiden Bischöfe vor dem Dom kaum von der Hand Opstals stammen, man vergleiche beide nur mit seinen dünnen, wenig monumentalen Arbeiten in Berchtesgaden und St. Peter. Der blockhafte, wuchtige Stil der Landespatrone hingegen ist geradezu charakteristisch für Arbeiten Jakob Gerolds. Die Nennung des Meisters in den Marmorabrechnungen der 60er Jahre dürften aber aus zeit-

lichen Gründen nichts mit diesen Skulpturen zu tun haben, sondern könnten sich auf einen Brunnen am Nonnberg beziehen, von dem in einem der folgenden Kapitel noch die Rede ist.

Auch das zweite bedeutende Werk der Steinskulptur verursacht einiges Kopfzerbrechen. Erzbischof Paris Lodrons Nachfolger Guidobald Graf Thun hatte eine ausgesprochene Vorliebe für *die ädle Bau und Wasserkunst*, wie es in dem Guidobald 1664 gewidmeten Buch Georg Andreas Boecklers, „Architectura Curiosa Nova“, heißt⁶⁰. Aus diesem Grund begannen bereits zwei Jahre nach dessen Wahl, 1654, die Bauarbeiten für die Wasserleitung zum Residenzbrunnen, der Aufbau wurde 1658 bis 1661 fertiggestellt⁶¹.

Die Grundkonzeption des Brunnens könnte sehr gut vom Erzbischof selbst stammen, hatte er doch während seines ausgedehnten Romaufenthalts sicherlich den 1648 bis 1651 errichteten Brunnen Berninis auf der Piazza Navona kennengelernt, dessen Gestaltung, wie Nitsche zu Recht erkannte⁶², Grundlage des Residenzbrunnens wurde.

Kern beider Brunnen ist ein Felssockel, sozusagen also künstliche Natur, an dessen Basis sich in Rom allerlei Tiere, Attribute der dargestellten vier Ströme, tummeln. Hier findet sich auch wieder das steigende Pferd, einprägsamstes Element des Salzburger Brunnens, als Symbol des Flusses Donau und damit Europas (Abb. 22, 23). Allerdings stand dem Salzburger Erzbischof kein Obelisk als Bekrönung zur Verfügung, so daß der Aufsatz einem anderen Werk Berninis entlehnt wurde, dem Brunnen auf der Piazza Barberini, der bereits 1637 errichtet worden war. Dabei wurde der Sockel aus ineinander verschlungenen Delphinen sowie der muschelblasende Triton fast wörtlich übernommen (Abb. 24).

Suchte somit das Werk zwar Anregungen des römischen Hochbarock zu verarbeiten, so ist der Brunnen selbst in seiner additiven Art der glanzvolle Abschluß manieristischer Brunnenbaukunst Giambolognas oder Adriaens de Vries'. Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß der Entwerfer des Brunnens seine römischen Vorbilder gar nicht aus eigener Anschauung gekannt hat.

Die Komposition weist im engeren Sinn keine Schauseite auf, die einzige Orientierung bietet der Triton, der allerdings auch einen gewissen Stilbruch darstellt. Sonst ist ein letztes Mal dem Ideal der *figura serpentinata* in ihrer Allansichtigkeit gehuldigt. Bezeichnendes Detail dafür ist die Abänderung der Brunnenschale des römischen Tritonenbrunnens, die in Salzburg nicht aus zwei Muscheln gebildet wird, sondern rund ist.

Dem genannten Prinzip der Verbindung von Kegel und Spirale folgend, sind die vier Pferde wie die Ziersockel eines Tafelaufsatzes auf die vier Seiten verteilt, eine Verklammerung mit der Struktur des Platzes, der die vierpaßförmige Gestaltung des Beckens entspricht. Der Brunnen ist eine derart situationsgebundene Lösung, daß sich nur zwei dürre Kopien im oberösterreichischen Raum – eine davon auf dem Hessenplatz in Linz⁶³ (Abb. 25) –



Abb. 22 Rom, Vierströme-Brunnen auf der Piazza Navona;
Gianlorenzo Bernini (1648–1651).

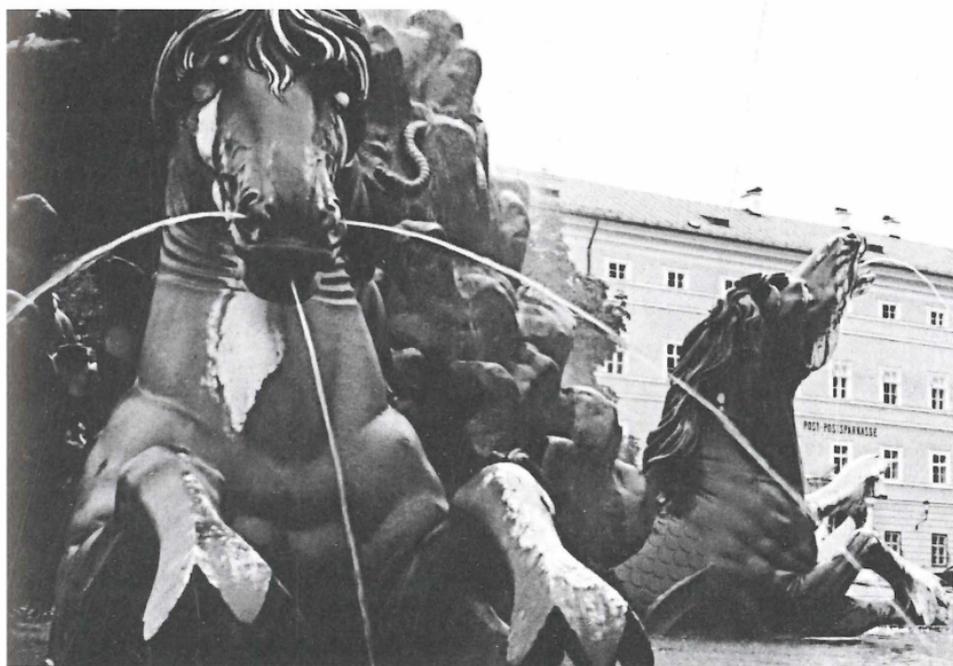


Abb. 23 Salzburg, Residenzbrunnen, Sockel (1658–1661).

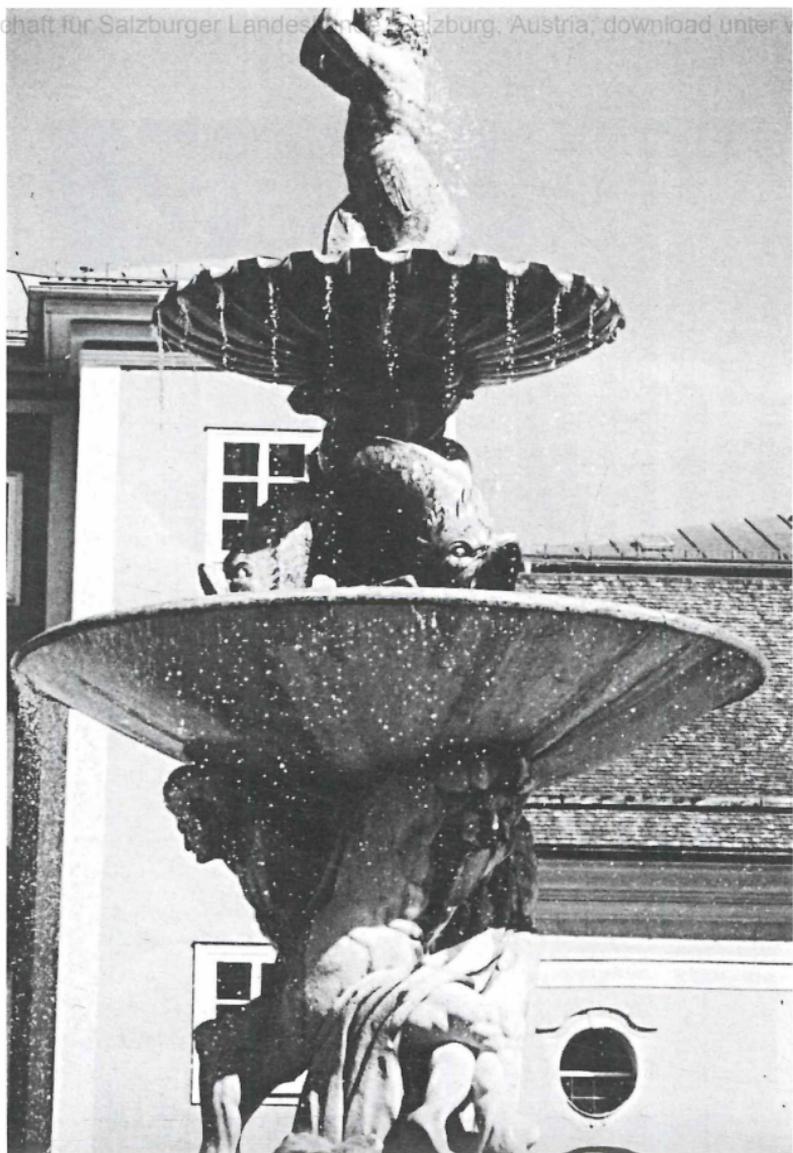


Abb. 24 Salzburg, Residenzbrunnen, Aufsatz (1658–1661).



Abb. 25 Linz, Neptunbrunnen, ehem. Jupiterbrunnen vom Hauptplatz; *Giovanni Battista Spazzio (1686/94)*.



Abb. 26 Salzburg, Residenzbrunnen, Atlanten (1658–1661).

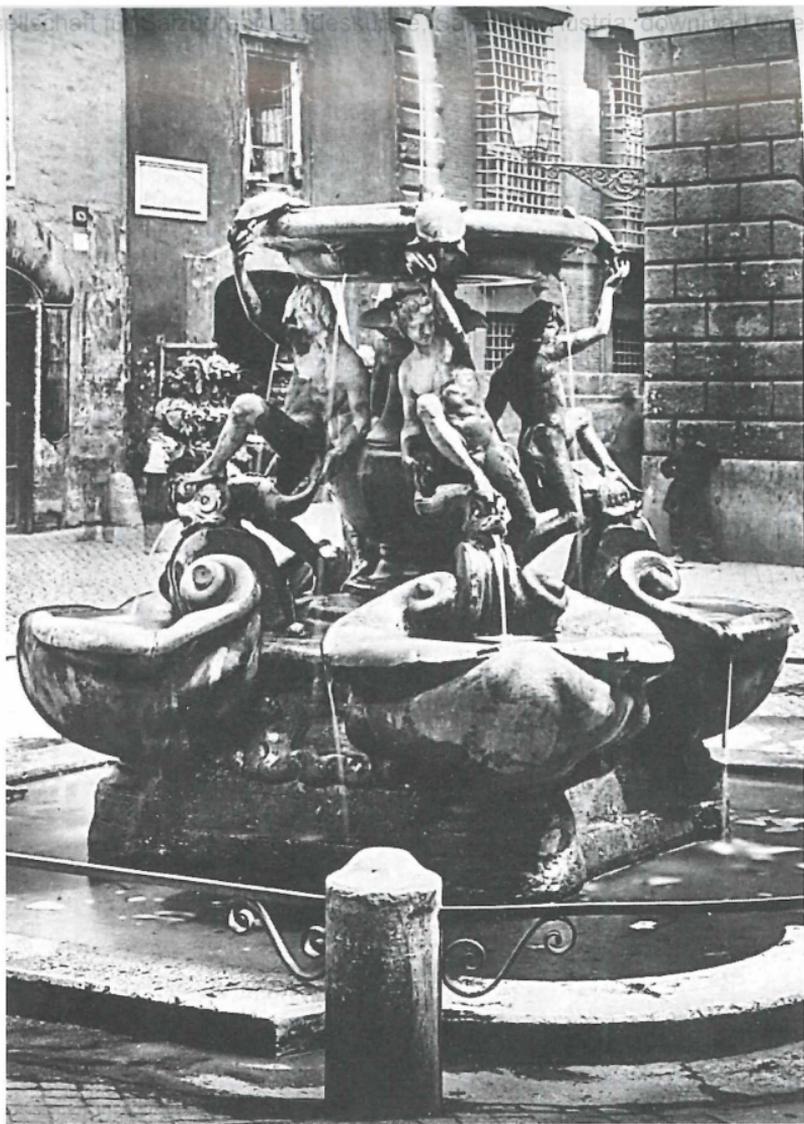


Abb. 27 Rom, Fontana delle Tartarughe; Taddeo Landini (1585).



Abb. 28 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar;
Jakob Gerold (1658–1661) (Photo: Hofstetter, Ried).

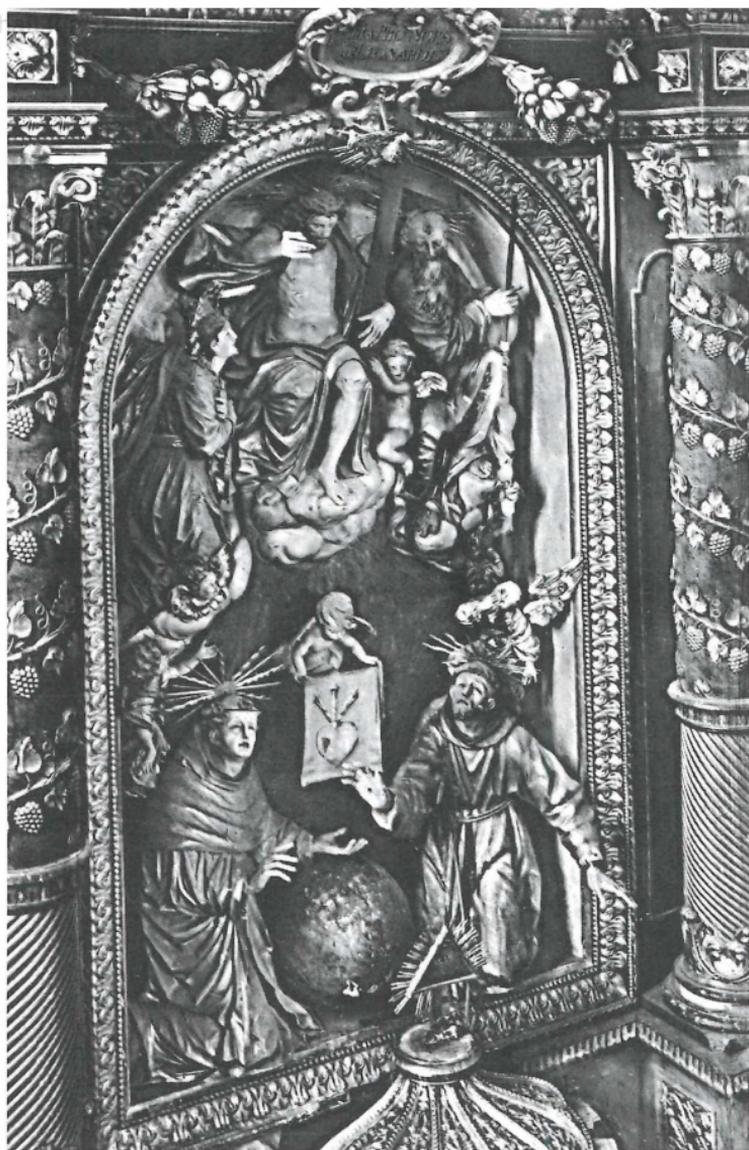


Abb. 29 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar, Mittelgruppe; Jakob Gerold (1658–1661)
(Photo: Pietsch, Wien).

finden, er aber im großen ohne Nachfolge bleiben mußte. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, daß die beiden erwähnten Nachahmungen des Salzburger Residenzbrunnens zum Umkreis des Giovanni Battista Spazzio zu zählen sind, der wie die genannten Tommaso Garona, Giovanni Antonio Dario und nicht zuletzt Santino Solari aus der Gegend des Comer Sees stammt. Die engen nachweisbaren Verwandtschaftsverhältnisse legen die Vermutung nahe, daß hier auch ein arbeitsmäßiger Zusammenhang zu sehen ist. Der Residenzbrunnen entspricht somit in einem besonderen Maß dem Stilwollen gerade dieser manieristisch geschulten oberitalienischen Bildhauer. Wieweit Spazzios Arbeit ihrerseits mit ihrer stärkeren Frontalität vorbildhaft wurde für Brunnenwerke wie den Brunnen im zweiten Hof der Prager Burg, den Francesco della Torre und Hieronymus Kohl 1686 schufen, bzw. den Brunnen auf dem Stadtplatz von Budweis von Joseph Dietrich, bedürfte näherer Untersuchung.

Der Residenzbrunnen ist somit die glückliche Verquickung moderner barocker Kompositionen mit hergebrachten Motiven. Schon Ammanatis Neptunbrunnen in Florenz von 1565 hatte Seepferde getragen, verschlungene Delphinleiber sind fester Bestandteil zoomorpher „Wasserarchitektur“. Verborgener ist jedoch die Herkunft der Atlanten (Abb. 26), die nicht etwa stehend versuchen, ihre Last emporzudrücken, sondern, manieristisch ineinander verschlungen, in extremer Schrittstellung um die Brunnenschale führen. Dieses ausgefallene Motiv mag von Taddeo Landinis Fontana delle Tartarughe auf der Piazza Mattei in Rom angeregt sein (Abb. 27). Es ist verständlich, daß dieses unstatistische Element bei den beiden Nachahmungen des Residenzbrunnens im Sinn einer stärkeren Frontalität verändert wurde.

Die Rezeption barocker Skulptur

Knapp nach Vollendung der Domfassade entstand in den Jahren 1658 bis 1661 für die Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Tamsweg ein monumentaler Hochaltar, dessen Skulpturen nach Aussage eines nicht mehr auffindbaren Zettels am Altarkasten von Jakob Gerold geschaffen wurden⁶⁴ (Abb. 28). Ist auch das Formenrepertoire, aus dem sich der Altar zusammensetzt, noch immer das der Waldburger-Altäre – eine geschnitzte Mittelgruppe wird von zwei Heiligen flankiert, den Nachkommen gotischer Schreinvächter –, so beginnt sich die Architektur von einem bloßen flachen Retabel weg in den Raum zu entwickeln, nicht als bloßer Fest- und Triumphbogen, sondern auf dem Weg zur hochbarocken Raumbühne.

Das alte Gleichmaß renaissancehafter Proportion wird verlassen, plötzlich findet sich eine ausgeprägte Akzentuierung im Altaraufbau, die starke Verkröpfung des Gebälks sowie die kräftigen Doppelsäulen bringen in die Architektur eine neue ‚barocke‘ Dynamik.

Gudrun Rotter⁶⁵ hat zu Recht auf die Verwandtschaft des Altars mit dem Hochaltar der Pfarrkirche im nahen Murau verwiesen, der nur wenig zuvor, 1655, vollendet worden war. Mit annähernd gleichen Bauformen wird in Tamsweg freilich eine ganz andere Sprache gesprochen, der Murauer Altar wirkt, obgleich auch er ein verkröpftes Gesims aufweist, flach und gleichmäßig mit Schmuckornamenten überzogen. Dieser gleichförmige Eindruck wird noch durch die Granatpunzierung hinter der gotischen Mittelgruppe verstärkt; insgesamt halten sich Horizontale und Vertikale die Waage.

Gerade in der Aufgabe dieses Gleichgewichts ist die Fortentwicklung des Tamsweger Hochaltars zu sehen, ein Element, das nicht so sehr im Meßbaren, sondern viel mehr im Illusionistischen seine Ursache findet. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist der optische Kniff, mit dem die Verkröpfung des Gesimses mehr Tiefe bekommt – die äußeren Säulen sind der perspektivischen Wirkung halber gegenüber den Innensäulen verkürzt. Der Schild in der Mitte und die Fruchtgehänge tragen das ihre dazu bei, daß der Horizontalen die optische Wirkung genommen wird, die Entwicklung zur Auflösung des zweigeschossigen Altarbaus, die 50 Jahre später vollendet sein wird, ist hier bereits zugrunde gelegt.

Dieser geänderten Umgebung tragen auch die Skulpturen Rechnung, denen jetzt mehr Raum zum Agieren gelassen ist. Aus diesen Möglichkeiten können die Figuren zwar noch kaum Nutzen ziehen, sie sind aber nicht mehr von Nischen umschlossen; durch ihre Bezugnahme zur Altarmitte unterstützen sie überdies die dynamische Struktur des Altarganzen.

Die Wallfahrtskirche St. Leonhard gehörte im späten Mittelalter zu den Kultstätten überregionaler Bedeutung, Bürger von Bozen, Landshut und München waren in gleicher Weise Mitglieder der Leonhardsbruderschaft wie Einwohner Marburgs, Marcheggs und Nikolsburgs, um nur die räum-

lich entlegensten Orte zu nennen. Dennoch ist das Thema der Wallfahrt und des hl. Leonhard nicht von ausgesprochen zentraler Bedeutung im Programm des Altars. Vorlage der Gestaltung der Mittelgruppe ist vielmehr das Bild, das Adriaen Bloemart 1637 für die Salzburger Universität malte, und das seinerseits wieder mit einem Gemälde Peter Paul Rubens von 1635 in Brüssel in Zusammenhang steht.

