

Teil I

Der Kapellenbau in Salzburg zur Zeit des Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau

Dissertation von Franz Fuhrmann (1943)

Vorrede des Verfassers

Das Thema der Dissertation ist ein schönes, aber eng umgrenztes Thema, weil die „Umstände“ unter denen es erforscht und geschrieben worden ist, schwierig und zeitknapp gewesen sind.

Wenn nun nach 60 Jahren diese Arbeit in Druck erscheinen kann, waren inzwischen ebenfalls große Schwierigkeiten zu überwinden: Die Stadt Salzburg wurde bombardiert, Dom, Museum und ganze Stadtteile zerstört und Menschenverluste zu ertragen. Doch nach verhältnismäßig kurzer Zeit waren die Schäden beseitigt und es gelang auch das Wissen um die Geschichte (Domgrabungen, Museen, Universität) zu erweitern und zu vertiefen. In all diesem Geschehen gewann auch das Zeitalter des Erzbischofs Wolf Dietrich größeres Gewicht (Landesausstellung 1987) und damit auch das Thema „Der Kapellenbau in Salzburg zur Zeit des Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau“. Aus ‚ökonomischen‘ Gründen ging es nur um diesen Bautypus – und nicht um Kirchen (Dürrnberg, Kapuzinerkirche und schon gar nicht um die Domplanungen), sondern:

- um jene Kapellen, die Wolf Dietrich sich noch im romanischen Dom hat errichten lassen und die mit diesem zugrunde gegangen sind,
- um drei Kapellen, die für die Familie der Raitenauer in der Müllner Kirche errichtet und ausgestattet wurden,
- um die lagemäßig und künstlerisch herausragende St.-Gabriels-Kapelle im St. Sebastians Campo Santo und
- um den neunteiligen Kapellenkranz im Hallenchor der Franziskanerkirche.

Den letzten beiden Objekten wurden ausführlichere Strukturanalysen gewidmet.

Den Kapellenkranz betreffend konnte geklärt werden, daß der unter Wolf Dietrich als vorläufiger Domersatz errichtete frühestbarocke Gliederbau mit Umgang in einem maßlichen Zusammenspiel mit der Residenz steht und einen etwas niedrigeren spätgotischen abgelöst hat. Das gilt vor allem für das 1606 datierte „Oratorium“ (Wolf Dietrichs). Es steht in engstem Zusammenhang mit dem Neubau jenes Residenzflügels, der den Hochchor der Franziskanerkirche ummantelt und zum Hofbogengebäude führt, in den Wolf Dietrich nach dreifachem Wechsel um 1605/1606 seinen Wohnbereich verlegte. Aus kunsthistorischer Sicht ist Wolf Dietrich mit dem Raum des Hallenchores der Franziskanerkirche nicht gerade behutsam umgegangen, hingegen ist mit dem Hofbogengebäude und der Einrahmung des Domplatzes ein Meisterstück Salzburger Stadtarchitektur gelungen.

Mit der Entstehung und Entwicklung so auffallender, geregelter und rechtwinkelig geordneter Stadtarchitektur Salzburgs, die Erzbischof Wolf Dietrichs Ausdrucks- und Durchsetzungskraft zum Vater hat, wird seit langem der bedeutende Architekt und Theoretiker Vincenzo Scamozzi (1548–1616) in Verbindung gebracht.

Bereits 1911 hat sich der Historiker Franz Martin mit der Frage „Scamozzi“ beschäftigt, dann war es vor allem der Kunsthistoriker Donin (1948), der ihm ein Buch gewidmet hat. Nach verschiedenen anderen Studien, besonders im Zusammenhang mit der Wolf-Dietrich-Landesausstellung 1987, liegt seit 1999 die Wiener Dissertation von Rainald Franz in vorzüglicher Buchfassung vor.

Quellenmäßig gesichert von Scamozzis Aufenthalt in Salzburg ist allein das Jahr 1604 mit der Rückreise des Architekten von Innsbruck nach Italien (Datum 16. Februar). Außerdem haben Überlegungen über Anlagen von Städten, Plätzen usw. die auf Salzburg bezogen werden können, gedruckten Niederschlag in „L'idea dell' architettura universale“ (1615) gefunden.

Gesichert ist demnach Scamozzis Aufenthalt in Salzburg nur im Jahr 1604, seine Beschäftigung mit der Architektur Salzburgs im allgemeinen und vor allem sein geplantes größtes Werk, der Salzburger Dom, durch eine Federzeichnung im Salzburger Museum Carolino Augusteum (1606) und mit zwei Federzeichnungen in Montreal (1607). Nur eine Frage ist noch offen: Was hat Scamozzi in Salzburg tatsächlich geschaffen, was hat er (außer dem großen Dom) geplant? Bis jetzt hat man weder Skizzen, Notizen, Zahlungsbelege oder dergleichen gefunden.

Keine historische Quelle, sondern ein ganz anderes Medium, nämlich aus dem Bereich der Proportionen, könnte nun hilfreich einspringen für die Lösung der Frage „Scamozzi“, nämlich das konstruktive Hilfsmittel eines Architekten, der sogenannte „Goldene Schnitt“.

Hardo Raslagg hat in seiner bemerkenswerten Dissertation „Der visuelle Plan der Stadt Salzburg und ihrer Umgebung ...“ (2005) bei seiner minutiösen Analyse des Domplanes festgestellt, dass Scamozzi sich bei seinen konstruktiven Arbeiten unter anderem auch des „Goldenen Schnittes“ bedient hat.

Und jetzt schließt sich ein Kreis, denn vor langer Zeit hat auch ein anderer Dissertant die gleiche Feststellung an der 1606 datierten Wand des „Wolf-Dietrich-Oratoriums“ in der Franziskanerkirche gemacht.

Ich kann zwar nicht mehr nachvollziehen, wie ich damals als Jünger der Kunstgeschichte zu dieser eher ungewöhnlichen Entdeckung gekommen bin (eine gewisse Vorliebe für optische und akustische Proportionen mögen mir eingeboren sein), doch die Lektüre Raslaggs glich einer Offenbarung und gewann plötzlich an Bedeutung.

Zum ersten hat Raslagg bewiesen, dass auch der Domplatz dem „Goldenen Schnitt“ gehorcht, und zweitens steckt dieses Verhältnis auch in der „Oratoriums“-Wand von 1606, also in jenem Teil der neu erbauten Residenz, der weiterführt zum Hofbogentrakt und 1605/1606 datiert ist.

Da die Neugestaltung des ganzen Residenzkomplexes unter Wolf Dietrich höchst aktuell war, liegt es nahe, an den Domplanerarchitekten des „Goldenen Schnittes“ zu denken, dessen Name eben mit Vincenzo Scamozzi verknüpft ist. Ich bat daher nochmals den „Goldenen-Schnitt“-Spe-

zialisten Raslagg, den Hofbogentrakt mit dem Domplatz im Hinblick auf den „Goldenen Schnitt“ zu untersuchen mit dem erfreulichen Ergebnis, dass auch bei diesen der „Goldene Schnitt“ festzustellen war und ist. Im Übrigen hat Raslagg dann erneut auf meine Bitte Bauten Scamozzis in Oberitalien (Vicenza, Venedig) auf Verwendung des „Goldenen Schnittes“ hin untersucht: ebenfalls mit positivem Erfolg. Damit ist erwiesen, dass diese jahrhundertealte Proportionsart von Scamozzi wiederholt verwendet wurde, was seine Dompläne deutlich zum Ausdruck bringen. Aber auch die übrigen Verwendungen des „Goldenen Schnittes“ in Baulichkeiten, die mit Scamozzi in Verbindung gebracht werden können, gewinnen dadurch mehr an Beweiskraft.

Durch diesen kunstgeschichtlichen Wandel, den das schöne aber eingegrenzte Thema des Kapellenbaues in Salzburg genommen hat, verlor es zwar an Einfühlungsvermögen, blieb aber der Vielfalt und Strahlkraft des Kunstgeschehens im Zeitalter des bewundernswerten Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau bis zu seinem bitteren Ende treu.

Der Studiengruppe des Residenzprojektes Salzburg wünsche ich Glück und Erfolg.

Für die Vorbereitung und Durchführung der Drucklegung dieser Dissertation nach über 60 Jahren in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde danke ich Monika Oberhammer, Gerhard Plasser, Reinhard Heinisch, Rainer Wilflinger, Anna Abele sowie dem ganzen Institut für Kunstgeschichte, dem Salzburger Museum Carolino Augusteum sowie meiner Frau für ihre große Geduld.