Im gegenreformatorischen Elan wird dabei die zentrale Bedeutung der Interzession der Heiligen zugunsten der vom rächenden Zorn Christi bedrohten sündigen Welt vorgetragen. Die Strafdrohung, die aus dem Altar unverholen ablesbar wird, gilt offenbar den aufsässigen Bergbewohnern, zu deren Mission Jahr für Jahr zu Ostern aus Salzburg Franziskaner und Kapuziner, die auch die Predigt in St. Leonhard über hatten, aufbrachen. Aus diesem Grund sind auch aus der Siebenzahl der Heiligen auf Bloemarts Gemälde gerade die beiden Gründer der Bettelorden übernommen; der hl. Dominicus mag an die Nützlichkeit des Rosenkranzes erinnern. Erst der Aufsatz scheint sich der eigentlichen Aufgabenstellung zu erinnern, der hl. Jakobus ist der Heilige der Pilger, Christophorus schützt bis heute die Reisenden⁶⁶.

Besonders auffällig ist aber die Art der Weiterverwendung von Skulpturen des Vorgängeraltars. Herbert Beck, der sich eingehend mit diesem Phänomen befaßt hat⁶⁷, erklärte es aus dem Kultwert der Skulpturen, die gerade durch das altertümliche Aussehen, das in Kontrast zum übrigen Altarganzen betont werde, verkörpert sei. In diesem Zusammenhang nimmt der Autor auch Bezug auf den besprochenen Altar und verweist auf die Verwendung der Skulptur des hl. Leonhard in durchbrochenem Aufsatz als einer gleichsam lichtumflutenden Vision, ein Motiv, das übrigens bereits im Altarbau der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu beobachten ist⁶⁸. Schwachpunkt dieser an sich einleuchtenden Theorie ist die Tatsache, daß es sich bei der Skulptur im Aufsatz gerade nicht um das Gnadenbild handelt, sondern daß dieses – eine anspruchslose Schnitzarbeit aus der Zeit um 1420 – zunächst in der Altarmitte, seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts aber an einem eigenen Choraltar aufgestellt wurde. Dies würde bedeuten, daß der Titularheilige auf dem Altar nach der ursprünglichen Konzeption zweimal gezeigt worden wäre. Unklar ist auch der Hintergrund der seltsam asymmetrischen Figurenanordnung des Aufsatzes mit der beschwingt ‚modernen‘ Skulptur des hl. Christophorus auf der rechten Seite und der renovierten, frontal angelegten Schreinfigur von 1465 auf der linken Seite, die zu einem spürbaren Bruch in dem sonst geschlossenen Altarganzen führt⁶⁹.

Die Mittelgruppe (Abb. 29) erinnert in ihrem Stil an die bereits besprochenen Arbeiten Gerolds. Die Skulpturen sind auf eine optische Bildebene bezogen, im engeren Sinn also keine Freiplastik, sondern das tiefstmögliche Relief. Die Komposition paßt sich – Bloemart folgend – der Form des rahmenden Bogens an, sie bildet einen inneren zweiten Bogen, in dessen Mitte als Zeichen der Hilfe für die vom Zorn Christi bedrohte Bevölkerung das Gnadenbild angebracht war; heute wirkt die Mitte eigentümlich leer.

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß sich die nächste Parallele zu den Skulpturen der Mittelgruppe wiederum in Böhmen befindet. Die Narodni Galerie in Prag verwahrt zwei Skulpturen (Inv.-Nr. P267), die offenbar aus einem südböhmischen Kloster stammen (Abb. 30). Auch hier knien die beiden Ordensgründer Dominicus und Franziskus in verzückter Schau Gottes. Die gleiche blockhafte Struktur, die sparsame Gliederung durch wenige geradlinige kantige Falten, bestätigt nicht nur die von Blazicek vorgeschlagene Datierung auf 1650 bis 1660⁷⁰, sie zeigt auch, wie eng Gerold mit der böhmischen Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbunden ist.

In gleichem Maß wie auf den Rahmen nehmen die Skulpturen der Tamsweger Mittelgruppe auch aufeinander Rücksicht, harmonisch sind sie ineinandergepaßt; der kleine Engel, der auf der mittleren Wolke am Kreuzesfuß kniet, paßt haargenau in das Feld, das von der linken Hand Christi, dem Kreuzesbalken, der Wolke, dem rechten Bein Gottvaters sowie dessen rechtem Arm begrenzt wird. Dabei ist überdies jede Linie auf die andere bezogen, so paradox das bei einer Skulptur auch klingen mag. Der Form der Weltkugel entspricht demnach die konvexe Gestaltung der rechten Mantelhälfte des hl. Dominicus, ein gebogener Faltengrat der Kutte des hl. Franziskus wiederholt die Bewegung des darüber befindlichen Arms des Heiligen.

Die Umsetzung von Gemälden in die Mittelgruppe von Altären ist im 16. Jahrhundert durchaus geläufig. Bekannteste Beispiele sind Martin und Michael Zürns dreidimensionale Reproduktionen von Hans von Aachen in St. Georgen an der Mattig von 1648 oder Thomas Schwanthalers Barbaragruppe in Schalchen von 1672, der ein Gemälde Gerard Seghers, das sich jetzt in Schleißheim befindet, als Anregung nimmt. Das dichte Gedränge der Figuren auf dem Bild Bloemarts wird von Gerold dankbar aufgegriffen, fühlt er sich offenbar in der Handhabung des Dreidimensionalen nicht so sicher, seine Figuren in mehreren Bildebenen handeln zu lassen. Trotz großer realer Tiefe fehlt dem Ensemble die optische Tiefe, die Figuren überschneiden einander nicht, sie befinden sich praktisch in einer Ebene; wo das aber nicht möglich ist, wird der Übergang in die Tiefe völlig abrupt umgebrochen, am augenfälligsten beim Körper Christi. Es handelt sich dabei um das gleiche Phänomen, das wir bereits als für den Faltenstil des Meisters charakteristisch erkannt haben.

Dem entsprechend bewegen sich die Figuren auch vorwiegend in der Bildebene, an den Stellen, wo dies nicht möglich ist, führt die Bewegung direkt auf den Betrachter zu, am markantesten ist dies am rechten Arm Christi zu beobachten. In der Regel trachtet Gerold aber, derartiges zu vermeiden, selbst der linke Arm der Muttergottes, der doch als in die Tiefe führend zu verstehen ist, erscheint, eng an den Körper gepreßt, mehr als Teil der Bildebene, wie der Vergleich mit einer ähnlichen Körperpartie am Doppelaltar Thomas Schwanthalers in St. Wolfgang im Salzkammergut erkennen läßt⁷¹.

Zentrales Gestaltungselement bleibt der betonte Kontrast zwischen dem Liniensystem der Konturen und Falten und den tiefen Schatten – vor allem hinter dem nackten Unterschenkel Christi – einerseits und den fast völlig glatt gestalteten Binnenformen.

Die göttlichen Personen sind in ihrer Gestaltung den gleichen Figuren an Waldburgers Mondseer Hochaltar noch recht ähnlich. Dies gilt in besonderem Maß für die Figur des Erlösers, die, auch was die Details der Physiognomie betrifft, der älteren Figur noch eng verwandt ist, man beachte nur die eigentümlich gekrümmten Schienbeine. Die drei Jahrzehnte, die beide Werke trennen, sind vor allem in der harmonischeren Struktur des Faltenlinearments erkennbar, die ihrerseits den Figuren einen eigenen Handlungsspielraum freigeben, besonders deutlich erkennbar an der Skulptur des Vaters.

Aus dem Ensemble stechen vor allem die reizvollen Putten heraus, die mit ihrer weichen Modellierung und kindlichem Charme von der verunglückten Gestaltung des Laufener Jesukindes abstecken; man wird demnach kaum fehlgehen anzunehmen, daß sie nicht vom Hauptmeister stammen.

Bleiben somit die Skulpturen der Mittelgruppe durchaus im vertrauten Schema der Waldburger-Schule, so tragen die restlichen Skulpturen der neuartigen Gestaltung der Altararchitektur Rechnung, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie ihrer gewohnten Nische beraubt sind.

Was die eigentliche Neuerung in diesen Skulpturen ausmacht, hat Pretzell treffend mit dem Erfassen der menschlichen Figur, „mit einem ganz neuen Selbstbewußtsein“ bezeichnet⁷².

Im Gegensatz zu älteren Arbeiten ist nicht nur die starre Frontalität der „Schreinwächter“ aufgegeben, erstmalig sind Rupert und Virgil auch als Persönlichkeiten voneinander unterschieden⁷³ (Abb. 31). Während vorher beide Heilige nur an ihrem Attribut kenntlich waren und durch Austausch von Faß und Kirchenmodell die eine Figur leicht in die andere umgewandelt werden konnte, wie das auch bisweilen geschehen ist, so sind die beiden Heiligen von nun an auch ohne Attribut identifizierbar. Bei den fünf Jahre später entstandenen Skulpturen Gerolds vom Köstendorfer Hochaltar besteht beispielsweise kein Zweifel, welche Figur welchen Heiligen darstellt, obgleich kein Attribut die wechselhafte Geschichte beider Skulpturen überstanden hat.

Die beiden Bischöfe sind im Sinn einer beobachteten Zusammenfassung und Vereinheitlichung des Altars nicht länger frontaler Dekor, sondern lebendiger Teil der Gesamtkomposition. Sie korrespondieren zur Altarmitte zu, Rupert sucht den Blick zum Tabernakel, Virgil führt mit seiner Kopfwendung nach oben zu.

Wie sehr Gerold gerade die Skulpturen der Domfassade studiert hat, zeigt eine Salvatorfigur am Altar der Filialkirche in Sommerholz von 1675, eines der reizvollsten Produkte der Gerold-Werkstatt. Es kann daher nicht überraschen, daß der Meister 1659, also unmittelbar nach Vollendung der genannten Fassade, eine Salvatorskulptur ins damals bayerische Mattig-



Abb. 30 Prag, Narodni Galerie, hl. Dominikus aus einem südböhmischen Kloster (um 1650)
(Photo: Narodni Galerie, Prag).



Abb. 31 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar, hl. Rupert; Jakob Gerold (1658–1661).

hofen lieferte. Umso bedauerlicher ist es, daß sich gerade diese Skulptur offenbar nicht erhalten hat. Zweifellos wird aber das Geschoßübergreifende der Skulpturen in Tamsweg auf die Anregung der Evangelistenskulpturen der Salzburger Domfassade zurückgehen.

Wie bei jedem größeren Altarwerk muß auch beim Hochaltar von Tamsweg davon ausgegangen werden, daß ein derart umfangreiches Werk von einem vielschichtigen Team in relativ kurzer Zeit gestaltet wurde. Dies wird beim Vergleich der beiden Bischofsskulpturen in besonderer Weise spürbar. Virgils Körperhaltung, die Gestaltung seiner Draperie, ist viel stärker dem Block verbunden und kontrastiert in auffälliger Weise mit dem expressiven Pathos der Kopfwendung, die durch die gestreckte Haltung des Arms mit der Krümme unterstrichen wird.

Die Physiognomie des Heiligen zeigt eine enge Verwandtschaft mit der des hl. Sebastian in der Filialkirche von Eitzing in Oberösterreich (damals natürlich in Bayern), für den der Bildhauer Thomas Schwanthaler den Rechnungen nach 1661, im Jahr der Altaraufrichtung des Tamsweger Retabels, bezahlt wurde. Während diese stark auf das Emotionelle ausgerichtete Komposition im Schaffen Gerolds keinerlei Parallele erkennen läßt, dürfte sie ihrerseits vorbildhaft geworden sein für die Skulptur des hl. Rupert, die Meinrad Guggenbichler 1690, quasi als hochbarocke Variante, für den Hochaltar der Stiftskirche in Michaelbeuern lieferte.

Auf der rechten Altarseite findet sich in der Skulptur des hl. Christophorus auf dem Gebälk (Abb. 32) eine weitere Arbeit dieses zweiten Meisters – der Jesusknabe auf der Schulter des Heiligen legt übrigens die Vermutung nahe, daß der eine Putto, der so stark aus der Mittelgruppe hervorsticht, gleichfalls eine Arbeit von seiner Hand ist.

In Schrittstellung, den Arm in die Hüfte gestützt, den Kopf dem Jesukind auf der Schulter im Dialog zugewandt, so findet man den heiligen Riesen schon auf einem Holzschnitt Albrecht Dürers aus der Zeit um 1500/02. Eine Skulptur dieses Typus schuf Martin Zürn beispielsweise 1634 für den Allerseelenaltar des Münsters von Überlingen, in Murau findet sich der Heilige am rechten Seitenaltar von 1645, der einer Neumarkter Werkstätte zugeschrieben wird. Auch von den bereits genannten Bildhauern Thomas Schwanthaler und Meinrad Guggenbichler sind derartige Arbeiten überliefert, 1675/76 für den Doppelaltar von St. Wolfgang bzw. 1718 für die Pfarrkirche von Rattenberg in Tirol.

Gerade Schwanthalers Arbeit läßt aber einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tamsweger Hochaltar erkennen, der Aufsatz des genannten Altars von St. Wolfgang entspricht in vielem dem Salzburger Vorbild, eine Beobachtung, auf die bereits Frodl-Kraft in einem Aufsatz verwies⁷⁴. So hat der den Kreuzstamm in Tamsweg umfassende Putto, von dem bereits mehrfach die Rede war, in der Mittelgruppe des Aufsatzes einen Zwillingbruder. Der trockenen Schnitzkunst Gerolds glückte nie ein so reizvolles „Kindel“, wohingegen ausgelassen umhertobende Engelsknaben mit dich-



Abb. 32 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar,
hl. Christophorus; Thomas Schwanthaler (?) (1658–1661).



Abb. 33 St. Wolfgang, Wallfahrtskirche, Doppelaltar,
Aufsatz; Thomas Schwanthaler (1675/76)
(Photo: SMCA).

tem Haargewuschel und rosig-speckiger Haut geradezu zu einem Markenzeichen der Produkte der Schwanthaler-Werkstatt gehören (Abb. 33).

Der 1634 geborene Thomas Schwanthaler war 1656 durch den Tod des Vaters in die ausgesprochen präkäre Lage geraten, mit 22 Jahren für die Familie⁷⁵ sorgen zu müssen. War sein Vater offenbar noch ein in Ried geduldeter Zuwanderer gewesen, so wurden dessen Sohn erhebliche Hindernisse bereits bei der Einrichtung einer eigenen Werkstatt in den Weg gelegt. Höhepunkt dieser unerfreulichen Querelen war ab 1668 sein Prozeß gegen den Protagonisten der Konkurrenzwerkstatt, Veit Adam Vogel, in dessen Verlauf Schwanthaler offenbar Schwierigkeiten hatte, einen Lehrbrief vorzuweisen, er also nicht über die Grundlage ordnungsgemäßer Gewerbetätigkeit verfügte. Schwanthalers früheste archivalisch nachweisbare Arbeit, die bereits erwähnten Skulpturen des Seitenaltars sowie Krippenfiguren für Eitzing von 1661, ist wohl eher als Nachlaß väterlicher Aufträge⁷⁶, denn als Anerkennung des jungen Meisters zu verstehen; erst die vehemente Protektion des Rieder Pfarrers Johann Jakob Haurapp verschaffte Schwanthaler seinen ersten prominenten Auftrag, den Hochaltar der Pfarrkirche von Ried, der ihm 1661 anvertraut wurde.

Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß Schwanthaler, der bis 1661 über jede Möglichkeit des Verdienstes froh sein mußte, Skulpturen für die Gerold-Werkstatt zulieferte, ein dauernder Aufenthalt in Salzburg ist wegen der am 16. August 1660 in Ried geschlossenen Ehe des Künstlers nur vor diesem Zeitpunkt denkbar. Schwanthaler hatte die Stadt an der Salzach sicherlich nach seiner Lehrzeit zu Beginn der 50er Jahre aufgesucht, seine Verbindungen zu Salzburg blieben sein ganzes Schaffen hindurch außerordentlich eng.

Stellt man demnach die Skulptur des hl. Christophorus einer vergleichbaren Figur aus Schwanthalers frühen Arbeiten gegenüber, wie beispielsweise dem Henker des Barbara-Altars von Schalchen, der 1672 entstand, so wird die Verwandtschaft augenscheinlich. Abgesehen von der großen Ähnlichkeit beider Figuren in Haltung und Physiognomie ist auch die Gestaltung beider Skulpturen bis in Details annähernd gleich, wie man etwa am zotteligen dichten Bart mit seinen weichen, dicken Strähnen oder an den hochgeworfenen Säumen mit den charakteristischen Tütenfalten, ein Motiv, das in dieser Form an Arbeiten Gerolds nicht zu beobachten ist, ablesen kann. Ist die Draperie wie die des hl. Virgil eher kursorisch gestaltet – hierin ist in besonderer Weise der Unterschied in der Zeit der Entstehung begründet –, so widmet Schwanthaler der Durchgestaltung der Hautoberfläche mit den stark hervortretenden Adern da wie dort verstärktes Interesse.

Gerade den wildbewegten Gewandstil kann Schwanthaler aber weder von seinem Vater noch von Jakob Gerold bezogen haben. Bei der Frage nach der Herkunft dieses Stils verweist die einschlägige Literatur zumeist kursorisch auf eine Italienreise, eine Reise, die, wie gezeigt wurde, vom praktischen Standpunkt her wenig wahrscheinlich ist. Schwanthaler wird als Alleinerhalter seiner Familie Ried wohl kaum für mehrere Monate über



Abb. 34 Rußbach, Pfarrkirche, Hochaltar (ehem. St. Peter in Salzburg), hl. Joseph; Jakob Gerold (?) (1661).



Abb. 35 Rußbach, Pfarrkirche, Hochaltar (ehem. St. Peter in Salzburg), hl. Maria; Thomas Schwanthaler (?).



Abb. 36 Salzburg, Residenzgalerie, hl. Rupert
(ehem. Köstendorf); Jakob Gerold (1664).



Abb. 37 Salzburg, Residenzgalerie, hl. Rupert (chem. Köstendorf);
Jakob Gerold (1664).

eine Distanz von mehr als 500 Kilometer verlassen haben. Zu derartigen pekuniären Problemen kam noch die Aussichtslosigkeit, für einen widerwillig geduldeten Inwohner die erforderlichen Empfehlungsschreiben zu erhalten.

Es scheint somit, daß Schwanthaler seine Anregungen großteils der näheren Umgebung Rieds entnommen haben muß, wobei sich München und Salzburg als nahe Zentren anboten. Hier müssen es vor allem die Werke Peter Paul Rubens' und seiner Nachahmer gewesen sein, denen Schwanthaler die Anregungen für die Gestaltung seiner wild gepauschten Draperien entlehnt haben mag. Den unmittelbaren Beleg für diese These bildet die oben bereits erwähnte Übernahme von Gerard Seghers Komposition der Enthauptung der hll. Dympna und Gerbert in Schleißheim für den Altar der Barbarakirche in Schalchen.

Spuren der Zusammenarbeit beider Meister finden sich auch im Altar der Pfarrkirche Rußbach am Paß Gschütt, den Lothar Pretzell in die Zeit der Entstehung des Tamsweger Hochaltars datierte (Abb. 34, 35). Der Altar, der noch zu Beginn unseres Jahrhunderts in der Veitskapelle im Stift St. Peter stand, stellt ein Pasticcio aus verschiedenen Elementen dar, so stammen die Skulpturen des Hauptgeschosses nach Mitteilung der Archivalien von 1710. Die Skulpturen am Gebälk dürften ihrer Aufstellung zum Trotz eine gemeinsame Gruppe des „heiligen Wandels“ gebildet haben, wie ein Vergleich mit der Darstellung des Themas am Doppelaltar in St. Wolfgang nahelegt. Daß die beiden Skulpturen nicht zum ursprünglichen Altarzusammenhang gehören, läßt neben stilistischen Gründen auch die oben genannte Nachricht vermuten, da darin nur von den beiden großen Skulpturen die Rede ist. Für den Aufsatz verwendete man offenbar vorhandene Skulpturen.

Bei der Suche nach dem ursprünglichen Aufstellungsort in der Kirche St. Peter stößt man auf einen Vertrag vom 29. Jänner 1661, der zwischen Jakob Gerold und dem nachmaligen Abt Edmund Sinnhuber geschlossen wurde⁷⁷. Darin verpflichtete sich der Meister unter anderem zur Lieferung von *drey grossen Bildern Jesus, Maria und Joseph*, wobei die Erwähnung eines *Englskhopf ober dem Christkhündlein* einige Zeilen später letzte Zweifel daran ausräumt, daß hier die hl. Familie dargestellt werden sollte; die hl. Familie auf dem Weg nach Jerusalem war aber sicherlich nur einmal in der Kirche von St. Peter dargestellt. Der Rest des Altars ging offenbar verloren.

Auch diese beiden Figuren unterscheiden sich auffallend voneinander, der hl. Joseph entspricht in dieser Hinsicht Gerolds Rupert, während die hl. Maria, wie schon allein an der gleichen Haltung erkennbar ist, an Schwanthalers Virgil anschließt. Allerdings ist hier der Mantel wieder vor den Körper gezogen, wodurch die Geste der Hand unterstrichen wird.

Mit diesem Werk verliert sich die unmittelbare Verbindung zwischen Schwanthaler und Gerold, war der Salzburger bislang vermutlich eher der Gebende, so wird er nunmehr zusehends zum Nehmenden.