Salzburg, im Februar 2007

Franz Fuhrmann

DER KAPELLENBAU IN SALZBURG
ZUR ZEIT DES ERZBISCHOFES
WOLF DIETRICH VON RAITENAU

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät der Universität Wien

Vorgelegt von
Franz Fuhrmann
aus Salzburg

1943

INHALT

Vorwort	17
Einleitung	18
Wolf Dietrich	18
Kapellenbau	21
 I. Abschnitt — Baugeschichte und Künstler	23
1. Die Kapellen im alten Dom und seiner Umgebung	26
Im alten Dom	26
Die Liebfrauenkapelle und die neue Sakristei	26
Die St.-Anna-Kapelle	28
Die übrigen Kapellen	28
Die drei Kapellen im Domkreuzgang	28
Die Dompropsteikapelle hl. Augustin und hl. Martin	29
Die Kapellen auf dem Domfriedhof	29
Die Kapellen im Bischofshof	30
2. Die Kapellen in der Franziskanerkirche	30
Die St.-Anna-Kapelle	30
Die Josefskapelle	32
Die St.-Georgs-Kapelle	32
3. Die St.-Gabriels-Kapelle im Sebastiansfriedhof	35
Baugeschichte	35
Künstler und Werkleute	37
4. Die Kapellen in der Müllner Augustinerkirche	39
5. Die übrigen Kapellenbauten	40
St. Peter	40
Kleine Kirchen und Kapellen im Kai	41
Die St.-Johanns-Kapelle im domkapitulischen Spital	41
Die Laurentius- und Magdalenakirche	41
Das St.-Nikolaus-Kirchlein	41
Die Kapitelhauskapelle	41
Kapellen auf dem Mönchsberg	42
Das Johannesschlößl	42
Das Marketenderschlößl	42
Die Kapuzinerkirche	42
Kapelle in der St.-Sebastians-Kirche	43
Kapellenraum im Neubau	43
 II. Abschnitt — Die Kapellen und ihre Ausstattung	43
1. Die Kapellen in der Franziskanerkirche	44
Die Geburt-Christi-Kapelle	56
Die Karl-Borromäus-Kapelle	62
Die Rochuskapelle	63

	15
2. Die Kapellen in der Pfarrkirche zu Mülln	66
Die nordöstliche Kapelle	68
Die südwestliche Kapelle	70
3. Die St.-Gabriels-Kapelle im Sebastiansfriedhof	73
Beschreibung	74
Die Lage	74
Das Äußere der Kapelle	74
Das Innere der Kapelle	75
Analyse	77
Die Lage	77
Kapellenarchitektur	78
Der Innenraum	88
Der Fliesenbelag	89
Die Stuckplastik	91
Die Nischen	92
Die Nischenfiguren	97
Die figurale Stuckdecke des Altarraumes	98
Die Reliefs	100
Das Gestühl	103
Die Inschrifttafeln	103
Übersetzung der Inschriften	105
Zusammenfassung	106
III. Abschnitt — Gesamtbild der Wolf Dietrichschen Kapellen	109
1. Die chronologische Reihung der Kapellen	109
2. Beitrag zur Charakteristik der „Wolf-Dietrich-Kunst“	112
Der Wille zur klaren Ordnung	112
Das Vorherrschen der Fläche	113
Akzentsetzung	
Einsetzen fest umrissener, starker Akzente	113
Statt Schwerpunktbildung Akzenteverteilung	113
Stuckdecken gegen glatte Wände	114
Die große, einfache Form	114
Geglättetes Material	115
Antike Motive und Themen	115
Anmerkungen	119
Weitere verwendete Literatur	124
Anhang	
Zur Erläuterung des Goldenen Schnittes, dargestellt an Architekturen Vincenzo Scamozzis für Salzburg.	
Von <i>Hardo Raslagg</i>	125

Anmerkung

Zur Textkorrektur wurden zwei Exemplare der Dissertation, eine aus dem Besitz von Prof. Fuhrmann und eine aus der Bibliothek des Salzburger Museums CA (Sign. 40350), herangezogen. Von den handschriftlichen Ergänzungen fanden einige wenige nach Rücksprache mit Prof. Fuhrmann Aufnahme in den Text. Die Rechtschreibung folgt den alten Regeln. Tippfehler und Sinn störende Fehler wurden korrigiert. Die Zitate hat Gerhard Plasser neu bearbeitet, mit einer fortlaufenden Nummerierung versehen und der in den MGSL üblichen Zitierweise angeglichen. — Die Abbildungen konnten nicht vollständig wiedergegeben werden, da einige der Originale von 1943 nicht mehr auffindbar waren.

Vorwort

Die vorliegende Dissertation wurde während eines Studienurlaubes im Kriegswinter 1942/43 in drei Monaten fertiggestellt. Engste Begrenzung des Themas war die notwendige Folge. Es war daher nicht möglich, den Wurzeln der Wolf-Dietrich-Kunst, die in Italien liegen — und hier zur Hauptsache in dem noch minder durchforschten oberitalienischen Gebiet — nachzuspüren und sie in einen weiteren stilistischen Rahmen einzubauen, sondern es wurde auf die Einzelanalysen der noch bestehenden Sakralbauten Wolf Dietrichs das Augenmerk gerichtet.

Für die eingehende Analyse der St.-Gabriels-Kapelle hatte der Verfasser im Besonderen die Forderung Hans Sedlmayrs nach einer für sich selbst berechtigten wissenschaftlichen Darstellungsweise im Sinne einer Strukturmonographie vor Augen¹.

Daß sie nur in eine Rohform gegossen werden konnte, welche die kristallklare Durchformung und Feilung, wie sie gerade diesem Bauwerk wesensmäßig entsprechen müßte, missen läßt, möge, wie andere Formmängel der Arbeit, entschuldigt werden mit der drängenden Hast, den zeitraubenden Schwierigkeiten, welche die Beschaffung der Arbeitsunterlagen machte und aus dem Umstand, daß ein mehrmaliges Reisen vor das Objekt nach Salzburg aus militärdisziplinären Gründen nicht möglich war.

Stainhausers Manuskript stand mir nicht im Original zur Verfügung. Die wenigen archivalischen Notizen wurden nicht überprüft, weil sie im Luftschutzkeller geborgen sind.

Für die Hilfe und das Entgegenkommen, welche ich bei Prof. Karl Oettinger, Hofrat Franz Martin, Dipl.-Ing. Richard Schlegel und Felix Werner in Salzburg gefunden habe, sei ihnen aufrichtiger Dank gesagt.

Der Verfasser hofft, zu gegebener Zeit das Thema noch einmal aufnehmen und erweitert durchgestalten zu können.

Einleitung

Wolf Dietrich

Was Wolf Dietrich als Bauherr für die Stadt Salzburg bedeutet, ermessen wir am besten bei einem Vergleich der Stadtbilder von 1553 und 1565 mit dem Stich von J. Philipp Herpff [Harpff] um 1640 bzw. mit einem Stadtplan von heute².

Wenn der Salzburger Dom, umgeben von drei großen Plätzen, sich frei und herrlich erhebt, so hat diese großzügige Anlage in Wolf Dietrich ihren Urheber. Wenn an Stelle des alten Bischofshofes, der nach mittelalterlicher Gepflogenheit mit seinen Wohnräumen, Kanzleien, der Bibliothek, der Küche, den Handwerkerstuben und Storchennestern mehr einem großen Gutshof glich, eine Residenz, ein Fürstensitz trat und ihr gegenüber als Absteigequartier für hohe Gäste im Neubau ein prächtig ausgestatteter italienischer Palazzo entstand, so ist dies wiederum Wolf Dietrichs Werk. Wenn infolgedessen der ehemalige Domfriedhof weichen mußte und ein Stadtfriedhof draußen am Stadtrand bei St. Sebastian errichtet wurde, wenn der einzige durchgehende Straßenzug der Altstadt, Pfeiffergasse–Juden-gasse–Getreidegasse durch einen Parallelzug Kaigasse–Kapitelgasse, mit ihren domherrlichen Bauten, Domplatz–Wallistraktbogen–Hofstallgasse entlastet wurde, wenn der ehemalige Frauengarten als Baubezirk mit einbezogen wurde und wenn draußen vor dem Bergtor *ad rapidas Salzae praetereuntis aquas* Schloß Altenau erstand, so danken wir dies alles der förmlichen Bau- und Gestaltungswut Wolf Dietrichs.