Das Spätwerk Jakob Gerolds

Aus den letzten 15 Jahren seines Lebens sind Werke unterschiedlicher Qualität mit dem Namen Jakob Gerolds verbunden. Höhepunkt ist dabei zweifellos die figurale Ausstattung des Altars in der Dekanatskirche Köstendorf, für die der Vertrag am 21. Mai 1664 abgeschlossen wurde. Da der Altar bereits nach etwa 100 Jahren, 1766, abgebrochen wurde, befinden sich die beiden Hauptfiguren, die Landespatrone Rupert und Virgil (Abb. 36), im Depot der Residenzgalerie und sind daher der Öffentlichkeit leider nicht zugänglich.

Die Ähnlichkeit der Skulpturen zu denen des Tamsweger Altars ist evident. Naturgemäß sind dabei die beiden Darstellungen des hl. Rupert miteinander verbunden, stammt doch nur diese am älteren Altarwerk von der Hand des Meisters. Wieder ist das Gewand zu einem Block zusammengeslossen, aus dem nur der Kopf und die Hand mit der Krümme herausragen, ja sogar die einzelnen Motive, aus denen sich die Figuren aufbauen, sind in beiden Fällen ident.

Was beide Arbeiten aber unterscheidet, ist, daß Gerold die bereits in Tamsweg erkennbare Tendenz zur Lösung der Darstellung vom Material weiterentwickelt, daß Gewand vom Körper geschieden ist, Faltenzug von kleinteiligem Gefältel. Der Mantel, der nur mehr durch wenige Faltenzüge klar gegliedert ist, beginnt mit einem Mal stoffliche Qualitäten zu gewinnen; das weiche Material bildet zahlreiche Fältchen, die sich aber dennoch der größeren Ordnung unterordnen, ja sie noch verstärken, kurz, dem illusionären Element ist mehr Raum gegeben.

Paßt sich die Oberfläche der Skulptur nunmehr der Struktur des Stoffes an, so ist auch die Spannung in der Draperie nicht mehr so stark, wie dies bei der Skulptur in Tamsweg noch zu beobachten gewesen ist. So zieht sich beispielsweise der Saum nicht mehr so straff um den Arm mit der Krümme, sondern fällt in einer weichen Kurve. Dementsprechend ist der Arm auch nicht mehr so stark aufgerichtet, sondern bildet harmonisch das Ende der Schulterlinie.

Fortgeführt sind auch die Bemühungen, das Individuelle aus dem Typus herauszulösen, eine Bestrebung, die dazu führt, daß selbst nach dem Verlust der Attribute eindeutig ist, wer von beiden welchen Heiligen darstellt. Demgemäß ist es eine Fülle von Beobachtungen, die den Heiligen fast portraithafte Züge vermitteln. Charakteristisch für diese Entwicklung ist das Bemühen um Durchgestaltung von Gesicht und Händen als Ausdrucksträger. War beim Rupert von Tamsweg die Konsistenz der Hände noch durch dicke Handschuhe weitgehend verborgen, so drücken sich bei der Köstendorfer Skulptur die arthritischen Verdickungen der Knöchel durch den offenbar dünneren Stoff (Abb. 37, 38, 39).

Der neuartige Individualismus der Gesichtszüge war für Lothar Pretzell Zeichen dafür, daß „viel mehr als zuvor die seelischen Ausdrucksmöglichkeiten eines als einmalig empfundenen Menschen zu einem Problem



Abb. 38 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Hochaltar, hl. Rupert;
Jakob Gerold (1658–1661).



Abb. 39 Salzburg, Residenzgalerie, hl. Virgil (ehem. Köstendorf);
Jakob Gerold (1664).



Abb. 40 Köstendorf, Dekanatskirche, hl. Petrus vom ehem. Hochaltar; Jakob Gerold (1664).



Abb. 41 Salzburg, Erzabtei St. Peter, Wolfgangskapelle, hl. Gregor; Jakob Gerold (?) (1666).

künstlerischer Darstellung wird. Man hatte zwar schon im späten Manierismus einzelne volkstümliche Gestalten in das künstlerische Programm aufgenommen. Doch waren es Typen, keine Charaktere. Dies jedoch sind ausgesprochene Charakterköpfe; sie sind ‚charakteristisch‘ aber nicht ‚typisch‘. Ist der hl. Rupert als ein Patriarch von überlegener Weisheit gekennzeichnet, so der hl. Virgil als ein jüngerer Mann, voll Energie und Spannkraft. Die Vergegenwärtigung lebender Menschengestalten bei der Versinnlichung einer künstlerischen Idee trennt diese Statuen auch von den italienischen Schöpfungen, etwa den Atlanten des Residenzbrunnens.⁴⁷⁸ Die Antwort auf die Frage des Woher dieser neuen Entwicklung bleibt der Autor freilich schuldig.

Der Eindruck, den die Gesichtszüge des hl. Rupert vermitteln, entsteht vor allem dadurch, daß die Züge nicht mehr regelmäßig symmetrisch eingetragen werden, daß die Hautoberfläche nicht als einfache glatte Form gestaltet ist, sondern die einzelnen Gesichtspartien nach der Form des Schädels durchgearbeitet sind. Ansätze dazu waren bereits an der Skulptur desselben Heiligen in Tamsweg zu beobachten, ja ein Bemühen um Individualität ist bereits den ersten Arbeiten eigen. So ist beispielsweise an der Skulptur in Tamsweg die sonst glatte Fläche der Wangen von zwei Falten durchfurcht, auch der Hals gewinnt organische Formen und ist nicht länger ein glatter Zylinder. Dieses Bestreben ist in Köstendorf nun konsequent weiterentwickelt, das Gesicht um zahlreiche portraithafte Details angereichert bis hin zu den ‚Krähenfüßen‘, die in den Augenwinkel eingetragen sind.

Bei der Suche nach Anregungen, denen diese beobachteten Charakteristika zu verdanken sein könnten, stößt man wieder auf die Skulptur der Donauschule, deren expressive Gestaltung auf Gerold vorbildhaft gewirkt haben könnte. Sicherlich waren dem Meister Andreas Lackners Skulpturen in Abtenau von 1518 bekannt, der noch zu Lebzeiten Gerolds abgebrochen wurde; die Skulpturen fanden über die Prälatur von St. Peter ihren Weg ins Kunsthistorische Museum in Wien bzw. in die Österreichische Galerie. Anton Legner hat sie 1976 liebevoll beschrieben⁷⁹.

Die Mittel, die Lackner hier zur Personalisierung und Steigerung physischer Präsenz verwendet, sind dabei gleicher Art, ja die beiden Figuren des hl. Virgil wirken in ihren Gesichtszügen wie physisch verwandt. Im Gegensatz zu Lackners Virgil, dessen Realismus sogar bis zu einem gewissen Grad graphisch ornamental aufgefaßt ist, ist die Haut an den Wangen und an der Halspartie bei Gerolds Virgil erschlafft, sie wirkt weich und lebendig. Es wird somit leicht begreiflich, daß man dem Künstler sorglos die Renovierung spätgotischer Skulpturen anvertrauen konnte, wie dies in Tamsweg geschehen ist. Der Meister entledigte sich dieser Aufgabe mit solchem Einfühlungsvermögen, daß der vorhin zitierte Anton Legner unsicher war, welche Teile an der Skulptur des Jacobus Major noch von 1465 stammten.

Im Gegensatz zu den Hauptstatuen des Altars befinden sich die beiden Aufsatzfiguren Petrus und Paulus noch in Köstendorf. Gerade an der ersten Skulptur (Abb. 40) läßt sich besonders gut der Detailreichtum beobachten,

da Petrus vom Typus her keine Handschuhe trägt. Die Handrücken sind überzogen von Adern und Sehnen, wie das sonst nur an Skulpturen Thomas Schwanthalers zu beobachten ist, die Finger lassen wieder die bereits angesprochenen arthritischen Verdickungen erkennen.

In der Gesamtkomposition war offenbar daran gedacht, Petrus in kontemplativer Ruhe zu zeigen, Paulus sollte den dramatisch-dynamische Kontrapunkt dazu bilden. Dramatik ist freilich Gerolds Sache nicht, und so verwundert es kaum, daß sein Paulus dem Kern nach genauso ruhig und statisch ist wie sein Gegenüber. Die Bewegung liegt nun wieder in der Draperie, die nach gewohnter Manier durch Faltengrate graphisch gegliedert ist. Gerade die Struktur behindert aber die beabsichtigte Wirkung, die im Ausschwingen des Saums erkennbar wird, ein Motiv, das bei Gerold sonst in dieser Form nicht vorgetragen wird; der Meister mag hier Anregungen Schwanthalers gefolgt sein, was die Fremdheit manchen Motivs, wie der flauschigen Lockenperücke des Heiligen, erklären könnte. Weitere Arbeiten, die für Gerold in Köstendorf und der Umgebung archivalisch nachweisbar sind, gingen offenbar verloren⁸⁰.

Dafür findet sich in etwas liebloser Aufstellung in der Wolfgangkapelle der Stiftskirche St. Peter ein Altar, der mit 1666 bezeichnet ist (Abb. 41). Bedauerlicherweise enthalten die umfangreichen Rechnungen des Stifts zu diesem Jahr keinen eindeutigen Zahlungsbeleg für einen Bildhauer und sein Altarwerk. Der nächstgelegene Hinweis stammt aus dem Jahr 1663, wo es heißt, *hoc anno altare erexi in Bibliotheca supra portale ecclesiae nostrae*⁸¹. Dieser Altar, der aus einem anderen Beleg dieses Jahres für Gerold als gesichert gelten kann, zeigt Skulpturen des Kirchenlehrers Gregor, des gelehrten hl. Bernhard von Clairvaux, auf den Segmentgiebeln, traditionell der Ort von Assistenzengeln, die beiden Mystikerinnen Gertrud und Theresia von Avila, ein etwas eigenwilliges Programm, das mit dem ursprünglichen Aufstellungsort in Zusammenhang stehen wird.

Dieses Werk führt uns vor Augen, wie die Konfektionsware der Gerold-Werkstatt der letzten beiden Jahrzehnte aussah. Die Skulpturen der beiden Mönche sind annähernd symmetrisch, beide wie gewohnt stark aufgerichtet, die Arme auf den Betrachter zu abgewinkelt. Stand- und Spielbein sind voneinander geschieden, ohne tiefere Durchdringung. Das Ordensgewand fällt schlicht herab, gegliedert nur durch schmale parallele Faltengrate, die einen leicht gekrümmten Strom von den Schultern herab bis zu den Füßen bilden. Erst im Bereich der Unterschenkel kommt eine leichte Bewegung in den Fluß, die Faltenlinien sind hier dichter, sie stoßen gelegentlich aneinander, an einer Stelle ist das Gewand sogar leicht umgeschlagen; die Freude am Geradlinigen bringt es mit sich, daß auch der Saum der Ärmel wie steif gestärkt wirkt. Von anatomischer Gestaltung kann dabei keine Rede sein, die Figur entbehrt wieder jeglicher freiplastischer Qualitäten, ja mehr noch, die Falten wiederholen wie ein Binnenrahmen die Kontur.

Der einzige Reiz dieser eher anspruchslosen Skulpturen liegt andererseits wieder in der ‚portraithaften‘ Gestaltung der Gesichter, die der an den Kö-



Abb. 42 Michaelbeuern, Stiftssammlungen, hl. Wolfgang;
Jakob Gerold (?) (1670).



Abb. 43 St. Veit im Pongau, Pfarrkirche, Hochaltar, Mittelgruppe; Wolf Weissenkirchner d. Ä. (?) (1649).



Abb. 44 Holzhausen, Filialkirche, Hochaltar, hl. Benno;
Wolf Weissenkirchner d. Ä. (1667).



Abb. 45 Lenzing, Filialkirche, Hochaltar, hl. Benno; Benedikt Faistenberger (1667).

stendorfer Figuren geschilderten Art entspricht, ohne freilich diese Köpfe nur zu wiederholen. Es ist daher bemerkenswert, wie sehr dieses Gesicht, bei allem stilistischen Fortschreiten des Meisters, noch dem des Franziskus von Neufahrn ähnlich ist, trotz der Differenz von 20 Jahren. Die geschilderten Merkmale lassen sich auch an der Erentrudis des Brunnens, der offenbar von Giovanni Antonio Dario im Auftrag des Fürsterzbischofs 1667 auf dem Nonnberg errichtet wurde, erkennen, womit auch dieses etwas langweilige Werk aus der Werkstatt des Meisters stammen dürfte. Wie verkleinerte Repliken der bereits vorgetragenen Formentypen Gerolds wirken auch die Seitenaltarskulpturen der Klosterkirche von Michaelbeuern von 1670, die derzeit im Stiftskreuzgang aufbewahrt werden⁸² (Abb. 42).

Im letzten Abschnitt mag der Eindruck entstanden sein, die Salzburger Skulptur dieser Jahre stamme zur Gänze aus der Werkstatt Jakob Gerolds, oder es hätten sich nur Werke seiner Hand erhalten. Konkurrent im lokalen Bereich war für Gerold die Laufener Werkstatt Wolf Weissenkirchner. Dieser war am 29. Juli 1601 in Salzburg getauft worden und somit ein Jahr älter als der Meister⁸³; Arbeiten seines berühmteren gleichnamigen Sohnes werden uns später beschäftigen. Weissenkirchner zehrte wie seine Zeitgenossen vom Formengut der Waldburger-Werkstatt, ohne freilich die schöpferische Qualität zu erreichen, deren Gerold gelegentlich fähig war.

Der Hochaltar der Pfarrkirche von St. Veit im Pongau wurde 1649 von Konrad Graf von Schernberg und seiner Frau Ursula gestiftet (Abb. 43); die Figuren der Mittelgruppe haben sich noch an Ort und Stelle erhalten. Unverkennbar war für den Meister die plastische Mittelgruppe von Mondsee Vorbild und Anregung, nur sind Benedikt und Wolfgang durch die Landespatrone Rupert und Virgil ausgetauscht. Den Platz, den zum Schrecken zartbesaiteter Kirchenbesucher in Mondsee ein voluminöser Reliquienschrein beansprucht, ist hier dem Kirchenpatron, dem hl. Veit, reserviert.

Im Gegensatz zum Mondseer Altar sind die göttlichen Personen aber stärker in die Wölbung des Mittelfeldes gehoben, wodurch Platz für die das ganze Feld beherrschende Skulptur Marias gewonnen ist. Wenig Platz bleibt daher für die Bischöfe im Erdgeschoß, die noch weniger als am Mondseer Altar in das über ihnen dargestellte Geschehen integriert sind. Gerade durch das enge Nacharbeiten des Meisters nach dem Vorbild Mondsees werden Schwächen im Körperbau und in der Proportion schonungslos aufgedeckt, die durch die Graphik von Waldburgers Faltenlinearment überspielt und optisch unwirksam waren. Für den Versuch, Waldburgers Konzept zu vereinfachen und in dreidimensionale Körperlichkeit umzusetzen, reichten des Meisters Fähigkeiten in schmerzlich spürbarer Weise nicht aus. Wie sehr er gelegentlich ins Schwimmen geriet, zeigt deutlich die Partie der abgewinkelten Beine der gekrönten Jungfrau, die sich im Bereich des Oberschenkels schön dem Schwung der Komposition anpaßt, dann aber wenig überzeugend in der tragenden Wolke verschwindet, ein Pro-

blem, das Waldburger durch die stärkere Plastizität, mit der sich der Oberschenkel durch das Gewand durchdrückt, glaubhafter löst. Unser anonym-er Meister kommt im Gegensatz dazu mit der geborgten, aber nicht im letzten verstandenen Komposition nicht zurecht.

Auch die Gesichter der Figuren verraten keinen schöpferischen Künstler, stereotyp gleichartige, hagere Gesichter blicken in einer seltsam freudlosen Glorie. Der Ausdruck, wenn man davon überhaupt sprechen kann, ist mürrisch streng, was vor allem der herabgezogene kleinen Mund bewirkt. Auch die trüben Augen tragen kaum zum Gelingen des Werks bei. Das insgesamt schwache Werk gewinnt nur dadurch an Interesse, daß diese Skulpturen in der kleinen Kirche von Holzhausen im Flachgau nahezu identische Pendants haben, der dort 1667 aufgestellte Altar (Abb. 44) ist aber archivalisch Wolf Weissenkirchner dem Älteren gesichert. Ein Einfluß der ihm sicherlich bekannten Köstendorfer Figuren Gerolds zeigt sich lediglich in dem Versuch, in gleicher Weise die Gesichtsoberfläche zu gestalten und zu beleben, sonst bewegt sich der Meister in gewohnten Bahnen.

War Jakob Gerolds Werkstatt in Ost- und Zentralsalzburg dominant, so lieferte die Kitzbühler Werkstatt Benedikt Faistenbergers die meisten Altäre im westlichen Teil des Fürstentums. Faistenberger wurde 1621 geboren und starb 1693. Erich Egg betont in seinem Artikel⁸⁴ den starken Einfluß, den die Werke des Weilheimer Bildhauers Philipp Dirr auf das Schaffen dieses Meisters ausübten. Nach Egg kommen demnach die gesamten Grundlagen für die Arbeiten dieser Kitzbühler Werkstatt aus dem oberbayerisch-schwäbischen Raum. Da sich der Wirkungsbereich Faistenbergers aber im Gegenteil erheblich mit dem Gerolds überschneidet, kann man mit Sicherheit annehmen, daß Faistenberger zumindest Gerolds Pinzgauer Arbeiten bekannt waren⁸⁵.

Dessen ungeachtet zeigen aber bereits seine Skulpturen von 1660 in der Kirche von Dienten am Hochkönig, daß Faistenberger seine Herkunft nicht aus Waldburgers Werkstatt nahm, man betrachte nur die vergleichsweise frei agierende Skulptur seines Paulus mit Gerolds Werken, denen nie ein derartiger Grad an Losgelöstheit von der Materie eigen ist, was freilich nicht bedeuten soll, daß der Dientener Paulus nicht auch seine Probleme mit Organik und Raum erkennen läßt.

War in jeder Hinsicht für die Skulptur dieser Jahre die Darstellung von Bischöfen zum Paradigma geworden, so bietet sich in dieser Hinsicht der hl. Benno, den Faistenberger 1667 für die kleine Kirche von Lenzing lieferte (Abb. 45), zum Vergleich mit Werken des Flachgauer Meisters an, stand doch in Saalfelden, nur wenige Kilometer entfernt, bis 1811 ein Altar von der Hand Gerolds. Die Erscheinung dieser Figur rechtfertigt jedenfalls in keiner Weise das abschätzige Urteil, das Pretzell über Faistenbergers Schaffen im Pinzgau fällte⁸⁶; auf den ersten Blick fügt sich das Werk in das bislang gezeichnete Bild der Flachgauer Skulptur, der hl. Benno steht aufrecht. Zwar ist zwischen Stand- und Spielbein geschieden, doch bleibt

diese Unterscheidung ohne Konsequenz auf die weitere Gestaltung der Figur, ja selbst die einzelnen Motive, wie die zielgerecht um den Körper gelegte Mantelnische, aus der unvermittelt die Arme hervorragen, konnten wir schon bei zahlreichen Skulpturen beobachten.

Anders ist freilich die Gesinnung, in der mit diesem Vokabular agiert wird: Der hl. Benno läßt ein dekoratives Bestreben erkennen, das ihn als Fremdling unter den grobschlächtigen Flachgauern ausweist. Der leicht gesenkte Kopf ist völlig in die Linie der Schultern integriert, so daß die Figur eine äußerst geschlossene Kontur aufweist, nur an der linken Seite ist das umgeschlagene Mantelende an das Spielbein gelegt, um der Figur einen leichten Schwung zu vermitteln, ein Motiv, das schon an den Skulpturen von Mondsee zu beobachten gewesen war. In diesem Sinn strahlt die Skulptur den Eindruck verinnerlichter Ruhe aus, ein Eindruck, der durch die eigentümliche Haltung des Kopfes noch verstärkt wird. Die Falten, die fast linear annähernd lotrecht zu Boden fallen, unterstreichen dieses Bemühen; nur an ihrem unteren Ende schwingen sie leicht aus in Parallele zum Umschlagen des Mantelendes. Es ist somit der Saum, der die einzige leichte Unruhe in das System bringt, begleitet von einigen Verästelungen in den spärlichen Falten im Bauchbereich. So wird das Mantelende durch die Falten des Chorhemds konturiert, wodurch die harmonische Wellenlinie des Saums noch unterstrichen wird, so daß letztlich, trotz der zuvor angesprochenen Ruhe, die Figur dennoch reizvoll und beschwingt erscheint.

Wirft man nunmehr einen Blick auf die annähernd zur gleichen Zeit entstandene Skulptur des hl. Rupert in Köstendorf, so sieht man sich mit einer gänzlich anderen Gesinnung konfrontiert. Liegt demnach auch Gerold figurliche Dramatik nicht am Herzen, so spürt man ein Streben nach körperlicher Präsenz, zum Monumentalen, eine Tendenz, die dem Kitzbüheler fehlt, dessen Arbeiten viel kleinteiliger und introvertierter sind. So gesehen steht Faistenberger auch Arbeiten Perneggers der Zeit um 1630 näher als den zeitgleichen Gerolds.