Und so schreibt schon der Chronist Stainhauser über den Erzbischof: „Vor Allen hat dieser Erzbischof ain sonderlichen Lust zum Gepeu gehabt, und ... sehr vil Nuzliches gepaut, ob er gleichwol herentgegen auch vil Heiser und schenne Gepeu abweckbrechen lassen.“³

Wolf Dietrich wurde 1587 zum Erzbischof von Salzburg gewählt. Niemand im Domkapitel wird gehnt haben, daß durch diese zufällige Wahl des zweitjüngsten, von Gestalt kleinen Kapitulars, der energiegeladene Begründer des barocken und fürstlichen Salzburg den Stuhl des heiligen Rupert bestieg.

Wolf Dietrich war der erstgeborene Sohn des Landesknechtobersten Hans Werner von Raitenau⁴, und kam am 26. März 1559 zu Lochau unweit Bregenz zur Welt. Seine Mutter war eine Gräfin von Hohenems und verwandt mit der mailändischen Linie der Medici. Es war der Wunsch des jungen Wolf Dietrich, Soldat zu werden. Dem Einfluß seines Onkels mütterlicherseits, des Kurienkardinals Marx Sittich Altemps, ist es zuzuschreiben, daß der junge Raitenauer für die geistliche Laufbahn bestimmt wurde. Er obliegt zuerst in Pavia juristischen Studien und erhält dann eine fünfjährige Ausbildung im Collegium Germanicum zu Rom. In seinem Onkel hatte er immer eine Stütze.



Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau.
Kupferstich von Dominikus Custodis, 1597.

Früh mit geistlichen Pfründenstellen in Konstanz, Basel und Murbach versehen, erlangte er 1576 auch in Salzburg ein Kanonikat.

Ein Jahr nach seiner Wahl reiste Wolf Dietrich nach Rom, um die Gräber der Apostelfürsten zu besuchen und mit dem Papst in enge Verbindung zu treten. Entspricht dieses, in Salzburg seit Jahrhunderten nicht mehr geübte Verhalten der Straffung der Kirchendisziplin seit dem Tridentinum, so wirkte der Erzbischof auch in seiner Diözese im Sinne der Gegenreformation. Ein Priesterseminar wird errichtet, Brevier und Missale werden neu gestaltet, neue Orden in Salzburg angesiedelt, kirchliche Anordnungen getroffen, wie z. B. der Austausch der Sakramentshäuschen gegen Tabernakel, und mehrmals bestieg der Erzbischof in eigener Person die Kanzel.



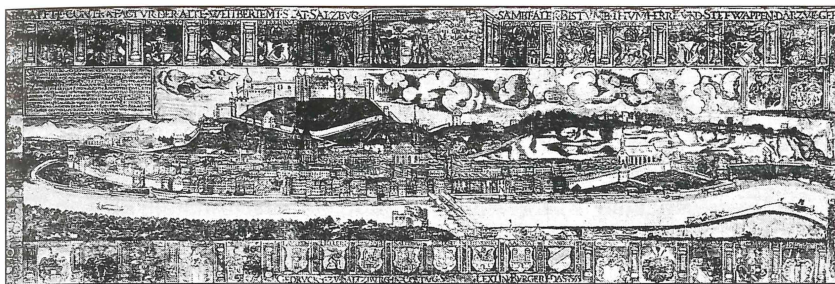
Ansicht der Stadt Salzburg (Ausschnitt) von einem unbekannten Zeichner, 1553
(Foto: Oskar Anrather).

War sein Vorgehen gegen die Protestanten im Religionsmandat von 1588 hart, so sah er später aus Furcht vor der Entvölkerung seines Landes von einer Ausweisung der Lutheraner ab. Zum Kampf gegen die Türken stellte der Erzbischof manches Fähnlein Soldaten. Selbst im Herzen seinem Jugendtraume nachhängend, war Wolf Dietrich von besonderer Fürsorge für sein Kriegsvolk erfüllt und so schreibt Stainhauser: „Die Soldaten ingemain haben disen Erzbischoven gleichsamb für ihren Patron gehalten ...“⁵

Als Landesfürst war Wolf Dietrich ein absoluter Herrscher und die in seinem Nachlaß gefundenen Exzerpte aus Macchiavelli verraten uns seine Schulung. Die Landstände wurden seit 1594 nicht mehr einberufen, das Domkapitel war von jeder Mitregierung ausgeschaltet.