Äußerst bemerkenswert für die konservativen Vorstellungen, die in Salzburg in den 60er Jahren noch den Geschmack beherrschten, ist die Berufung eines niederländischen Bildhauers aus Rom, der trotz seines etwas kraftlosen, noch am niederländischen Manierismus eines Giambologna orientierten Stils in der Stadt an der Salzach reüssieren konnte. Als man gegen Ende der 50er Jahre an die Neuerrichtung eines Hochaltars im nahen Stift Berchtesgaden dachte, waren es zunächst Salzburger Bildhauer, unter ihnen auch Gerold, die hofften, dabei zum Zug zu kommen. Dessenungeachtet gelang es dann aber Bartholomäus Opstal, diesen Auftrag an sich zu ziehen, als Beginn einer weitreichenden Tätigkeit, die ihm 1667 den Titel eines hochfürstlichen Kammerdieners brachte (Abb. 46).

Grund dieser Berufung wird wohl gewesen sein, daß ein von einem lokalen Bildhauer hergestelltes Werk den Ansprüchen des damaligen Propstes, Maximilian Heinrich von Bayern, zudem noch Kurfürst von Köln, kaum genügen konnte. So entschloß man sich, den Altar nach anfänglichen

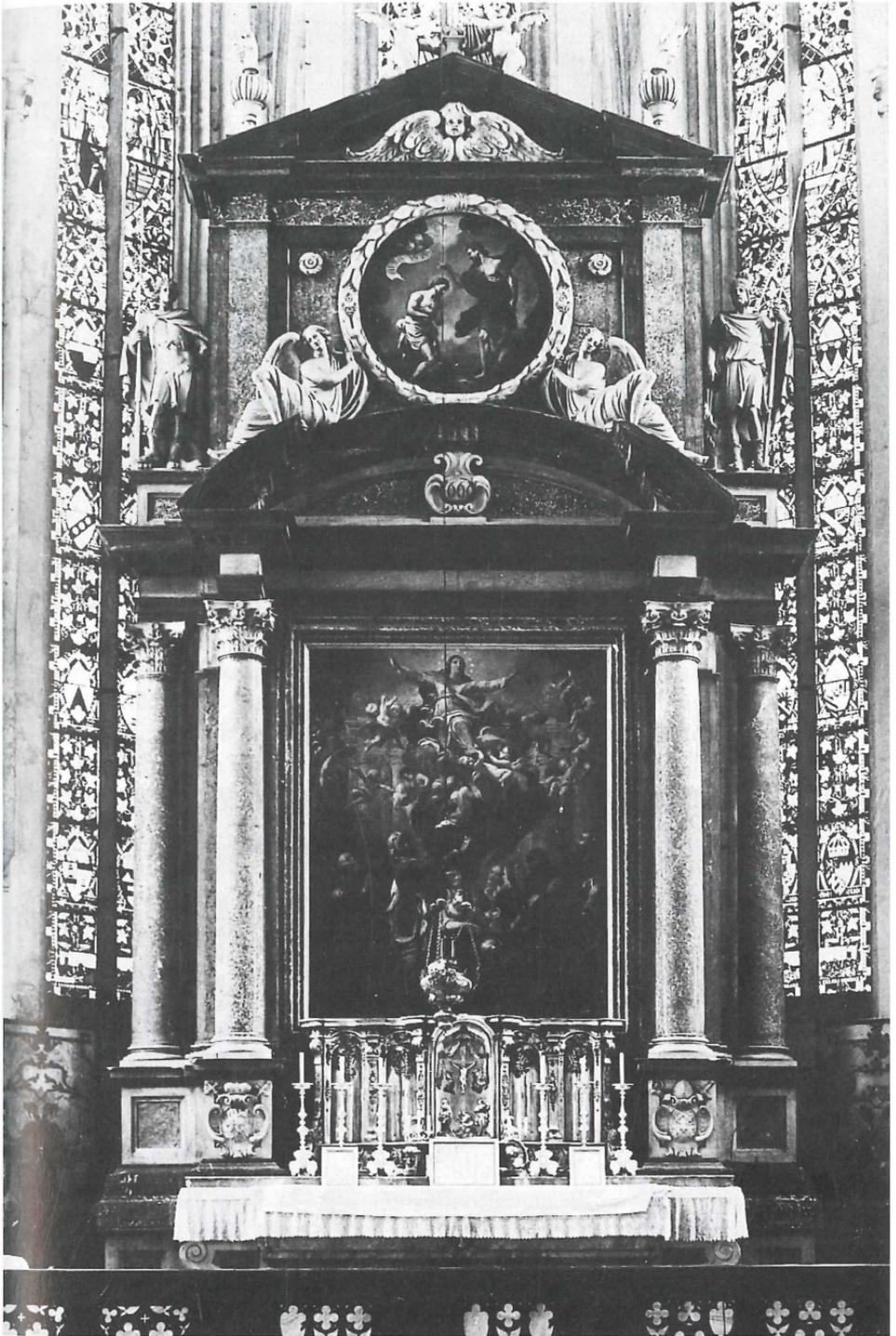


Abb. 46 Berchtesgaden, Stiftskirche, Hochaltar; Bartholomäus Opstal (1662)
(Photo: SMCA).



Abb. 47 Salzburg, Erzabtei St. Peter, Petersbrunnen,
hl. Petrus; Bartholomäus Opstal (1673).



Abb. 48 St. Margarethen im Lungau, Filialkirche, Hochaltar, hl. Helena (chem. Pfarrkirche Tamsweg); Jakob Gerold (1674).

Überlegungen⁸⁷, den auch im Ausland renommierten Bildhauer Hans Pernegger zum Zug kommen zu lassen, aus Rom Opstal nach Berchtesgaden zu rufen. Vielleicht spielte bei dieser Wahl auch der äußerst negative Ruf, den Pernegger genoß, wie einem Aktenstück zu entnehmen ist, eine wichtige Rolle.

Was Opstal lieferte, war vom Altaraufbau her aber nichts völlig Neues. Das strenge „römische“ Retabel ohne „Schnirkelwerk“ mit klar gegliederter Steinarchitektur schließt deutlich erkennbar an den Hochaltar des Salzburger Doms an, freilich in den Porportionen etwas breiter gelagert und unter Verzicht auf das Rollwerkdekor. Neu ist allerdings das Motiv des von Engeln gebrachten Aufsatzbildes nach dem Vorbild des Altars in Sta. Maria del Popolo in Rom, das in der Folge mehrfach kopiert werden sollte.

Die Skulpturen an dem Altar lassen deutlich erkennen, daß Opstal keinen Anteil an der bisherigen Entwicklung der Salzburger Skulptur hatte. Die drängende Plastizität des Körpervolumens fehlt seinen spindeldürren Heiligen völlig, die in ihrer Stilistik eher einer vergößerten Kleinplastik entsprechen und keinerlei Zug zum Monumentalen erkennen lassen. Jede Dramatik ist dem Niederländer fremd, schlaff hängen die Draperien an den Körpern.

Dieser etwas blutleere Stil findet sich dann in der Brunnenkulptur des hl. Petrus von 1673 im Hof des Erzstifts St. Peter (Abb. 47) wieder, der in manchem die Skulptur des frühen 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint. Daß der Flame aber durchaus auch aus dem damals in Salzburg dominanten Werk Schwanthalers seinen Nutzen ziehen konnte, zeigen die Götterskulpturen im Mirabellgarten, die er gemeinsam mit dem Antwerpener Johann Fröhlich in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts lieferte. Die Skulpturen sind zwar weiterhin kleinplastisch angelegt, die Draperie versucht aber mit Dellen und Ballungen ein wenig von barockem Pathos einfließen zu lassen.

Wie wenig aber dieser am Salzburger Hof offenbar geschätzte Stil mit der Dramatik seiner Themata anzufangen wußte, zeigen die benachbarten Marmorgruppen der vier Elemente, die Ottavio Mosto 1690 lieferte, gleichsam ein Schlußpunkt unter diesen dünnen Spätmanierismus, denn in den folgenden Jahren werden mit dem schon drei Jahre zuvor stattgefundenen Regierungswechsel zu Johann Ernst von Thun auch das Hochbarock des römisch orientierten Grazers Johann Bernhard Fischer und seines kongenialen Prager Partners, des Bildhauers Bernhard Michael Mandl, in Salzburg den Ton angeben; daher also bilden die Jahre vor dem Tod Opstals (1693) eine deutliche Zäsur in den öffentlichen Aufträgen in Salzburg.

In keinem Jahrzehnt ist die Quellenlage und der Erhaltungszustand der Werke Gerolds so dicht, wie in den 70er Jahren. In keinem Jahrzehnt sind aber auch so große Schwankungen innerhalb der Qualität der Erzeugnisse seiner Werkstatt zu erkennen. So spannt sich der Bogen von den anspruchslosen Skulpturen des kleinen Altars der Schloßkapelle Triebenbach

bei Laufen von 1676 zu den reizvollen Triumphbogenaltären in Tamsweg aus demselben Jahr. Diese Beobachtung, die hier für ganze Altarwerke gemacht wurde, gilt allerdings auch für einzelne Skulpturen innerhalb des Altarganzen, am besten zu beobachten an dem kleinen Altar in Sommerholz (Gde. Neumarkt am Wallersee).

Diese Schwankungen werden wohl darauf zurückzuführen sein, daß der mittlerweile bereits 70jährige Meister nur mehr kleinere Teile der von ihm übernommenen Aufträge eigenhändig fertigte, größere Teile werden wohl bereits den höchst unterschiedlichen Kräften des Werkstattbetriebs anvertraut gewesen sein. Gleichartige Beobachtungen lassen sich ja auch am Spätwerk Schwanthalers machen.

Ein archivalischer Beleg dafür, daß Gerold auch mit bedeutenden fürst-erzbischöflichen Aufträgen bedacht war, sind die Verträge für den Hochaltar der ehemaligen Stiftskirche von Seekirchen, die sich als eine der Stiftungen Erzbischof Max Gandolfs besonderen erzbischöflichen Interesses erfreute. Ausführender Architekt war, wie etwas später in Maria Plain, Giovanni Antonio Dario; die untergeordneten Bildhauerarbeiten lieferte Wolf Weissenkirchner der Jüngere, dessen Arbeiten dieser Zeit weiter unten besprochen werden. Es ist aus diesem Grund besonders bedauerlich, daß gerade dieser Altar im Jahr 1893 abgebrochen wurde, die Figuren dürften offenbar zu Brennholz verarbeitet worden sein. Eine kursorische Information vom Aussehen dieses bedeutenden Altarwerks bietet freilich eine Skizze, die Kanonikus Jeglinger zur Zeit des Abbruchs in Seekirchen angefertigt hat und die im Pfarrarchiv verwahrt wird⁸⁸. Wenn diese Zeichnung zuverlässig sein sollte, dann wäre der gegenständliche Altar dem Hochaltar von Maria Plain außerordentlich ähnlich gewesen, eine Ähnlichkeit, die in der Identität der ausführenden Künstler ihre Erklärung findet. Allerdings kam Kanonikus Jeglinger erst im Jahr des Abbruchs nach Seekirchen, so daß es unsicher ist, wieviel von dem Altar zu diesem Zeitpunkt noch aufrecht war.

Im Heimatmuseum von Seekirchen befindet sich eine ungefähr 120 cm hohe Lindenholzstatue des hl. Rupert, die 1960 vom Museum auf einer Auktion des Dorotheums erworben worden ist und Jakob Gerold zugeschrieben wird⁸⁹. Weder der dort ausgesprochenen Datierung in die Zeit um 1670 noch der Zuschreibung kann allerdings gefolgt werden. Schon der spindelförmige Aufbau widerspricht der eher breitgelagerten Struktur der Skulpturen Gerolds, auch die knitterige Gestaltung der Gewandoberfläche läßt sich kaum mit den oben dargestellten Charakteristika der Skulpturen dieses Meisters in Verbindung bringen.

Daß Gerolds Kontakte zum Lungau nicht abgerissen waren, beweist die Tatsache, daß dem Meister der 1674 von Graf Christoph Kuenburg gestiftete Altar der Pfarrkirche Tamsweg anvertraut wurde, obgleich genug näher gelegene Werkstätten dem Auftraggeber zur Verfügung gestanden wären. Dem obstinaten Drängen von Pfarrer Gsell war es zu verdanken, daß Max

Siegmund von Kuenburg 1765 den kleinen Altar der Kirche St. Augustin in St. Margarethen bei Tamsweg überließ (Abb. 48).

Die Skulpturen des Altars, eine hl. Helena und eine hl. Margarethe⁹⁰, entsprechen dem bislang Festgestellten, mit ihren weitgehend ausdruckslosen Gesichtern, den Augen mit den betonten Lidern, der schmalen Nase, dem kleinen vollen Mund sowie dem stark herausgearbeiteten Kinn, sind mit den Assistenzfiguren der Stiftskirche von Laufen trotz der mittlerweile verflossenen Jahrzehnte fast völlig ident.

Es mag somit im ersten Moment überraschen, daß Gerold, den wir gerade erst als Meister seelischer Verlebendigung kennenlernen konnten, hier nichts von dieser Fähigkeit erkennen läßt. Verständlich wird dies aber, wenn man bedenkt, daß das Ideal klassischer Schönheit im Wesen der Symmetrie liegt. Freilich liegt die Beobachtung auf der Hand, daß die wenigsten Menschen derart gleichförmige Züge erkennen lassen. Eine Individualisierung besteht somit zunächst in einer Verzerrung einzelner Gesichtspartien, was zwangsläufig auch zu einer Verhäßlichung führt. Dies mag bei einem Asketen oder Bischof angehen, dessen Qualitäten der Aussage des Bildwerks ja nicht in seiner physischen Schönheit, sondern vielmehr in seiner geistigen Durchdringung bestehen. Die Schönheit heiliger Frauen spiegelt im Gegensatz dazu den Glanz des Paradieses, so daß eine Personalisierung im oben genannten Sinn nicht in Frage kommt.

Der Fortschritt der genannten Figuren gegenüber dem Altar von Laufen ist in der Gestik, im freieren Agieren, zu sehen, die in der klaren Anordnung der Draperie seine Entsprechung findet. Die Statuen machen stärker von dem sie umgebenden Raum Gebrauch, der Großteil der Körper ist freilich, wie gewohnt, unbewegt und unter der Masse des Gewandes verborgen.

Gerade in der Draperie gibt es aber zwischen den beiden Heiligen kleinere Unterschiede. Während demnach die Skulptur der hl. Helena weitgehend in ihrer Gestaltung den oben besprochenen Bischofsfiguren aus Köstendorf entspricht – das neue raumgreifende Motiv in der Armhaltung wurde schon erwähnt –, wirkt die Figur der hl. Margarethe an ihrer rechten Kontur ein wenig fragmentiert. Dies mag daran liegen, daß ein Teil der Komposition fehlt. Auffällig ist aber dennoch, daß der Zug der Falten am Mantel der Heiligen nicht so großzügig in wenigen scharfgratigen Falten wie bei der hl. Helena gestaltet ist, sondern daß sich hier eine Falte über die andere türmt. Zwangsläufig geht damit auch der großzügige, einheitliche Schwung verloren, der als einheitliche Kompositionslinie an der Statue der hl. Helena zu finden ist, die kompakter und glatter wirkt.

Nahe der heutigen oberösterreichischen Grenze befindet sich die Kirche von Sommerholz. In den Jahren 1673 bis 1675 erhielt die kleine Kirche einen neuen Altar, der den Kirchenrechnungen zufolge aus der Werkstatt Jakob Gerolds stammte. Auch hier zeigt sich wiederum eine bemerkenswerte Diskrepanz in der Qualität der skulpturalen Ausstattung, als deren sicher-

lich reizvollster Teil die bekrönende Figur des Salvators nach dem Vorbild der Domfassade in Salzburg anzusehen ist.

Im Blick zurück auf den ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Tamsweg fällt es schwer, die Skulpturen des da wie dort dargestellten hl. Christophorus (Abb. 49) ein und demselben Meister zuzuschreiben, ohne in dem jüngeren Werk einen Rückschritt erkennen zu müssen. Pretzell sucht dies Rätsel zu lösen, indem er feststellt, „in der Überführung aus der Frontalansicht in die Tiefenräumlichkeit“ wäre „der Tamsweger Christophorus überlegen. Allerdings fällt ihm dort im Altarganzen auch eine viel freiere Aufgabe zu, während der Christophorus in Sommerholz unter seinem Baldachin vor allem repräsentativ zu sein hat. Dieses feste, in erster Linie zweidimensionale Ausrichten der architektonisch gebundenen Figur nach dem Beschauer hin ist letzten Endes noch immer nicht überwundene Renaissanceanschauung. In der Überwindung des scharfgratigen Faltenstils durch weich fließende und die Körper umspielende Gewandformen aber ist hier die Entwicklung zum Malerischen schon wesentlich vorwärtsgetrieben. Sie kommt auch in anderen Einzelzügen wie der gegliederten Masse (nicht einer Einzelgliederung) der Barthaare zum Ausdruck.“⁹¹

Die einzige sinnvolle Folgerung aus der substanziellen Andersartigkeit der zwei Skulpturen des Heiligen kann aber nur sein, daß beide von verschiedener Hand stammen, eine Feststellung, die bereits beim unmittelbaren Vergleich der figuralen Teile des Tamsweger Altars getroffen werden konnte.

Schwanthaler war – aus welchen Gründen auch immer – ein tieferes Verständnis des menschlichen Körpers eigen, wenngleich sich auch an seinen Skulpturen so manche Ungereimtheit organischer Art beobachten läßt. Somit ist es dem jüngeren Meister auch zuzutrauen, daß er seine Figuren „frei“ posieren läßt. Gerold steht dagegen nur das ständig wiederkehrende Schrittmotiv zur Disposition, der die jeweilige Darstellung angepaßt werden muß. Daraus ergibt sich aber zwangsläufig eine gewisse Steifheit in der Komposition, die Gerold nur an einigen Meisterwerken mit Geschick überspielen kann. Zu diesen Meisterwerken zählen die Figuren des Hauptgeschosses an dem kleinen Altar in Sommerholz allerdings nicht.

Ist für die Salzburger Kunst im allgemeinen eine Tendenz zum Retardieren charakteristisch, so gilt dies in besonderem Maß für die Arbeiten Gerolds, selbst Details der Durchführung kehren mit geringen Abwandlungen immer wieder. Ganz typisch für diese Feststellung ist die Gestaltung des Barthaars, das von Gerold immer ganzheitlich angesehen wird, ein „Wattebart“, in den einzelne Locken nur sehr cursorisch eingetragen sind. Barockes „Pathos“ zeigt sich lediglich darin, daß diese Masse nicht wie etwa an Werken der 20er Jahre frontal herabhängt, sondern als Ganzes nach einer Seite verschoben ist. Gerold übernimmt somit Äußerlichkeiten der Werke seiner moderneren Zeitgenossen, ohne den Zusammenhang von Ursache und Wirkung bis ins Letzte zu beachten.



Abb. 49 Sommerholz, Filialkirche, Hochaltar,
hl. Christophorus; Jakob Gerold.



Abb. 50 Sommerholz, Filiationkirche, Hochaltar, Salvator;
Jakob Gerold (1673–1675).



Abb. 51 Berchtesgaden, Stiftskirche, Muttergottes mit Kind
(ehem. Pfarrkirche St. Andreas); Jakob Gerold (?) (um 1660)
(Photo aus: Schnell, Führer Nr. 551 [Stiftskirche Berchtesgaden], S. 13).



Abb. 52 Tamsweg, Wallfahrtskirche St. Leonhard, Triumphbogenaltar, hl. Paulus; Jakob Gerold (1675).

Auch die von Pretzell beobachteten „weich umspielenden Gewandformen“ sind eine Weiterentwicklung bereits in Köstendorf vorgetragener Stilstica, ja die Aneinanderreihung von Gruben und Dellen im Rock des Heiligen gleicht auffällig der Gestaltung der Kutte des hl. Franziskus in Neufahrn, obgleich letztere im Entstehungsjahr des Altars in Sommerholz bereits 30 Jahre lang auf seinem Altar aufgestellt war. Durch Glättung der Brüche, durch Verbreiterung der Stege, durch Abschleifen der Stufen sucht Gerold freilich den Anschluß an das freie Fließen barocker Draperien zu finden, die kleinteilig-additive Gesinnung bleibt allerdings unverkennbar.

Diese Disharmonie zwischen Anspruch und Möglichkeiten ist immer dann gemildert, wenn die Pose eine geringere Rolle spielt. So betrachtet ist der Jakobus desselben Altars wesentlich gefälliger, die Frontalität der Skulptur ist ja schon im Vorbild, das wohl in Schwanthalers Jakobus von Eitzing von 1661 zu sehen ist, vorgegeben. Gerold kann hier wieder das alte Motiv des vorgezogenen Mantelendes in der Draperie vortragen, während er dem ungegliederten kurzen Rock des heiligen Riesen völlig hilflos gegenüber stand. Nach dem Grundschema eines fast noch gotischen Schwungs werden hier die knisternden Faltenlinearments geknüllt, ja das Ende des Gewandes schwingt nach dem Vorbild Schwanthalerscher Kompositionen leicht im Raum aus, wobei freilich wieder die Vereinigung von Raum und Linie bewältigt wird.

Wenn Gerold kein phantasiebegabter Erfinder neuer Kompositionen ist, so gelingen ihm die reizvollsten Figuren in der Nachschöpfung vorgegebener Lösungen, wie der Skulptur des Salvators am Salzburger Dom, an dem Gerold sich für Sommerholz orientiert (Abb. 50). Bemerkenswert sind freilich die Veränderungen, mit denen Gerold diese Komposition umwandelt. Bei gleicher Haltung des Heilands bringt Gerold die Draperie spiegelverkehrt, so daß die Geste der Hand, die bei der Giebelfigur des Doms in die Binnenrahmung der herabhängenden Gewandbahn integriert war, offen liegt. Diese Geste wird durch den Bogen des umgeschlagenen Mantelsaums noch unterstrichen, daher ist es nur konsequent, daß auch der untere Saum gerade auf der linken Seite in der bereits beobachteten Faltentüte ausschwingt, der schönlinige Mäander des Mantelsaums den Diagonalzug wiederholt. Ist die Geste des Domfasssaden-Christus durch das Äquilibrium der Faltenströme und der betonten Geschlossenheit der Form sehr zurückhaltend, fast unnahbar majestätisch, ist der Gerolds entgegenkommender, „mehr“ Heiland im wörtlichen Sinn.

Ein Blick auf die Skulptur des hl. Johannes in Neufahrn zeigt hier wieder deutlich, daß zahlreiche Motive des Salvators schon an Gerolds Frühwerk zu beobachten sind. So sind der vor den Körper gezogene Gewandumschlag und der über die rechte Schulter geworfene Überhang in beiden Fällen gleich gestaltet, mit der charakteristischen Haarnadelschlaufe um die Attributhand geschlungen. Während aber die Haltung der älteren Skulptur die Draperie kaum berücksichtigt, wodurch die Figur den mehrfach beobachteten sperrigen Eindruck vermittelt, fügt sich der fast gotische Hüft-

schwung des Salvators in die Struktur der Draperie, wodurch der Schwung noch verstärkt wird. Darum sind die Faltenstege nicht mehr so geradlinig, sondern fügen sich mit ihrer Krümmung stärker in den Zug des Gewandes, ohne jedoch völlig ihre hartkantige Struktur aufzugeben.

In diesem Zusammenhang verdient auch eine Skulptur der Muttergottes in der Stiftskirche Berchtesgaden besonderes Interesse, die derzeit an der Südwand des Langhauses aufgestellt ist, dessenungeachtet aber aus der Pfarrkirche stammt (Abb. 51). Vieles an dieser Arbeit erinnert an Werke Gerolds, die blockhaft orthogonale Komposition, die langgezogenen geradlinigen Stege der hartkantigen Falten. Ja selbst Details der Gestaltung, die an der Madonna von Laufen zu beobachten waren, finden sich hier wieder, wie beispielsweise der auf den Betrachter zu abgewinkelte Szepterarm oder die „müden“ Augenlider der Muttergottes.

Ungeachtet der im Kirchenführer geäußerten Einordnung der Skulptur als „frühbarock“ erweist sich die Arbeit als den Skulpturen von Sommerholz außerordentlich verwandt, fehlt der Figur doch das körperhaft Schwere der frühen Madonnen. Auch die faltenreiche Pauschung des Mantels unter dem Kind schließt eine allzu frühe Datierung aus. Der Mäander des Saums und das Ausschwingen der Mantels sowie das Auslaufen des Untergewandes in Faltentüten lassen deutlich Vorbilder aus dem Schaffen barocker Bildhauer wie Thomas Schwanthaler erkennen; die Adaptierung des bereits antiquierten Musters war dem Meister freilich nicht mehr möglich.

Im Jahr 1676 wurde in Berndorf ein neuer Choraltar aufgerichtet. Der Auftrag, der an Jakob Gerold vergeben wurde, dürfte im figuralen Schmuck den Altar von Sommerholz nicht allzu sehr übertroffen haben, der Meister erhielt nur zehn Gulden mehr. Aus den wenigen erhaltenen archivalischen Nachrichten läßt sich allerdings nicht entnehmen, welche Personen dargestellt waren. Die Mitte nahm dabei aber sicherlich das noch erhaltene Gnadenbild vom Ende des 15. Jahrhunderts ein, es wird wahrscheinlich noch zwei größere Figuren im Hauptgeschoß und zwei kleinere im Aufsatz gegeben haben. 1852/53 fand im Inneren der Kirche eine großangelegte Renovierung statt, der auch der Altar zum Opfer fiel. Eine Skizze, die dem Umbauakt im Konsistorialarchiv Salzburg beiliegt, zeigt den Hochaltar dermaßen undeutlich und cursorisch, daß aus ihr keine Informationen über das Aussehen der Kirchengestaltung entnommen werden können.

Teile der Einrichtung der Pfarrkirche von Berndorf wurden in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts verkauft und gelangten in eine Straßenskapelle in Lochen. 1965 konnte eine Madonna aus dieser Sammlung für das Salzburger Museum Carolino Augusteum erworben werden. Diese Skulptur wird in der ständigen Schausammlung unter dem Namen Jakob Gerolds ausgestellt⁹².

Leider ist es aber mehr als zweifelhaft, ob diese Skulptur vom Hochaltar von Berndorf stammt. Es stand ja, wie erwähnt, mit der gotischen Skulptur

bereits eine Darstellung dieses Themas im Hauptgeschoß, ferner soll sich bei der Madonna eine Tafel befunden haben, die diese als „wundertätiges“ Bildwerk bezeichnet, als die „Straumüller-Muttergottes“, die ein Besitzer der Straumühle bei Berndorf der Pfarrkirche gestiftet hatte⁹³. Nicht zuletzt ragt aus dem Kopf der Madonna ein Eisenbolzen, der ringförmig endet, so daß damit zu rechnen ist, daß die Skulptur allenfalls in der Kirche über dem Triumphbogen aufgehängt war.

Somit ist Gobiet zuzustimmen, wenn er die Datierung, die im Museum konform mit der archivalisch gesicherten Entstehung des Hochaltars mit 1675 angegeben wird, anzweifelt⁹⁴. Der Stil der Madonna von Berndorf entspricht nämlich weitgehend der Stilstufe des Tamsweger Hochaltars, von einem Einfluß des weichen Sensualismus Schwanthalers ist an dem etwas spröden Werk noch nichts zu beobachten, so daß sie vermutlich gegen Ende der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein mag.

Andererseits fühlt man sich bei näherer Betrachtung der eher herben Gesichtszüge der Madonna, mit den eigentümlichen Haarmuscheln um die Ohren, an die Skulptur der Muttergottes am Hochaltar von St. Veit im Pongau erinnert, den wir Wolf Weissenkirchner dem Älteren zugeschrieben haben. Weissenkirchner war in diesen Jahren ja in Laufen tätig, könnte somit die Arbeit ins nahe Berndorf geliefert haben.

Gerade das Jahr 1676 zeigt augenfällig, wie aus ein und derselben Werkstatt ansprechende und äußerst schwache Arbeiten geliefert werden konnten. Die Autoren, die sich bislang mit dem kleinen Altar der Schloßkapelle Triebenbach bei Laufen beschäftigten, konnten kaum ihre Ratlosigkeit angesichts dieser außerordentlich schwachen Arbeit verbergen. Heicherle⁹⁵ vermutete, daß eine spätere Fassung die Steifheit und Ausdruckslosigkeit der Figuren verursacht habe. Pretzell hingegen meinte, „entweder bewegte sich Gerolds Schaffenskraft auf steil abfallender Linie, oder er überließ die Arbeit vor allem Gesellenhänden . . . Die Statuen der Heiligen Georg und Johannes der Täufer, die das anspruchslose Altärchen flankieren, tragen zwar deutlich den Stempel der Geroldschen Werkstätte, aber es ist nicht mehr das Schaffen aus dem Vollen heraus wie früher. Kraftvolle Frische ist wieder in steife Typisierung zurückgesunken.“⁹⁶

Den Gegenpol zu der genannten Arbeit bilden die Skulpturen der beiden Triumphbogenaltäre in der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Tamsweg, die gemeinhin Jakob Gerold zugeschrieben werden. Der Meister dieser Altäre wird zwar in den Archivalien nicht genannt, da aber in den Rechnungen davon die Rede ist, daß der Fuhrmann Christoph Ferner für den Transport der Statuen aus Salzburg 1676 acht Gulden erhält, liegt die Vermutung nahe, daß sich bei diesen Seitenaltären wieder das bereits am Hochaltar bewährte Team von Tischler Jakob Seitlinger, Faßmaler Georg Heim und Bildhauer Jakob Gerold zusammenfand, ein Team, zu dem sich durch geschicktes Verhandeln der Tamsweger Maler Gregor Lederwasch hinzugesellte.

Die beiden weiblichen Heiligen vom Altar der hl. Sippe bestätigen auch stilistisch diese Vermutung. Die strahlenförmig angeordnete Draperie entspricht völlig der des hl. Rupert vom benachbarten Hochaltar, da wie dort läuft ein breiter Strom fülliger Faltenwülste in einem Zentrum bei der linken Hand der Heiligen zusammen. Wieder einmal bewährt sich die Konstanz der Arbeiten des Meisters, dessen Entwicklung in äußerst klaren Bahnen ohne größere Brüche vom spätmanieristischen Formengut der Zeit Wolf Dietrichs an die Wende zum Hochbarock führt. Denn auch die etwas ausdruckslosen rundlichen Gesichter der beiden Mädchen sind uns von den Skulpturen in St. Margarethen vertraut, lediglich das Geknister und Gekräusel der Gewandsäume erinnern daran, daß die Skulpturen 15 Jahre jünger sind als die des Hochaltars.

Besonders eindrucksvoll sind aber die Skulpturen des anderen Altars, die Apostelfürsten Petrus und Paulus (Abb. 52). Diese Lösung dem Meister des Altars von Sommerholz zuzutrauen, fiel aber offenbar Pretzell etwas schwer. So stellt der Autor bei der Besprechung von Weissenkirchners Seehamer Madonna fest, es zeige sich „hier die Verwandtschaft mit den am Ende des letzten Kapitels besprochenen, 1676 entstandenen Skulpturen der Seitenaltäre in St. Leonhard zu Tamsweg . . . ja es wäre kaum zu kühn, auch diese Weißenkirchner zuzuschreiben, wovon wir jedoch wegen einiger Unterschiede des Gesichtstyps und der Figur noch absehen möchten“⁹⁷.

Zweifellos scheint es schwer, in dem Meister der genannten Skulpturen den Schöpfer des verunglückten steifbeinigen Christophorus von Sommerholz wiedererkennen zu wollen. Wie aber oben gezeigt wurde, sind die Skulpturen dieses Altars uneinheitlich. Zeigt somit der Salvator, der das Werk bekrönt, durchaus schon Tendenzen zu schönheitlicher Klärung der Form, so läßt sich aus der Konstanz der künstlerischen Handschrift in den Details nur der naheliegende Schluß ziehen, daß bei Gerolds Eklektizismus manches einfach besser gelang als anderes, seine besten Werke sind demnach diejenigen, bei denen er kompositionell heikle Partien durch eine Fülle von Draperie verbergen kann.

Andererseits zeigt eine Analyse der Gestaltungsmittel wieder unverkennbar des Meisters „Handschrift“, so sind auch hier wieder die hartkantigen Falten in der gewohnten Art nach vorne abgetrept. Pretzell trifft jetzt den Kern der Sache, wenn er meint, die Skulpturen vereinten „schon alle Merkmale, die bezeichnend sind für den ersten Hochbarock und sie schon auf derselben Stilstufe stehend erweisen, wie die Werke der jüngeren Generation“, mit anderen Worten, die Probleme von Körper und Raum sind nach langem, auch durchaus sichtbarem Ringen für Gerold gelöst. Der naheliegende Vergleich mit den Apostelfiguren Schwanthalers in Mattighofen aus demselben Jahr zeigt zwar, daß das nicht bedeutet, daß Gerolds Figuren im Raum agieren können, der Meister weiß aber geschickt seine immer wieder gebrauchten Körper- und Gewandformeln zu diesem Zweck zu gebrauchen. Gerold gleicht nicht die äußere Form der Körperbewegung an, sondern macht es genau umgekehrt, er harmonisiert sein Formenrepertoire,

man vergleiche nur den pathetischen Paulus Schwanthalers mit dem auf die vertraute Schrittstellung reduzierten Agieren von Gerolds Völkerapostel. Wie aber eins auf das andere bezogen ist, so daß nicht unmittelbar die Armut an Motiven an den Werken des Meisters augenfällig wird, dies ist das Ergebnis von Gerolds Bemühungen um Schönlinigkeit und Harmonie, ein Ergebnis, das im Gegensatz zur sehr persönlichen Emotionalität Schwanthalers für die folgende Generation leicht zu übernehmen war, was die frühen Arbeiten Meinrad Guggenbichlers belegen.

Der Schritt zum hochbarocken Pathos

Mit den 70er Jahren treten in Salzburg neben Thomas Schwanthaler aus Ried zwei weitere Bildhauer selbständig auf, die zusammen mit dem vor 1679 zugewanderten Johann Meinrad Guggenbichler das Werk Gerolds ins neue Jahrhundert forttragen sollten: Wolf Weissenkirchner und Simeon Fries.

Ersterer wurde als Sohn des gleichnamigen Bildhauers, den wir oben bereits kennengelernt haben, 1629 in Salzburg getauft⁹⁸. Umso überraschender ist es, den Genannten in eine Auseinandersetzung zwischen Thomas Schwanthaler und Veit Vogl als Geselle des letzteren noch gegen Ende der 60er Jahre verwickelt zu sehen. Im Gegensatz dazu scheint er in dieser Zeit mehrfach in Salzburg auf, ja er hatte sogar 1664 dort geheiratet, ab den 70er Jahren ist Weissenkirchner jedenfalls als Bildhauer mit selbständigen Aufträgen in Salzburg ständig nachweisbar.

Zu den frühesten nachweisbaren Werken des Meisters zählen die beiden Skulpturen der Apostelfürsten von 1673, die jetzt am Nothelferaltar in Maria Plain aufgestellt sind (Abb. 53). Die seltsam verspannte Figur des hl. Paulus, die sich einer fast abstrakten Spiralbewegung unterordnet, die von seinem gestreckten rechten Fuß – eine Linie, die durch die Silhouette des Mantels noch unterstrichen wird – an die linke Hüfte führt, um von dort im großzügigen Schwung des Mantelsaums um den Figurenkern zu leiten, eine Bewegung, zu der die Haltung des Oberkörpers des Heiligen und die Haltung des Kopfes den Kontrapost bilden, ein Kontrast, der durch den Körper greifenden Arm noch akzentuiert wird, kurz, was Weissenkirchner hier vorträgt, ist eine kompositionelle Problemstellung des Spätmanierismus und hat mit barockem Pathos wenig gemein. In diesem Sinn ist die Draperie auch keineswegs Träger dynamischer Bewegung, die großflächige Oberfläche ist kaum gegliedert, entsprechend grob sind auch die Gesichter. Offenbar bedingt durch Weissenkirchners Konkurrenzverhältnis zu Thomas Schwanthaler erscheinen die Skulpturen auch gänzlich unbeeinflusst vom großen Rieder Meister.

In vergleichbarer Weise sind auch die Gesichter gestaltet, glatt und flächig mit auffallend tiefen Augenhöhlen. Auffällig ist vor allem die physiognomische Ähnlichkeit, die der hl. Paulus mit Gerolds oben genanntem Christophorus von Sommerholz verbindet, was auf eine engere Zusammenarbeit beider Meister schließen läßt, eine Theorie, die auch archivalisch ihre Bestätigung findet. Gerolds Draperien zeigen freilich mit ihrer linearen, hartkantigen Kleinteiligkeit – ein Fortleben Hans Waldburgers splittrigem Faltenstils – keinerlei Zusammenhang mit den blockhaft großflächigen Kleidern früher Weissenkirchner-Arbeiten.

Nach Kohlbach⁹⁹ arbeitete Weissenkirchner 1660 in Graz unter Meister Johann Baptist Fischer, dem Vater des bekannteren Johann Bernhard Fischer von Erlach. Diese Verbindung könnte übrigens Anregung dafür ge-

wesen sein, daß Hans Adam Weissenkirchner, der bekannte Barockmaler, nach seiner Schulung in der Werkstatt Loths in Venedig, sich in der steirischen Metropole niederließ. Vergleicht man unter Berücksichtigung dieser Vermutung die von Kohlbach Fischer zugeschriebene Skulptur des hl. Johannes vom Kreuzaltar des Grazer Doms mit dem schon genannten hl. Petrus von Maria Plain, so zeigt der da wie dort zu beobachtende blockhafte Aufbau mit den seltsam muschelförmig gedellten Gewandoberflächen, daß Weissenkirchner in den 70er Jahren auch noch nach seiner Rückkehr an dem in Graz Erlernten festzuhalten suchte.

Weissenkirchner wurde aber gerade an diesen Skulpturen von seinen Auftraggebern klargemacht, daß mit derart antiquiertem Vortrag in Salzburg nicht zu reüssieren war¹⁰⁰, zudem war ihm mit Simeon Fries ein agiler Konkurrent entstanden. So gesehen nähern sich die Skulpturen vom Seitenaltar der Kirche in Holzhausen, die bezeichnenderweise erst von 1679 stammen, bereits viel stärker Schwanthalerschem Vorbild. Freilich ist der Heilige nicht wie bei Schwanthaler ein dramatisch schmerzverzerrter Märtyrer, dazu ist Weissenkirchner viel zu sehr Salzburger Tradition verhaftet, es wird vielmehr das alte Vorbild Konrad Aspers vom Sebastianstor leicht variiert. Das Grobschlächtige ist dabei abgelegt, der Heilige schlanker, graziler, in seinen dekorativen Tendenzen Arbeiten von Simeon Fries angenähert. Auch die speckigen, kleinkindhaften Putten mit ihrem vergleichsweise freien Agieren und den zerzausten Lockenkringeln lassen zweifelsfrei ihre Herkunft aus dem Formenschatz des Rieder Bildhauers, wie es beispielsweise am Benediktaltar in Maria Plain vorgetragen wurde, erkennen.

Eine Synthese beider Prinzipien lag offenbar in Weissenkirchners Absicht, als er 1683 an der Madonna aus Obereching arbeitete; die Skulptur befindet sich jetzt in Seeham. Thomas Schwanthaler hatte dieses Thema der siegreichen Muttergottes bereits 1667 für die kleine Kirche in Zell am Pettenfirst gestaltet, bemerkenswerter Weise zu einem Zeitpunkt, als die konkurrenzierende Vogl-Werkstatt am Seitenaltar tätig war, wobei vieles dafür spricht, daß Weissenkirchner der eigentliche Repräsentant dieser Werkstatt war, was erklären würde, warum sich in dem mehrfach erwähnten Rechtsstreit der Zorn Schwanthalers besonders gegen den Salzburger richtete.

Bei offenbar gleicher Vorlage greift hier Weissenkirchner wieder auf die Spiralkomposition zurück, die bereits am hl. Paulus zu beobachten war. Der Einfluß Schwanthalers wird lediglich in den gekräuselten Gewandsäumen erkennbar, die der Figur nicht den barocken Schwung des älteren Beispiels vermitteln können, da die Oberflächengliederung wenig Rücksicht auf den Zug des Stoffs nimmt. So wirkt beispielsweise der Umschlag des Mantels, als sei er zunächst in Grundzügen ausgehauen worden, und danach wären erst zu weiterer Gliederung Dellen in die breite Fläche eingetragen worden – ohne weitere innere Notwendigkeit. Deshalb enden auch die Faltenstege zwischen den Beinen im Nichts, der Saum berücksichtigt sie in keiner Weise.

Simeon Fries, der mit künstlerischen und geschickten Intrigen gegen Ende des Jahrhunderts die beherrschende Position unter den Bildhauern des Flachgaus erlangen sollte, muß um einiges jünger gewesen sein als sein Salzburger Konkurrent. Seine erste archivalisch gesicherte Arbeit, der Altar der Stadt Salzburg in Maria Plain von 1676 (Abb. 54), gleicht Schwanthalers Arbeiten in derselben Kirche frappant. Die Figur des hl. Johannes Evangelist entspricht weitgehend der des hl. Joseph am Bräueraltar des Rieder Meisters in dessen Heimatpfarrkirche von 1669, erkennbar schon allein an demselben Standmotiv mit dem steif vorgestellten Spielbein in einer Art Zwischenform zwischen Stehen und Schreiten. Waltrude Oberwalder äußerte in ihrer hervorragenden Arbeit über den Rieder Meister in dieser Hinsicht beträchtliche Zweifel an der Urheberschaft Schwanthalers, wobei sie beobachtete, daß „weder der Körper noch die Bewegung überzeugend dargestellt ist, die Statue scheint schräg nach innen zu sinken . . . Die Gewandbehandlung, das strahlenförmige Auseinanderflattern des gerafften Mantelteils, erinnert an die schwächeren Figuren von Eitzing.“¹⁰¹

Die Verbindung scheint im Altar der Annenkapelle von Aspach zu liegen, der 1676 entstand; in der Österreichischen Kunsttopographie wird er Thomas Schwanthaler zugeschrieben¹⁰². Oberwalder bezog freilich auch hier eine differenzierte Haltung, indem sie konstatierte, es liege sowohl dem Bräueraltar als auch dem gegenständlichen Altar dieselbe Vorlage zugrunde, aber auch hier sei auf einen Mitarbeiter des Meisters zu schließen, der aber zu größerer Selbständigkeit gelangt sei.