Und wenn das Amt eines Hofbaumeisters seit 1596 unbesetzt blieb, so war eben Wolf Dietrich Bauherr und sein eigener Architekt zugleich, der sich nur des Rates der Fachleute bediente, aber souverän entschied und seine Pläne durchführte. Nicht einer äußeren Notwendigkeit entsprang seine Stadtregulierung, sondern sein Wille, ein kleines Rom aus seiner Residenzstadt zu formen, war die treibende Kraft bei der Umgestaltung Salzburgs. Daß er dabei über seine Kräfte hinaus maßlos werden konnte, zeigt das Riesenprojekt für seinen Dom.

Als Mensch war Wolf Dietrich eine zwiespältige Natur. Dem Leben hingegeben in Pracht und Lust, bester Vater von zahlreichen Kindern mit seiner geliebten Frau Salome Alt, von einem eisernen Willen getrieben und



Ansicht der Stadt Salzburg von einem unbekannten Zeichner, 1565.

doch wieder schwankend und unberechenbar, jähzornig und fähig zum Haß, dann aber wieder gut zu den Armen, bußfertig und besorgt für sein Seelenheil. Rücksichtslos in der Durchsetzung seiner Pläne wird er, in entscheidender Stunde die Auseinandersetzung mit Bayern fürchtend, kleinmütig und schwach, verläßt fluchtartig seine Stadt. Im November 1611 wird er gefangen und auf die Festung Hohensalzburg gebracht. Am 17. März 1612 entsagt er seiner erzbischöflichen Würde. Am 16. Jänner 1617 erlöst ihn der Tod. Ein glanzvoll aufsteigendes rastloses Leben, jäh gestürzt und zu Siechtum verurteilt, war zu Ende. In der St.-Gabriels-Kapelle, dem prunkvollen Mausoleum, das er sich zu Lebzeiten bauen ließ, fand Wolf Dietrich seine letzte Ruhestätte.

Kapellenbau

Wie sehr sich Wolf Dietrich auch um die Neubauten und Neuausstattungen von Kirchen und Kapellen bekümmerte, möge aus einer Stelle Stainhausers entnommen werden, wo es heißt: „Ich komb aber auch von disen zu den nothwendigeren und vornembsten so disen Vorbemelten allem billich vorzuziehen, wie derselb fast in allen Gottesheüsern, in- und außerhalb der Stadt Salzburg, als auch zum Hällein am Thirnperg und mer Orten zu Befürderung der gottlichen Ehr die Ornät und Kirchenzier merklichen gebessert, vil von Neuen erkaufte, etliche Gottesheüser von Grund wider aufgefiert, andere renoviert, neue Capellen und Althör erbaut, aufgerichtet und geweihet ...“⁶ Bevor wir uns mit unserem Thema beschäftigen, sei in wenigen Worten eine allgemeine Bemerkung über die Entwicklung des Kapellenbaues vorangeschickt.

Der Begriff Kapelle in architektonischem Sinn ist mehrdeutig. Wir verstehen heute darunter erstens einen kleinen, selbständigen Bau, der gottesdienstlichen Zwecken dient. Der Form nach handelt es sich dabei oft um Zentralbauten. Man nennt aber auch Kapellen verselbständigte Teile eines Kirchenraumes oder kleine Sakralräume in Profanbauten.

Der Name Kapelle leitet sich her von Cappa/Mantel. Der Mantel des hl. Martin von Tours war das Reichskleinod des merovingisch-fränkischen

Reiches. Von dieser Cappa des hl. Martin erhielt der Aufbewahrungsort des Heiligtums, der Betraum des Königspalastes in Paris, den Namen Capelle und diese Bezeichnung ging später auf jeden Betraum der Paläste über. Schließlich nannte man alle kleineren Bauten und Kirchenraumteile Kapellen. Der Verwendung nach kann man Taufkapellen, Grabkapellen, Totenkapellen, Altar- und Andachtskapellen unterscheiden.

Kennt die Romanik hauptsächlich die Kapelle als selbständig kleinen Bau wie Tauf-, Pfalz- und Totenkapelle (Karner), so entwickelte sich von Frankreich her (Cluny III) in der Gotik die Kapelle als Ausweitung des Raumes. Langhaus- und Chorkapellen sind zu unterscheiden. In den Kapellenkränzen der gotischen Kathedralen erhielten die Chorkapellen eine geschlossene künstlerische Form.

Zwettl, die Parler Bauten in Schwäbisch Gmünd, der Prager Dom, Kuttenberg und Kolin, die „Hans von Burghausen“-Bauten in Landshut und Salzburg sind die Stationen dieses neuen Motivs im deutschen Hallenkirchenbau.