Vergleicht man in dieser Hinsicht die Köpfe des hl. Johannes des Täufers vom genannten Altar in Maria Plain mit dem Kopf des Joseph vom Bräueraltar, so zeigt sich, daß beide außerordentlich ähnliche Züge aufweisen, deren Charakteristika die Autorin in den kleinen Lidspalten und dem müden Eindruck der niederblickenden Augen sieht. Es liegt somit nahe anzunehmen, daß es zwischen diesen Skulpturen einen näheren Zusammenhang geben muß, ja sogar, daß Simeon Fries der gesuchte anonyme Mitarbeiter Schwanthalers sein könnte. Eines der Indizien findet sich in der seltsamen Gestaltung der rechten Hand des Täufers, die wie die des Joseph am Bräueraltar aus dem Gelenk gedreht zu sein scheint. Zweifellos präsentiert Fries aber in Maria Plain das Formengut der Schwanthaler-Werkstatt in äußerst dekorativer Art, was verständlich erscheinen läßt, warum ihn Oberwalder als „eklektische Natur“ bezeichnet.

Was den Schüler freilich vom Meister unterscheidet, sind die genannten dekorativen Strömungen, die Werken des Meisters Zeit seines Lebens eigen sind. Entspricht somit die Figur des Täufers weitgehend der gleichen Skulptur Schwanthalers in St. Wolfgang, so ist die Figur lieblicher und weicher geworden, die Oberfläche glatter und einfacher, kurz, sehr sympathisch, aber kein bußpredigender Eremit. Durch den aufstellungsbedingten Wechsel der Arme gegenüber dem Vorbild kommt es zur erwähnten unglücklichen Lösung der linken Hand des Heiligen, bei gleicher Haltung



Abb. 53 Maria Plain, Wallfahrtskirche, Seitenaltar, hl. Paulus;
Wolf Weissenkirchner d. J. (1673).



Abb. 54 Maria Plain, Wallfahrtskirche, Seitenaltar,
hl. Johannes d. Täufer; Simeon Fries (1676).

erfüllt die rechte Hand des Johannes von St. Wolfgang ja eine andere Funktion.

Gegen Ende der 70er Jahre geriet Fries in Einfluß und Konflikt mit dem zugewanderten Meinrad Guggenbichler, ein Konflikt, bei dem Fries alle juristischen Mittel auszuschöpfen trachtete, den Mondseer von Salzburger Aufträgen fernzuhalten. Zu Beginn des Jahres 1684 wurde in Abtenau der noch bestehende Hochaltar der Pfarrkirche errichtet. Die häufig zu findende Angabe, das Werk sei ursprünglich für Maria Plain gedacht gewesen, entbehrt jeder Grundlage. An dieser Arbeit Simeon Fries' ist es besonders die Skulptur des hl. Benedikt (Abb. 55), die zum Vergleich mit den etwas älteren Arbeiten Schwanthalers in St. Wolfgang (Abb. 56) und Meinrad Guggenbichlers von 1679 in Mondsee (Abb. 57) einlädt.

Dabei zeigt sich, daß der Unterschied zwischen diesen drei Skulpturen nur ein gradueller ist. So ist sich beispielsweise Fries in der effektvollen räumlichen Darstellung der umgeschlagenen Kapuze nicht ganz so sicher, weshalb er sie an der entscheidenden Stelle durch den voluminösen Bart verdeckt. Die Tatsache, daß Fries nicht der Gebende ist, sondern nur der geschickte Verwerter prominenter Vorbilder, zeigt sich somit in zahlreichen Vereinfachungen, es wird keines der beiden Vorbilder von ihm gestalterisch verarbeitet, sein Benedikt entwickelt sich auch stärker in die Breite als in die Tiefe. Der Ärmel des Heiligen ist nicht in seiner Struktur geknittert, sondern nur durch gleichlaufende Falten gegliedert, die durch ihre Krümmung dem Ärmel einen leichten Schwung vermitteln, wie auch der Bart in einfach aufeinanderfolgenden Wellen dargestellt ist, einfacher als bei Thomas Schwanthaler, weniger subtil differenziert als bei Meinrad Guggenbichler. Nach dem Gesagten ist es auch nicht verwunderlich, die Hand mit der Krümme wiederum seltsam ausgekegelt zu finden.

In den gleichen Jahren dürfte auch der Hochaltar der Augustiner-Eremitenkirche in Tittmoning entstanden sein, das Gemälde von Christoph Lederwasch ist mit 1686 bezeichnet. Die Figur der hl. Monika orientiert sich dabei weitgehend an der hl. Scholastika Schwanthalers in St. Wolfgang, die ihrerseits in einem unklaren Naheverhältnis zu Del Cours¹⁰³ Schöpfung dieses Themas steht.

Neben den beiden Genannten tritt ein dritter Bildhauer mit den 70er Jahren in Salzburg auf, der 1675 noch als *Bildhauergsöll* bezeichnete Meinrad Guggenbichler. 1649 im schweizerischen Einsiedeln geboren, war er etwa gleich alt wie sein erbitterter Konkurrent Simeon Fries.

Das erste bedeutende Werk Guggenbichlers, die Skulpturen des Heiliggeistaltars in der Stiftskirche von Mondsee, ist zwar von Thomas Schwanthalers Doppelaltar von 1675 in St. Wolfgang beeinflusst, verarbeitet aber das Vorbild in charakteristischer Weise. So ist bei fast identer Komposition Guggenbichlers Benedikt viel stärker auf das Altarzentrum hin orientiert, eine Tendenz, die sicher bei Gerolds Köstendorfer Altar die Grundlage war. In später entstandenen Altären wird Guggenbichler die beiden Assistenz-



Abb. 55 Abtenau, Pfarrkirche, Hochaltar, hl. Benedikt;
Simeon Fries (1684).



Abb. 56 St. Wolfgang, Wallfahrtskirche, Doppelaltar,
hl. Benedikt; Thomas Schwanthaler (1675/76)

(Photo aus: Führer „Schwanthaler-Altar St. Wolfgang“ [Ried 1983], S. 28).



Abb. 57 Mondsee, ehem. Stiftskirche, Heiliggeistaltar,
hl. Benedikt; Meinrad Guggenbichler (1679)
(Photo: Westend Color).



Abb. 58 Pattigham, Filialkirche, Hochaltar, hl. Leonhard;
Georg Pucher (?) (um 1680) (Photo: BDA, Wien).

figuren noch stärker in die Gesamtkomposition einbeziehen¹⁰⁴. Die bereits bei Simeon Fries' Benedikt beobachtete Tendenz zu stärkerer Breitenerstreckung ist hier schon angelegt. Demgegenüber ist Schwanthalers Benedikt noch viel isolierter auf dem Altar, aber nicht Teil dessen. In diesem Sinn scheint Guggenbichler auch bei weitem nicht so dreidimensional zu denken, sein Benedikt ist eher bildhaft aufgefaßt. Dies ist wohl am klarsten beim Vergleich der beiden Kapuzen zu erkennen, die bei Schwanthaler hinter dem Kopf verschwindet, während sie beim Mondseer Meister in die großzügige Kompositionslinie integriert ist, die die beiden Aussageträger Kopf und Buch miteinander verbindet und in die selbst die Wellen des Bartes des Heiligen integriert sind. Was Guggenbichler damit freilich an Raum verliert, gewinnt er an Intensität der Aussage.

Des Meisters Arbeiten unterscheiden sich in dieser eher stilleren Gesinnung erheblich von denen seines Rieder Kollegen, dessen notorisches Temperament auch in den dramatisch extrovertierten Figuren seinen Ausdruck findet. Bei allem räumlichen Verständnis, das Schwanthaler eigen ist, sind seine wild gepauschten Gewänder noch dem alten System unmotivierter, mehr oder minder abstrakter Draperie zuzuordnen, während an den Arbeiten seines jüngeren Zeitgenossen erstmalig das Wissen spürbar wird, daß sich unter dem Stoff ein lebendiger Körper befindet, so daß die Draperie nur die konsequente Reaktion auf dessen Bewegung sein kann.

Von Guggenbichlers Ausbildung ist bislang wenig bekannt. Erstmals nachweisbar ist er 1670 als Laubschneider in Stift St. Florian, ehe er zwei Jahre später in Straßwalchen tätig wird, wo er offenbar Verwandte besaß. Vieles spricht dafür, daß Guggenbichler seine entscheidende Ausbildung im Innviertel erfahren haben dürfte. Neben dem Bildhauer Balthasar Mayr ist es vor allem eine Gruppe von Altären im südlichen Innviertel, die bislang immer wieder Rätsel aufgab, die aber, wie unten zu zeigen ist, den Schlüssel zum Verständnis von Guggenbichlers Frühwerk bietet. Diese Altäre stammen offenbar aus einer Mattighofener Werkstatt, an der die Schreiner Wolf Weiß und Michael Mayr und der Maler Wolf Grunzinger beteiligt waren. Daß einer der Altäre, das Retabel von St. Florian bei Helfpau mit *I.P.M.* bezeichnet ist, legt eine Herkunft aus *M*[attighofen] zusätzlich nahe.

Franz Martin, der den betreffenden 30. Band der Österreichischen Kunsttopographie verfaßt hat, hat im Zusammenhang mit dem gleichfalls archivalisch nicht nachweisbaren Bildhauer den Namen Andreas Spindlbauer hypothetisch ins Spiel gebracht. Martin stützt sich dabei auf die Reisebeschreibungen des wandernden Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger, dessen etwas phantastische Nachrichten oben bereits im Abschnitt über den Residenzbrunnen Erwähnung gefunden haben.

Simeon Fries, in dessen Salzburger Werkstatt Ertinger einige Zeit um 1692 zubrachte, hielt den etwas leichtfertigen Gesellen mit der traurigen Geschichte des *hochberiemten* Bildhauers Andreas Spindlbauer zur Arbeit



Abb. 59 Eggelsberg, Pfarrkirche, Hochaltar, Aufsatz (1662).



Abb. 60 Lochen, Pfarrkirche, Hochaltar;
Meinrad Guggenbichler (1710).

an, *welcher durch sein liederliches leben so ellent wohrten, das er sein narung als ein bettler gesucht, bis er entlich hinder einer heckhen seinen geist auffgeben*¹⁰⁵. Überdies erfahren wir noch durch Ertinger, daß der Hochaltar der Augustiner in Mülln von der Hand Spindlbauers gestammt haben soll. Bedauerlicherweise wurde dieser 1657 aufgerichtete Altar 1758/60 durch einen neuen ersetzt. Martin konnte überdies herausfinden, daß der Bildhauer 1662 in Salzburg geheiratet hatte.

Oberwalder hat diese Zuweisung zu Recht in Zweifel gezogen, dies vor allem unter Hinweis darauf, daß nur der Altar von Franking, der nicht unmittelbar mit den genannten Arbeiten zusammenhängt, dem Meister mit Sicherheit zuzuweisen ist. Im Gegenzug dazu schlug sie vor, einen Teil der Skulpturen dieser Altäre einem bislang unbekanntem Rieder Bildhauer namens Georg Pucher zuzuordnen, eine im ersten Moment bestechende Theorie, da damit das Monogramm von St. Florian endlich als *I[örg] P[ucher] M[atthighofen]* auflösbar wäre¹⁰⁶. Leider krankt auch dieser Vorschlag am gleichen Problem, auch für Georg Pucher ist kein gesichertes Werk erhalten. Oberwalders Zuweisung beruht jedoch auf dem plausiblen Schluß, daß Pucher in den Orten, in denen sich Altäre der Gruppe befinden, mit kleineren Ausbesserungsarbeiten nachweisbar ist, also eine Art „Hausbildhauer“ war und somit auch die nicht archivalisch nachweisbaren Arbeiten geschaffen haben muß.

Bedauerlicherweise dürften alle Arbeiten aus den Jahren 1660 bis 1680 stammen¹⁰⁷, Pucher verehelichte sich aber erst 1683 als *erbar jungen gesöll*, kann somit schwerlich schon in den Jahren vorher über eine derart aktive Werkstatt verfügt haben. Pucher war somit offenbar mit Guggenbichler altersgleich.

Ist in dem Altar von Pattigham nicht ein Reflex der 1679 bis 1681 von Guggenbichler gelieferten Altäre für Mondsee zu sehen, so sind die Parallelen zwischen der Skulptur des hl. Leonhard an dem anonymen Altar (Abb. 58) und der oben besprochenen Figur des hl. Benedikt außerordentlich frappant, wobei aber außer Zweifel steht, daß Guggenbichler der begnadetere Künstler war, der neben einer formal geglückten Lösung auch ein hohes Gefühl geistiger Innigkeit vermittelt. Steht hinter beiden Schöpfungen auch Schwanthalers Benedikt von St. Wolfgang von 1676, mit dem der hl. Leonhard auch physiognomische Verwandtschaft verbindet, so zeigt die anonyme Skulptur auch deutlich Züge, die wie eine Vorbereitung von Guggenbichlers Meisterwerk erscheint, die Skulptur ist stärker flächenbezogen, das schöne Motiv der umgeschlagenen Kapuze ist hier vorweggenommen.

An den genannten Altären finden sich auch die Vorbilder für die beiden Pestpatrone Sebastian und Rochus, ein Thema, das sich offenbar in der Guggenbichlerschen Ausprägung besonderer Beliebtheit erfreute. Der Meister zeigt es erstmalig in Mondsee 1682, greift es 1709 am Aufsatz des Hochaltars von Lochen wieder auf, um es in rascherer Folge in Mining 1712/14 und in Munderfing 1714 zu wiederholen.

Die empfindsam weiche Auffassung des hl. Rochus ist bereits am Aufsatz des Hochaltars von Eggelsberg von 1662 vorgezeichnet (Abb. 59). Trotz erkennbarer Herkunft von der oben schon erwähnten Skulptur der Zürn-Werkstatt im nahen Burgkirchen ist die jüngere Rochusskulptur der Zeitentwicklung folgend weniger graphisch-linear als organisch-plastisch aufgefaßt, weniger in die Fläche als in die Tiefe angelegt. Die Struktur ist daher auch weniger kleinteilig, zwar sperriger, dafür aber von einfacher Klarheit. Das tänzerisch Gezierte des Zürnschen Rochus ist diesem in seiner Körperlichkeit präsenten Pilger fremd. Bemerkenswerterweise greift aber der Meister ein anderes, gleichfalls in der Zürn-Werkstatt entwickeltes Motiv auf, wenn er, dem Vorbild des 1613 in Überlingen errichteten Altars folgend, dem hl. Rochus einen kleinen Putto als Begleiter zugesellt, ein Motiv, das sich an Altären Thomas Schwanthalers als hervorragender Vorwand erweisen sollte, mit tollenden Kleinkindern die strenge Struktur der Altäre aufzubrechen¹⁰⁸.

Wie viel Guggenbichler diesem unbekanntem Meister verdankt, zeigt sich im Vergleich des genannten Eggelsberger Altars mit dem – freilich fast ein halbes Jahrhundert jüngeren – Altar Guggenbichlers im nahen Lochen (Abb. 60). Der Aufsatz dieses Altars wirkt fast wie ein Reflex, wie die bewußte Weiterentwicklung der in Eggelsberg vorgegebenen Motive. Was Guggenbichler aber von seinem Vorgänger unterscheidet, ist nicht lediglich die Stilentwicklung aus 50 Jahren, seine Pestheiligen sind nicht selbstgenügsame, massige Figuren, sondern sie suchen den Kontakt zur Umwelt, Rochus in schmerzlicher Bitte um Mitleid, Sebastian in verzückter Schau Gottes, in thematischem Sinn also Passio und Erlösung. War des Eggelsberger Meisters Anliegen somit das der organischen Plastik, so kann Guggenbichler, aufbauend auf dem schon Gewonnenen, an der Thematik feilen. In diesem Sinn sind die Bewegungen der Heiligen am älteren Altar bloßes Attribut, somit Hilfestellung für den Betrachter in der Zuordnung, für die Skulptur selbst aber belanglos. Der Meister von Mondsee hingegen sucht das vorgegebene Motiv sinnhaft zu beleben, Rochus hebt seinen Rock, eben, um uns seine Wunde zu zeigen, und Sebastian bringt die Pfeile als Zeichen seines standhaften Leidens Gott dar. Das stark Emotionelle dieser Konzeption wird noch durch das Rauschen der vielen Falten unterstrichen, die nach Art Berninis Ausdruck und Verkörperung der Emotion sind. Nicht zuletzt aber sucht Guggenbichler immer wieder die Darstellung des Schönen, mit der er die Sperrigkeit des Vorbildes, dem der Kampf um die Komposition noch anzumerken ist, überwindet und so in gewissem Sinn den Anschluß an Zürns gezierte Figuren in Mauerkirchen wiederfindet.

Zu Guggenbichlers beliebtesten und von ihm oft wiederholten Schöpfungen gehört die Skulptur des hl. Sebastian vom Pestaltar in Mondsee von 1682. Offenbar dachte Decker an Figuren wie diese, wenn er die erste Phase im Schaffen des Meisters mit „jugendlichem Lyrismus“ umschreibt. Guggenbichlers Sebastian gehört damit einem anderen Typus an als die

gleiche Figur Schwanthalers in Eitzing, die etwas weniger als 20 Jahre zuvor entstanden war. Ist nämlich letztere noch der Ausklang der expressiven Skulptur der Spätgotik, so liegen Guggenbichlers sinnlich verklärtem Märtyrer van Dycks Altarbilder in München von 1616 und 1619 zugrunde. Diesen Typus hatte Georg Petel, der ja mit dem flämischen Maler eng befreundet war, ins Dreidimensionale übertragen. Gerade mit Petel verbindet Guggenbichler aber außerordentlich viel, der antikische Klassizismus, der seinerseits von dem Schaffen des in Rom lebenden Flamen François Duquesnoir beeinflusst ist, wird offenbar auf diesem Weg auch für die Werke Guggenbichlers fruchtbar. Zwar war der Typus des triumphierenden Sebastian schon zuvor im Innviertel und Flachgau präsent – neben dem bereits erwähnten anspruchslosen Altar in Berndorf ist dabei vor allem an die Aufsatzfiguren des oben besprochenen Retabels in Eggerding zu denken –, was aber Guggenbichlers Skulptur selbst von der so nah verwandten zuletzt genannten Arbeit unterscheidet, ist die antikisch weiche Schönheit des anmutigen nackten Jünglings, die fast blasphemisch dominant vorgetragen wird.

Selbst der berühmte Ecce-Homo von 1708 in St. Wolfgang ist trotz der vielleicht oberitalienisch inspirierten Drastik der plakativ zur Schau gestellten Wundmale so abgeklärt und verinnerlicht, daß in berührender Weise bewußt wird, daß der Heiland nicht am Schmerz der Folter, sondern an der Kränkung der Welt leidet. Diese psychologische Auffassung des Themas verbindet die Skulptur wieder mit einem Werk Petels in Augsburg von 1626, so daß ein Aufenthalt Guggenbichlers in dieser Stadt auf seinem Weg aus der Schweiz nach Oberösterreich fast als sicher angenommen werden muß.

Die Wallfahrtskirche Maria Plain

Neben der Kollegiats-Stiftskirche von Seekirchen galt das besondere Interesse Fürsterzbischof Max Gandolfs der Errichtung der Wallfahrtskirche in Maria Plain. Seit der Aufstellung des Gnadenbildes durch Rudolf von Grimming, 1652, war die Zahl der Wallfahrer ständig gestiegen. Erste Nachrichten von einem Projekt für die Errichtung einer größeren Wallfahrtskirche stammen bereits von 1655¹⁰⁹, aber erst am 20. April 1671 wurde der Grundstein vom Erzbischof gelegt. Schon ein Jahr später wurde der Auftrag für die Fassade vergeben. Die Planung erfolgte, wie schon in Seekirchen, wieder durch Giovanni Antonio Dario, Steinmetz war Hans Hasenerl, vom Bildhauer der Skulpturen der Fassade erfahren wir nichts.

Diese Tatsache wird verständlich, wenn man die vier Skulpturen der Evangelisten näher betrachtet. Wie oben schon dargelegt wurde, dürften sie aus der Zeit um 1620 stammen. Neben ökonomischen Gründen sind die Wurzeln einer derartigen Wiederverwendung älterer Skulpturen vor allem in den oben angeführten historisierenden Tendenzen zu suchen, die allen Wallfahrtskirchen des Barock zu eigen sind: altertümliches Aussehen garantiert dem Pilger den langen Bestand des Heiligtums und damit auch eine bewährte Gebetserhörung. Aus diesem Grund orientiert sich ja auch die Gestaltung der Fassade an der spätrenaissance Komposition der Domfassade.

Daß diese Gedankengänge auch in Maria Plain relevant wurden, zeigt die Architektur des Innenraums, der zwar, den Vorstellungen des Sakralbaus im 17. Jahrhundert folgend, als Saal mit Seitenkapellen konzipiert ist, ein Saal, an den sich freilich an der Stirnwand eine äußerst schmale Apsis anschließt, in die der reiche Hochaltar hineingezwängt ist, obgleich der Altar in einem Zug mit der Architektur entworfen wurde. Offenbar ist diese Lösung an gotischen Chorbauten orientiert.

Bis in jede Bewegung hinein entsprechen und antworten einander die Bischöfe, die Engel und die Putten der beiden Seiten. Nur ganz kleine, reizvolle Abweichungen enthüllen sich dem Auge des schärfer hinschauenden Betrachters.

In der inneren Gesinnung und in äußeren Merkmalen wie der Gewandbehandlung ergeben sich außerordentliche Ähnlichkeiten mit den Schöpfungen Gerolds, wie beispielsweise den Bischöfen aus Köstendorf. Doch reichen die Gemeinsamkeiten nicht aus, um ihm den Altar zuzuschreiben. Vor allem ist eine derartige Strenge der Komposition, eine derartige Gleichartigkeit der Gesichtszüge Gerold nach allem, was wir von ihm kennen, nicht eigen. Auch die schon 1673 an dem rechten seitlichen Bildrahmenaltar beschäftigten Thomas Schwanthaler und Wolf Weissenkirchner d. J. kommen als Meister nicht in Frage, da die Kunst dieser jüngeren Bildhauer in noch viel höherem Maß auf die Bewegung und Lockerung der plastischen Massen hinzielt¹¹⁰. In ähnlicher Weise neutral, wies Decker die Figuren in seinem Buch einem „Salzburger Meister von 1674“ zu¹¹¹.

Die Konzeption des Hochaltars ist dem Grund nach äußerst konventionell, so findet man im Hauptgeschoß auch wieder die Figurennischen. Die wichtigste Neuerung ist das Motiv des von den Dachungsengeln gehaltene runde Aufsatzbildes, ein Motiv, das von den Triumphbogenaltären nur variiert wird. Erstmals wurde dieser von Bernini in der Kirche Sta. Maria del Popolo vorgetragene Topos von Bartholomäus Opstal in seinem Altar der Stiftskirche Berchtesgaden von 1663 im Salzburger Raum angewandt, Opstal hatte seinen Entwurf ja aus Rom mitgebracht.

Ist die Planung der Inneneinrichtung in ihrer Symmetrie offenbar von einer Hand, so sind es die Einzelteile deutlich erkennbar nicht. Besonders evident wird das an den beiden Triumphbogenaltären, bereits Hahn hatte erkannt, daß der Kreuzaltar eine „auffällige Distanziertheit, Kühle und trotz aller Bewegtheit merkbare Ruhe zur Schau stellt“, die, wie oben gezeigt, für den Bildhauer Bartholomäus Opstal charakteristisch ist, während der rechte Altar ein gesichertes Werk Schwanthalers ist.

Stammen somit die Figuren der beiden als gleichartig gedachten Triumphbogenaltäre nicht von einem Meister, so ist es auch nicht zwingend, einen Meister für den Hochaltar anzunehmen, wie wir schon in Tamsweg gesehen haben¹¹². Auch sind wieder die Putten, die am Hochaltar rund um das Wappen Max Gandolfs angeordnet sind, ihren „Geschwistern“ am Vermählungsaltar Schwanthalers so eng verwandt, daß vermutlich nicht nach dem Meister des Hochaltars zu suchen ist, sondern nach den Meistern.

Für die großen Bischofsskulpturen des hl. Vitalis (Abb. 61) und des hl. Maximilian (Abb. 62) wurde gelegentlich auf ihre Ähnlichkeit mit den Skulpturen der beiden Bischöfe am Domeingang verwiesen, eine Ähnlichkeit, die freilich über Verwandtschaften im Typus nicht hinausgeht. Vergleicht man allein schon die beiden Heiligen in Maria Plain, so offenbaren sich doch bewerkenswerte Differenzen, die zwar lediglich graduell sind, nichtsdestoweniger aber darauf hindeuten könnten, daß die Ausführung zwei Bildhauern derselben Werkstatt anvertraut war. So ist beispielsweise das Stehen des hl. Vitalis, trotz gleicher Komposition des Standmotivs, erkennbar labiler, wodurch die Figur transitorisch, wie in Bewegung erscheint, im Gegensatz zu ihrem verinnerlicht ruhigen Gegenüber. Im Sinn dieser Dynamik erscheinen auch die Falten am Gewand des Heiligen stärker unterschritten, die Parallelfalten des Untergewandes stoßen nicht auf dem Boden auf, sondern werden leicht nach vorn umgestülpt, so daß man in die dadurch plastischer erscheinenden Faltenröhren blicken kann.

Diese am allgemein Kompositorischen zu beobachtenden Abweichungen zeigen sich auch in den Details, wie der Gestaltung der Haare. Das Haar des Vitalis besteht aus einzeln tief ausgeschnittenen geringelten Kerben, während das Haar des Maximilian malerischer, ganzheitlicher aufgefaßt ist, eine einheitliche Masse, in der dann kurze Kerben einzelne breitere Locken herausheben, die aber kurz danach schon wieder in der Masse des Haars aufgehen. Auffällig ist dabei die Art, wie um tiefe Löcher der Bart in



Abb. 61 Maria Plain, Wallfahrtskirche, Hochaltar,
hl. Vitalis (1674).



Abb. 62 Maria Plain, Wallfahrtskirche, Hochaltar,
hl. Maximilian (1674).

einzelne Kringel geteilt ist. So ist allgemein das Gesicht des Maximilian weit weniger durchgestaltet, betrachtet man im Vergleich dazu die durchfurchte Gesichtshaut seines Amtskollegen, in dessen Augenwinkeln auch die auffälligen Fältchen zu finden sind, „Krähenfüße“, die wir an den Skulpturen in Köstendorf als eines der Markenzeichen der Bischöfe Jakob Gerolds erkennen konnten. Schon die besprochenen Werke der 70er Jahre hatten in dieser Hinsicht, ausgehend von den Bischöfen für Köstendorf, eine Tendenz gezeigt, durch immer stärkere Ausbildung von Faltentüten den Gewandsaum zu beleben, ein Wandel, der offenbar dem Einfluß des temperamentvolleren Thomas Schwanthaler zu verdanken war. Gestützt wird diese Zuschreibung aber auch durch die Fülle kleiner Eigenheiten, die die Handschrift des Meisters erkennen läßt, wie das seltsame – gelegentlich auch bei Schwanthaler zu findende – Motiv des abgespreizten Zeigefingers an der die Krümme haltenden Hand des Heiligen.

Eine bartlose Variante des hl. Maximilian befindet sich in der Kirche von Untereching, eine Skulptur des hl. Emmeram von 1676 (Abb. 63), die zu Recht Wolf Weissenkirchner dem Jüngeren zugeschrieben wird. Die Saumlinien sind hier nicht so rund, sondern Mantelflächen stoßen in Kanten aufeinander, auch die grundsätzlich der Plainer Figur verwandten Faltenzüge sind in sich noch gedellt und geknittert. So gesehen bildet die Skulptur das Bindeglied zwischen den etwas mißglückten Plainer Skulpturen der Apostelfürsten von 1673 und der Madonna von Seeham, die bereits die in Salzburg so geschätzten Errungenschaften der Draperie der Werke Schwanthalers zu nutzen sucht. Weissenkirchner könnte in diesem Sinn auch am Plainer Hochaltar partizipiert haben, tritt er doch in Seekirchen wenige Jahre zuvor als Mitarbeiter Gerolds an der Kirchengestaltung in Erscheinung.

Ein ausgesprochen altertümlicher Zug ist die Art der Darstellung des Lockengekingels der Dachungsel, das wie ein unechter Haarteil in einem zweiten Haarkranz den Kopf ziert. Die Struktur der Einzellocken, die kleinteilig-additiv von einander abgegrenzt sind, ist zwar im Sinn Schwanthalers flämischen Sensualismus geschmeidiger, und verbindet diese Arbeiten der 70er Jahre mit den Engelsköpfen Hans Waldburgers. Es ist daher außerordentlich bedauerlich, daß die Engel von Gerolds Altar in Seekirchen nicht mehr erhalten sind. Nach Aussage der erwähnten Zeichnung müssen sie ihrem Gegenstück in Maria Plain sehr ähnlich gewesen sein.

Dieser altertümliche Zug zeigt sich auch in der fast heraldisch symmetrischen Anordnung der Himmelswesen, die auf Segmentgiebeln ruhen. Ein Blick auf den nahen Benediktaltar von Gerolds Rieder Gegenspieler zeigt deutlich den Unterschied. Lebhaft gestikulierend tummeln sich die Engelsfiguren auf dem Aufsatz und unterstreichen durch ihre Bewegung die Dynamik der Architekturform.

Stellt sich somit der Altar in seiner Gesamtheit als eine späte Arbeit der Werkstatt Jakob Gerolds dar, ein charakteristisches Produkt Salzburger Schaffens mit seiner Tendenz zu ruhigem Beharren in überlieferten For-



Abb. 63 Untereching, Filialkirche, hl. Emmeram;
Wolf Weissenkirchner d. J. (1676).



Abb. 64 Maria Plain, Wallfahrtskirche, Hochaltar,
hl. Rupert (1674).

men, so fallen umso mehr die zwei Skulpturen der Landespatrone auf dem Aufsatz aus dem Rahmen (Abb. 64). In diesem Zusammenhang ist es nicht erstaunlich, daß sie erst vor nicht allzu langer Zeit wieder ihren Platz auf dem Aufsatz fanden, frühere Auflagen des Kirchenführers bringen noch Abbildungen, die die Skulpturen in den hinteren Ecken der Kirche zeigen. Der fast abstrakte Schwung des hl. Virgil erinnert zunächst an Wolf Weissenkirchners hl. Paulus, ohne daß dieser jedoch die weiche Eleganz des Landespatrons und seines kleinen Begleiters erkennen läßt.

Die Salzburger Landespatrone sind dabei um kleine Begleiter erweitert, die in spielerischer Art die Attribute tragen und mit ihrem kindlichen Charme die Strenge der fast symmetrischen Komposition auflockern. Der Ursprung dieses Motivs dürfte in der Darstellung des hl. Rochus zu suchen sein, der ja mit seinem kleinen Engelsbegleiter an vielen Altären des Innviertels, wie beispielsweise in Eggerding, präsent war; in keinem Fall ist jedoch die liebenswürdige Anmut von Kleinkindern so lebensecht beobachtet. Die einzige zeitgleiche Analogie findet sich im Schaffen Thomas Schwanthalers, dessen „Kindln“, für die er in seinem kinderreichen Haushalt vielerlei Anregung fand, geradezu ein Markenzeichen sind.

Zusammenfassend liegt somit die Vermutung nahe, daß an der Ausstattung des Chors der neuerrichteten Wallfahrtskirche ein Konsortium von in Salzburg verfügbaren Bildhauern beschäftigt war, so daß trotz einheitlichem Ganzen doch individuelle Charakteristika unterscheidbar sind. Zweifellos lag dieser vielschichtigen Zusammenarbeit, die eine rasche Fertigstellung des umfangreichen Auftrags sichern konnte, ein, wie der Vergleich mit dem Altar in Seekirchen zeigt, vom Hofbauamt stammender Gesamtentwurf zugrunde.

Anmerkungen

1 Dies läßt sich auch in der allgemeinen Hilflosigkeit ablesen, die in der Zuordnung nicht archivalisch gesicherter Bildwerke zu erkennen ist.

2 *Lothar Pretzell*, Salzburger Barockplastik (Berlin 1935), S. 38.

3 „In den Statuen dieser Meister [Bartholomäus Opstal und Jakob Gerold] setzt sich das Werk Waldburgers fort: feierlich aufragende Heiligenfiguren stehen, klar durchgliedert, in entbreiteter Frontalität vor Fassaden und auf Altargebälken. Das Gewicht des Leiblichen und der ruhige Fall der großlinigen Ornate gelangt zu neuer Betonung, wenn auch gegenüber Waldburgers Statuen die Gesamterscheinung durch Einzelzüge stärker bereichert ist. Trotzdem bedeutet der Stil des jüngeren Pernegger, der Opstal und Gerolds im Lichte des Italienischen ein Herausarbeiten organisch durchspannter Körperlichkeit, deren Kraft zum Eindruck gehobener Würde und Feierlichkeit gesteigert erscheint . . . Gerolds umfangreichste Schöpfung ist der Hochaltar der Pfarrkirche St. Leonhard in Tamsweg, der in seinem Figurenstil gerade so von dem Meister des Salzburger Residenzbrunnens berührt wurde wie Wolf Weißenkirchner der Jüngere.“ – Siehe *Bruno Grimschitz*, Bildende Kunst in Österreich (1938), S. 146.

4 *Heinrich Decker*, Barockplastik in den Alpenländern (Wien 1943), S. 57: „Das reiche Schaffen Jakob Gerolds beginnt mit spätrenaissancehafter Steinplastik (Tittmoning, Laufen).

Gleichzeitig mit dem Salzburger Residenzbrunnen und schon von ihm her bestimmt, schnitzte Gerold die bauernmächtigen Plastiken des Hochaltars in St. Leonhard o. T. In jeder Bewegung liegt die Schwere schlummernder Kraft, in jedem Gesicht die Tiefe erweckten Empfindens. Dieses löst sich in den Plastiken des ehemaligen Köstendorfer Hochaltars (1664–1670) zu schwerer, reicher Raumentfaltung. An dem Hochaltar in Sommerholz (1673–1675) vollendet sich diese Klärung und Befreiung. Die scharfen Falten sämftigen sich zu weichem Fluß, die Ausdrucksenergie zu charaktvoller Schönheit. Guggenbichler war es vergönnt, diese Entwicklung bis zur krönenden Vollendung zu führen.“

5 *Heinrich Decker*, Meinrad Guggenbichler (Wien 1949), S. 14.

6 Näheres zu den sozialen Fragen des Bildhauergewerbes in: *Johannes Ramharter*, „Weil der Altar altershalben wurmbstichig und paufellig . . .“, Rechtsfragen des Altarbaus im Salzburger Raum. Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung (masch.) (Wien 1989; Druck in Vorbereitung).

7 Dom- und Stadtpfarre, Taufbuch II, fol. 67; zit. nach *Franz Wagner*, Biographische Regesten zu den Salzburger Bildhauern des 16., 17., und 18. Jahrhunderts (Veröffentlichung in Vorbereitung).

8 KAS, Konsistorialprotokolle 1607/07, fol. 33 f.

9 Für diese Mitteilung danke ich Herrn Hofrat Dr. Egg.

10 *Konrad Fischnaler*, Innsbrucker Chronik, Bd. 4 (Innsbruck 1934), S. 84; Gerold wird dabei als „Dockhenmacher“ bezeichnet, eine Benennung, die sich für Bildhauer in dieser Zeit öfters findet.

11 Hans Waldburger der Ältere stammte – wie wahrscheinlich auch die Familie Gerold – aus Augsburg. Im Gegensatz zu seinem Sohn verblieb er auch nach dem Tod des Erzherzogs in Innsbruck und ist dort 1622 verstorben. Vgl. Barock in Innsbruck, Kat. zur Ausstellung (Innsbruck 1980), S. 89 f. Kat. Nr. 255; dort auch Angabe von weiteren Werken.

12 Wie stark der Tod Erzherzog Ferdinands 1595 die Verdienstmöglichkeiten der verschiedenen Künstler schmälerte, zeigen die Gesuche Waldburgers um Gewährung einer Pension. Vgl. Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarhiv Innsbruck in den Jahrbüchern der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIV.

13 *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, 3 Bde., hier Bd. II (Salzburg 1890), S. 345.

14 Valerian Geroldt, der unter anderem mit dem Bildhauer Lorenz Murmann mit der Restaurierung der beschädigten „Spinnerin am Kreuz“ am Laaer Berg in Wien betraut war, war allerdings der Sohn des Dresdner Bildhauers Zacharias Geroldt, der 1612 verstorben war, und seinerseits wieder aus einer Freiberger Familie stammte. Geroldt hat daher auch seine Lehre bei dem Freiberger Bildhauer Andreas Lorentz absolviert. – Vgl. *Knebel*, Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins 34 (1897), S. 29, sowie *Walter Hentschel*, Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts (Weimar 1966).

15 Stadtarchiv Salzburg, Stadtratsprotokolle 1623–1630 (= Hs. Nr. 45), fol. 212; zit. nach *Wagner* (wie Anm. 7).

16 Nähere Beziehungen zum Stift Schlägl scheint überdies ein Schreiben zu belegen, nach dem Samuel Gerold, Jakobs jüngerer, 1602 geborener Bruder, der als Verleger tätig war, in Geschäftsbeziehungen zum Stift stand. Samuel gelang übrigens eine bemerkenswerte Karriere, 1650 besaß er nach *Zillner*, Geschichte (wie Anm. 13), Bd. I (Salzburg 1885), S. 273, bereits ein Haus auf dem Waagplatz, nach demselben Autor ist er der Begründer des Wiener Verlags Gerold am Graben.

17 Dompfarre, Hochzeitsbuch III, S. 22, zit. nach *Wagner* (wie Anm. 7).

18 Eine äußerst negative Beurteilung des genannten Bildhauers findet sich in den Akten des Stifts Berchtesgaden zur Errichtung des neuen Hochaltars nach der Jahrhundertmitte.

19 Seelenbeschreibung 1647, KAS Akten, fol. 207, zit. nach *Wagner* (wie Anm. 7).

20 1652 werden Reparaturarbeiten in Hellbrunn abgerechnet, wobei er auch für einen neuen Aktaion bezahlt wird, 1654–1657 bessert er Statuen im Petersbrunnhof, der dem Stift St. Peter gehört, aus.

21 Dompfarre Salzburg, Sterbebuch II, S. 253, zit. nach *Wagner* (wie Anm. 7).

22 *Franz Wagner*, Zur Tätigkeit Veit Eschays als Hofbildhauer des Salzburger Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, in: *Alte und Moderne Kunst* (Salzburg 1978), S. 11 ff.

23 Eine parallele Entwicklung ist im Schaffen Christoph Angermaiers in München zu sehen, dessen Reliefs bewußt der Stilstufe des Meisters *IP* nacheifern.

24 Zu Hans Waldburger s. vor allem *Franz Wagner*, Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre Hans Waldburgers, in: *FS. Erzabtei St. Peter in Salzburg 582–1982* (Salzburg 1982), S. 627 ff.

25 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 6.

26 *Franz Wagner*, Zur Gartenplastik von Schloß Hellbrunn, in: *Alte und Moderne Kunst* 7, Heft 58/59 (1962), S. 21 ff.

27 Es bleibt zu hoffen, daß Wagners angekündigte Publikation über die Salzburger Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in absehbarer Zeit erscheinen wird.

28 *Rudolf Guby*, Hans Waldburger, Bildhauer zu Salzburg, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 21 (1918), S. 373 ff., hier S. 385; der Faßmalvertrag konnte von Wagner gefunden werden.

29 Für den nach 1624 errichteten Hochaltar der Stiftskirche von Schlägl hatte Hans Waldburger seinen Bruder gegen starke Konkurrenz anderer Faßmaler ins Geschäft gebracht.

30 *Franz Wagner*, Hans Waldburgers Mondseer Hochaltar, in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 201/202 (1985), S. 11 ff.

31 *Guby* (wie Anm. 28), S. 387; diese im ersten Moment bestechende These krankt an einer archivalischen Notiz im Zusammenhang mit der Errichtung des Altars von Berchtesgaden 1661, in der Pernegger, der sich heftig um den Auftrag bemühte, als Referenzen zahlreiche Altarwerke, nicht aber das nächst gelegene und sicherlich auch prominenteste aufführt.

32 Der Altar steht jetzt nach einem Tausch mit kleineren Veränderungen in der Kirche von Scheffau.

33 Die ehemalige Ausstattung der Stiftskirche konnte von *Franz Wagner* rekonstruiert werden in: *Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter* (wie Anm. 24).

34 Zu Christoph Rodt s. *Karl Feuchtmayer*, Christoph Rodt, in: *Das schwäbische Museum* I (1925).

35 *Guby* (wie Anm. 28), S. 387 f.

36 Von der künstlerischen Ausstattung der Salzburger Stadtbefestigung ist lediglich bekannt, daß Konrad Asper den Sebastian für das gleichnamige Tor 1615 lieferte, am selben Tor arbeitete auch Antonio Orsolini als Steinmetz. – Vgl. *Enrico Morpurgo*, *Aritsti Italiani in Austria*, 2 Bde. (Roma 1936).

37 *Karl Feuchtmayer*, Studien zur Augsburger Plastik der Spätrenaissance, in: *Das Schwäbische Museum* II (1926), S. 91 ff., hier S. 116 ff.

38 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 31.

39 Zu dieser schwierigen Materie s. *Oldrich Blazicek*, Socharstvi baroku v Čechach (Praha 1958), und *Ivo Koran*, Socharstvi, in: *Praha na usvitu novych dejin* (Praha 1988), S. 431 ff., hier S. 438.

40 In den meisten Fällen, in denen Engel als stehende Assistenzfiguren an Altären dargestellt werden, sind sie individualisiert. Geht man davon aus, daß konkrete Persönlichkeiten gemeint sind, so fallen dem Betrachter die drei Erzengel ein. Der Grund, warum es nur zwei Skulpturen sind, liegt wohl darin, daß Gabriel bereits auf dem Altarblatt mit der Verkündigung Mariä dargestellt ist. Wirken die beiden Figuren auch im ersten Moment fast völlig gleich, so ist doch beim linken Engel das nackte Bein leicht vorgestellt, eine Schrittstellung, die für den hl. Michael typisch ist. Die Handhaltung läßt durchaus eine Lanze erwarten; zum Beweis trägt der Engel auch einen romanisierenden Panzer. Der Teufel wird wohl im Laufe der Zeit verlorengegangen sein. Der andere Engel müßte demnach Rafael sein.

41 Der Altar verbrannte am 29. Juli 1811.

42 Der Altar wurde 1783 abgebrochen.

43 Der Altar wurde 1790 abgebrochen.

44 *Claus Zoege von Manteuffel*, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666, 2 Bde. (Weißenhorn 1969), S. 482 ff.

45 *Kat. 900 Jahre Stift Reichersberg* (1984), S. 318.

46 *Gertraud Schikola*, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien (= Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe VII, 1) (Wien 1970), S. 93.

47 Grabstein des kurkölnischen Rats und Stiftsdekans Johann Benedikt von Perfall auf Greiffenberg von 1627 im Stiftskreuzgang sowie der Grabstein der Regine Haas, die 1629 verstarb. Vielleicht hing Pocks Übersiedlung in den Salzburger Raum mit dem Aufenthalt seines Landmanns Konrad Asper 1614 bis 1625 zusammen.

48 In diesem Zusammenhang verdienen auch die Skulpturen des Hochaltars der Franziskanerkirche in Wien Beachtung, der zwar erst 1709 von Andrea del Pozzo in seiner jetzigen Form gestaltet wurde, dessen Skulpturen aber aus stilistischen Gründen aus den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts stammen könnten. Pock erhielt übrigens 1637 das Wiener Bürgerrecht.

49 *Adolf Hahnl* u. *Stefan Hiller*, Betrachtungen zur Domfassade, in: Salzburger Museumsblätter XXXV Nr. 2 (Salzburg 1974), S. 1 ff.

50 Zum Modell s. *Günther Bauer*, Divi Virgini sine labe conceptae (= Kunstwerk des Monats August) (Salzburg 1988).

51 *Hahnl/Hiller* (wie Anm. 49).

52 *Richard Kurt Donin*, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur (Innsbruck–Wien 1948).

53 *Daß der welsche Anthoni alhie in Salzburg sich umb solche arbeit auch starckh bewirbt und selbige an sich zubringen vermaint, habe ich mit etwas verwunderung vernommen müssen, zehmahl er dergleichen arbeit nie machen helfen, vil weniger vonselbsten verfertigt . . . zudem er nur ain stainmez und in der bildhauerey nie gelehrt.* Brief Hans Perneggers an den Dechant von Berchtesgaden vom 7. Oktober 1661, Stiftsarchiv Berchtesgaden.

54 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 19.

55 Die Skulpturen schmückten ursprünglich den Altar der Kirche Sta. Maria delle Vergini, die sich in der Nähe von S. Pietro in Castello befand. Von dieser 1844–1869 abgebrochenen Kirche kamen sie auf ihren jetzigen Aufstellungsort. – Vgl. *Alvise Zorzi*, Venezia scomparsa, Bd. 2 (Milano 1972), S. 365, sowie *Giulio Lorenzetti*, Venezia il suo estuario (Roma 1956), S. 535.

56 *Franco Cavarocchi*, Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich, in: MGSL 119 (1979), S. 281 ff., sowie *Rudolf Preimesberger*, Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, in: Arte ed Artisti dei Laghi Lombardi 2 (Como 1964).

57 *Franz Martin*, Der Meister des Residenzbrunnens?, in: MGSL 80 (1940), S. 205 ff. Der etwas mysteriösen Gestalt dieses Meisters Tommaso konnte *Cavarocchi*, Künstler aus dem Valle Intelvi (wie Anm. 56), weitere Facetten hinzufügen, indem er nachwies, daß Giovanni Antonio Dario in erster Ehe mit Francesca, der Schwester des Tommaso Garuo Allio verheiratet war, wodurch die Zuschreibung Martins wieder einiges an Gewicht erhält.

58 *Erika Tietze-Conrad*, Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertingers Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland (= Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Bd. 14) (Wien–Leipzig 1907), S. 24.

59 *Hentschel* (wie Anm. 14), S. 98; Barthel starb übrigens bereits 1672 nach seiner Rückkehr nach Dresden.

60 *Boeckler* brachte in seinem eben zitierten Werk überdies auch eine erste Abbildung des Brunnens, den er als den *schönsten und grössesten in Teutschland* bezeichnete, freilich ohne uns den Künstler zu nennen.

61 Der Bildhauergeselle Franz Ferdinand Ertinger, der 1682 bis 1690 in Salzburg weilte, bringt in seinem Reisetagebuch eine Kriminalgeschichte, die sich bei der Errichtung des Brunnens zugetragen haben soll. Der Brunnen, so erzählt der Bildhauergeselle, stamme von einem italienischen Künstler, der die unglaubliche Summe von 27.000 Gulden in einem Wechselbrief dafür erhalten haben soll. Mit diesem habe er sich nach Vollendung auf den Heimweg gemacht und sei von seinem besten Freund eine Tagereise von Salzburg entfernt ermordet worden.

62 *Peter Nitsche*, Studien zur monumentalen Steinplastik in Salzburg von etwa 1650 bis etwa 1710. Diss. (Berlin 1963); geplant war offenbar auch die Möglichkeit einer Überflutung

des Residenzplatzes, was aber bedingt durch technische Probleme nicht verwirklicht werden konnte.

63 Diese bei weitem nicht so qualitätvolle Nachahmung stand ursprünglich auf dem Hauptplatz in Linz, die zweite befand sich in Waldhausen (jetzt im Prälatenhof in Melk).

64 Bei *Ignaz Kürsinger*, *Der Lungau* (Salzburg 1853), S. 289, wird der Inhalt dieses Zettels wie folgt angegeben: *Anno 1659 ist diser Aldar angefangen worden Anno 1661 den 16. April mit der hilff Gottes zu Ainen endt gebracht worden. Werkkleidt sein dise: Uelrich Seidlinger, Tischler und Mössner alda bey St. Lienharti. Gehilffen seine Söhne, Meister Jakob Seitlinger, Burger und Tischler alhie zu Tämbswäg, sein Bruder Martin Seitlinger, noch lödigen stants. Pilthauer Jacob Gerolt von Salzburg, etc., Maller Georg Haim, wonhafft in der Gastein, gebürtig aus Schwaben, sein Gehilff Gregory Lederwasch, Burger und Maller zu Tämbswög etc. Gott sey die Ehr Ammen.*

65 *Gudrun Rotter*, *Die Entwicklung des österreichischen Altarbaus im 17. Jahrhundert*, Diss. (masch.) (Wien 1956), S. 88 f.

66 In dieser Strenge ist die Trennung allerdings nicht ursprünglich, bis zu seiner Übertragung auf den rechten Choraltar, 1684, befand sich das Gnadenbild im Zentrum der Mittelgruppe.

67 *Herbert Beck*, *Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären*, in: *MGSL* 108 (1968), S. 209 ff.

68 Bekannte Beispiele sind Bartholomäus Steinles Stamser Hochaltar von 1613 (der Stuckvorhang ist jüngeren Ursprungs) sowie der Aufsatz auf Hans Waldburgers Mondseer Altar.

69 Eine logische, aber durch nichts belegbare Erklärung brächte die Theorie, daß ursprünglich alle drei Schreinfiguren im Aufsatz gewesen wären, und es erst durch die Umbauten der 30er Jahre des 18. Jh., als der Leonhardsaltar im Chor für das Gnadenbild errichtet wurde, zu der Aufwertung der Figur des hl. Leonhard gekommen ist. Da aber, wie unten gezeigt wird, die Handschrift des Meisters des hl. Christophorus, der sich tatsächlich von den Figuren Jakob Gerolds unterscheidet, auch in anderen Skulpturen wiederzuerkennen ist, soll dieser Gedanke nicht weiter verfolgt werden.

70 *Kat. der Narodni Galerie, Stare česke umeni* (Praze 1988), Kat.-Nr. 396.

71 In der Regel wird eine Tiefenbewegung aber verborgen. So sieht man lediglich die linke Hand des Erlösers und Gottvaters, der jeweils dazugehörnde Arm ist durch den Kreuzesstamm bzw. durch die Weltkugel verdeckt.

72 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 330.

73 Gerade bei diesem Vergleich wird der Mangel der bislang verschollenen Assistenzfiguren von Laufen besonders schmerzhaft, da für das im folgenden Besprochene ältere Arbeiten Gerolds nicht heranzuziehen sind.

74 *Eva Frodl-Kraft*, *Eine Marienkrönungsgruppe von 1672*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie XXI* Nr. 65 (1977).

75 Außer für seine Mutter hatte Schwanthaler auch für fünf unmündige Geschwister zu sorgen.

76 Hans Schwanthaler hatte 1645 einen Grabchristus für die Kirche geliefert.

77 *Archiv St. Peter*, Akte 650.

78 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 34.

79 *Anton Legner*, *Salzburger Bildnerei 1500–1530*, in: *Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe* (Salzburg 1976), Kat.-Nr. 283–292: „Der Schauende ist konfrontiert mit Heiligenfiguren, die mit fleischlichen Gesichtern wie leiblich lebendige Bischöfe vor ihm thronen und stehen, in der rauschenden Pracht ihrer festlichen Gewänder, in Gold und Farbe gehüllt, die den Rang der Dargestellten und die Festlichkeit ihrer Präsenz sinnfällig machen.“

80 Die 1665 aufgerichteten Seitenaltäre in der nahen Wallfahrtskirche St. Johann am Berge wurden bereits 1705 abgebrochen; von den Seitenaltären der Dekanatskirche Köstendorf hat sich im KAS ein Riß erhalten, der aber vermutlich – wie die meisten Risse – nicht vom Bildhauer stammt.

81 *St. Peter, Diarium* 329, zit. nach ÖKT XII, S. LXXXVIII, Anm. 1.

82 Bei den Skulpturen handelt es sich um den hl. Wolfgang und den hl. Leonhard sowie um die hl. Äbtissinnen Theresa und Erentrudis. Es wäre in diesem Zusammenhang auch durchaus überlegenswert, ob nicht auch die Skulpturen der Altäre im Hauptschiff von St. Peter in Salzburg noch aus Geroldschem Altbestand stammen, was ihre dem 18. Jh. kaum entsprechende Stilistik nahelegen würde. Wie das Beispiel der als Orgelzierde verwendeten Waldburger-Skulpturen zeigt, war man in St. Peter ja offenbar gerne bereit, älteres wiederzuerwenden.

83 Weissenkirchner starb am 28. August 1677, somit im selben Jahr, in dem auch unser Meister das Zeitliche segnete.

84 *Erich Egg*, Barock in Kitzbühel, Kat. zur Ausstellung (Innsbruck 1971).

85 So lieferte Faistenberger beispielsweise 1663 einen Salvator nach Stuhlfelden, als Gerolds Altar gerade erst fertiggestellt war.

86 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 28 f.

87 Wie ein erhaltener Kostenvoranschlag beweist, bemühte sich auch Jakob Gerold um den Auftrag.

88 HH. Herrn Stiftspfarrer Andreas Radauer, der mich auf diese Zeichnung aufmerksam machte, sei an dieser Stelle herzlich für seine Unterstützung gedankt.

89 Publiziert in: *Rotraud Acker-Sutter*, Heimatmuseen im Lande Salzburg (Salzburg 1980), S. 120.

90 Die weibliche Figur hält jetzt etwas verunglückt ein Pfeilbündel, ihrer Haltung entsprechend wird sie wohl ursprünglich einen Kreuzstab gehalten haben.

91 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 34.

92 Publikation zuletzt in: *Albin Rohrmoser* (Hg.), Meisterwerke aus dem Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg 1984), Nr. 32.

93 *Alois Schmiedbauer*, Über einige aufgefundene Einrichtungsgegenstände der Pfarrkirche von Berndorf, in: MGSL 109 (1969), S. 247–251.

94 Ich danke an dieser Stelle Herrn Dr. Gobiet vom Bundesdenkmalamt Salzburg für die liebenswürdige Überlassung seiner Seminararbeit über diese Skulptur sehr herzlich.

95 *Otto Heicherle*, Die Schloßkapelle von Triebenbach, in: Das Salzfaß 12 (1933).

96 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 35.

97 Ebd., S. 41.

98 Taufbuch IV, fol. 197, zit. nach *Wagner* (wie Anm. 7).

99 *Rochus Kohlbach*, Steirische Bildhauer (Graz 1965), S. 142.

100 Die Skulpturen kamen auf Wunsch des Abtes von St. Peter nicht am geplanten Standort zur Aufstellung, sondern wurden erst etwas später für den Nothelferaltar sekundär verwertet.

101 *Waltrude Oberwalder*, Der Bildhauer Thomas Schwanthaler, Diss. (masch.) (Wien 1937), S. 67 f.

102 ÖKT XXX, S. 41.

103 Del Cours frappant ähnliche Scholastica für die Benediktiner-Stiftskirche Saint Jacques in Lüttich stammt nämlich erst von 1691, so daß von einer gemeinsamen Vorlage aus dem Rubenskreis ausgegangen werden muß, wie ja überhaupt – wie bereits erwähnt – der Rieder Meister eine Reihe von flämischen Motiven verarbeitet; so ist beispielsweise seine Madonna de Victoria von 1667 in Zell am Pettenfirst von Rubens Gemälde von 1624 in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung beeinflusst.

104 Vgl. dazu *Franz Fuhrmann*, Symbiose von Architektur und Skulptur, zu den Altären von Meinrad Guggenbichler, in: Oberösterreich 1990, S. 11 ff.

105 *Tietze-Conrad* (wie Anm. 58), S. 25.

106 *Waltrude Oberwalder*, Die Innviertler Kunst von der Zeit der Brüder Zürn bis zu Thomas Schwanthaler, in: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585–1724. Ausstellungskat. (Braunau 1979), S. 136 ff., sowie *dies.*, Georg Puecher, der Meister von Mehrnbach?, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Heft 3/4 (1986), S. 416.

107 Eggelsberg, Hochaltar (Blatt von Tobias Schinagl 1661 bezeichnet), Helpfau-Utten-dorf, Hochaltar auf der Altarrückseite mit 1672 bezeichnet, Aschau bei Feldkirchen, Hochal-

rar (Blatt von Tobias Schinagl 1674 bezeichnet), Mehrnbach, Hochaltar nach 1676, Pattigham, Hochaltar.

108 Daß hier offenbar die Tektonik der Altararchitektur nicht mehr den dynamischen Vorstellungen des Hochbarock entsprechen konnte, zeigt ja die schrittweise Auflösung der Triumphbogenarchitektur durch Skulptur und Malerei, die in Altären des übrigens auch aus Salzburg stammenden Matthias Steindl am Beginn des 18. Jh. ihren Höhepunkt finden sollte.

109 Beste Darstellung der Baugeschichte bei *Adolf Hahnl*, Zur Bau- und Kunstgeschichte des Plainer Heiligtums, in: StMBO LXXXV (Ottobeuern 1974), S. 178 ff.

110 *Pretzell* (wie Anm. 2), S. 37.

111 *Decker*, Barockplastik (wie Anm. 4), S. IX.

112 Gerade für den optischen Eindruck der beiden Triumphbogenaltäre wäre es aufgrund des Verzichts eines architektonischen Aufbaus wichtig gewesen, einen Künstler mit allen vier Engeln zu betrauen.

Weitere Literatur

Ernst Büchlmann, Das Heimatmuseum Seekirchen, Salzburger Museumsblätter 27 (1964).

Walter Brugger u. *Hans Roth*, Laufen–Oberndorf (Tittmoning o. J.).

Walter Brugger, Berchtesgaden (München–Zürich 1990).

Georg Czerwenka, Sommerholz (Neumarkt 1978).

Ders. u. *Franz P. Enzinger*, Neufahrn (Neumarkt 1981).

Lieselotte Eltz-Hoffmann, Salzburger Brunnen (Salzburg 1979).

Karl Feuchtmayr, Hans Waldburgers Verhältnis zu Hans Konrad Asper, in: Münchner Jahrbuch, N. F. 1 (1924), S. 266 ff.

Ronald Gobiet, Die Madonna von Berndorf, Seminarreferat (masch.) (Salzburg).

Rudolf Guby, Über die Tätigkeit des Bildhauers Konrad Asper in Salzburg, in: MGSL 56 (1916), S. 55 ff.

Ders., Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels (Wien 1921).

Karl Ginhart, Die Bildende Kunst in Österreich, Renaissance und Barock (Baden 1939).

Ders., Michael Hönel und seine Beziehung zum Stift St. Paul im Lavanttal, in: Carinthia I/149 (1959), S. 464 ff.

Evermond Hager, Die Kunstdenkmäler des Stiftes Schlägl aus der Zeit Abt Martin Greysings 1627–1665 (Linz 1918).

Adolf Hahnl, Abtenau (= Christliche Kunststätten 100) (Salzburg 1972).

Adolf Haslinger u. *Peter Mittermayr* (Hg.), Salzburger Kulturlexikon (Salzburg 1987).

Valentin Hatheyer, Chronik des Marktes Tamsweg (1955).

Friedrich Hermann, St. Peter (= Christliche Kunststätten 1) (Salzburg 1965).

Ders., Maria Plain (= Christliche Kunststätten 5) (Salzburg 1977).

Erich Herzog, A statue of St. Peter from Salzburg, in: The Register of the Museum of Art of the University of Kansas (June 1957), S. 16 ff.

Benno Hubensteiner, Vom Geist des Barock, Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern (München 1967).

Dagmar Kohler, Barocke Altarfassungen in Österreich, Diss. (masch.) (Wien 1982).

Manfred Koller, Barockaltäre in Österreich, Technik, Fassung, Konservierung, in: Restauratorenblätter 2 (Wien 1974).

Franz Martin, Kunstgeschichte von Salzburg (Wien 1925).

Ders., Die Salzburger Universitätsszepter, in: MGSL 63 (1923).

Ders., Salzburger Fürsten der Barockzeit (Salzburg 1949).

Felizitas Moser, Der Altar im Lande Salzburg vom Jahr 1600–1770, Diss. (masch.) (Wien 1925).

Theodor Müller, Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg (Königstein/Taunus 1963).

Johannes Neuhardt, Tamsweg (= Christliche Kunststätten 31) (Salzburg 1980).

- Benedikt Pillwein*, Lexikon Salzburger theils verstorbener theils lebender Künstler (Salzburg 1821).
- Lothar Pirckmayer*, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs (1903).
- Johannes Ramharter*, Der Bildhauer Jakob Gerold, der Meister des Hochaltars der Laufener Stiftskirche, in: Das Salzfaß N. F. 21, Heft 2 (1987), S. 49 ff.
- Albin Rohrmoser*, Eine Madonna fürs Museum, in: Salzburger Museumsblätter, Jg. 35, Heft 4 (Salzburg 1973).
- Otto Schahl*, Beiträge zur Plastik des Manierismus in Oberschwaben, in: Das Münster 14 (1961), S. 361 ff.
- Schmidhammer*, Der Hochaltar der Stiftskirche, in: Berchtesgadener Anzeiger 76 (1898).
- Bernhard Schwan*, Lamprechtshausen (= Christliche Kunststätten 121) (Salzburg 1980).
- H. Seitz*, Schloß Triebenbach bei Laufen, in: Bayerland 28 (1916/17).
- Max Silber*, Die Künstlerfamilie Pernegger, in: Salzburger Museumsblätter, Heft 35 (1939), Sp. 5–8.
- Georg Stadler*, St. Georgen im Flachgau (= Christliche Kunststätten 57) (Salzburg 1966).
- V. V. Stech*, Die Barockskulptur in Böhmen (Praha 1959).
- Hans Tietze*, Salzburger Brunnen, in: Kunst und Kunsthandwerk 17 (1914), S. 249 ff.
- Jakob Vogl* u. *Franz Martin*, Köstendorfer Heimatbuch (1928).
- Wolfgang Vogg*, Der Hochaltar von Maria Plain, Seminarreferat (masch.) (Wien 1979).
- Franz Wagner*, Matthäus Murmann und die künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Salzburg in der Zeit um 1600, in: Jb. des Vereins für die Augsburger Bistumsgeschichte 17 (1983), S. 182 ff.
- Ders.*, Schöne Skulpturen aus der alten Andräkirche, in: Das Salzburger Jahr (1981/82), S. 50 f.
- Rudolf Zinnhobler*, Die Kirche von Uttendorf-Helpfau (Uttendorf-Helpfau 1974).

Ausstellungskataloge

- Dommuseum Salzburg (Salzburg 1974).
- Die Bildhauerfamilie Schwanthaler (Reichersberg 1974).
- Johann Worath 1609–1680, Bildhauer zwischen Renaissance und Barock (Schlägl 1975).
- La sculpture au siècle de Rubens (Bruxelles 1977).
- Das Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg 1978).
- Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, 3 Bde. (Augsburg 1980).
- Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum – St. Peter in Salzburg (Salzburg 1982).
- Salzburgs Wallfahrten in Kult und Brauch (Salzburg 1986).
- Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und dreißigjährigem Krieg, 2 Bde. (Karlsruhe–Heidelberg 1986).
- Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau – Gründer des barocken Salzburg (Salzburg 1987).
- Kunst und Kultur der Fürstpropstei Berchtesgaden (Berchtesgaden 1988).

Anschrift des Verfassers:
Dr. Johannes Ramharter
Grottenthalgasse 2
A-3430 Tulln