Das Aufblühen des Kapellenbaues im 14. und 15. Jahrhundert ist soziologisch mit der Bürgerkunst zusammen zu sehen. Zur Errichtung einer Kapelle reichte das Vermögen manch einzelnen Bürgers oder sonst der bürgerlichen Zünfte aus. Und so finden sich fast in jeder Kirche angebaut oder von Anfang an geplant, Kapellen von Familien erbaut und bestiftet. Ebenso hat die Verehrung der einzelnen Andachtsbilder der Schmerzensmutter, des Ölbergheilandes, der Christus-Johannes-Gruppe, für welche man kleine, abgeschlossene Räume wollte, den Kapellenbau gefördert.

Die italienische Renaissance griff den Kapellenbau wiederum auf. Brunelleschos Pazzikapelle in Florenz gehört zu den ausgeprägten Schöpfungen der Frührenaissance. An der Freskoausstattung der Sixtinischen Kapelle waren die größten Maler ihrer Zeit beteiligt und in der Grabkapelle der Medici schuf Michelangelo ein Werk der Architektur und Plastik von erhabener Schönheit.

Im Kirchentypus, der in San Andrea in Mantua bereits ausgebildet, mit Il Gesù für 150 Jahre der herrschende wird, wird die Kapelle wieder ein Hauptbestandteil der Gesamtform der Kirche. Kapellen werden an Stelle der Seitenschiffe an das Mittelschiff angefügt. Und wieder sind es einzelne Familien, jetzt nicht mehr bürgerliche, sondern adelige, welche die Kapellen ausstatten lassen, bestiften und in ihnen ihre Grabdenkmäler anbringen.

Auch in Salzburg wird unter Wolf Dietrich der Kapellenbau eifrig betrieben. Wie sich Erzherzog Karl II. in Seckau oder später Ferdinand II. in Graz ihr Mausoleum errichten ließen, so erbaute sich Wolf Dietrich im Friedhof zu St. Sebastian seine Grabstätte, nachdem er zuvor die Marienkapelle im alten Dom für diesen Zweck auf das prächtigste hatte ausstatten lassen. Durch die Stiftung seiner Brüder entstanden in der Pfarrkirche zu Mülln neue Kapellen und in Anlehnung an den gotischen Kapellenkranz baute Wolf Dietrich einen neuen in der Franziskanerkirche.

Vorliegende Arbeit ist in drei Abschnitten gegliedert. Der erste Abschnitt behandelt Geschichte und Baugeschichte der Kapellen, im zweiten Abschnitt werden die noch bestehenden Kapellenbauten analysiert und der dritte Abschnitt bringt eine Zusammenfassung und einen aus dem Kapellenbau gewonnenen Beitrag zur Charakteristik der „Wolf-Dietrich-Kunst“.

I. ABSCHNITT

BAUGESCHICHTE⁷ UND KÜNSTLER

Wer sich mit Fragen der Wolf Dietrichschen Baukunst in Salzburg, so weit es das rein historische Gerippe betrifft, befassen will, wird in der Hauptsache immer wieder auf die chronologischen Aufzeichnungen und Beschreibungen Johann Stainhausers zurückgreifen müssen. Das Aktenmaterial fließt nämlich für diesen Zeitraum äußerst spärlich, weil die Belege zum größten Teil verloren gegangen sind bzw. vernichtet wurden.

Johann Stainhauser war ein Zeitgenosse Wolf Dietrichs und wurde nach seiner eigenen Bemerkung über sein Alter um 1567 geboren⁸. Er bekleidete das Amt eines hochfürstlichen Sekretärs und geheimen Archivdirektors. Dieser Mann war also Augenzeuge der gewaltigen Umwälzung, welche die Regierung Wolf Dietrichs für die bauliche Gestaltung Salzburgs bis heute bedeutet und überdies verschaffte ihm seine Stellung bei Hof unmittelbaren Einblick. Gewiß waren es die durchgreifenden Veränderungen des Stadtbildes, wie es das Niederreißen von 65 Häusern, des Domfriedhofes und dann vor allem des alten Domes, der Bauten also, die dem Salzburg von damals seine Prägung gaben und an denen seine Einwohner mit Liebe und Verehrung gewohnter Umgebung hingen, darstellt, die Stainhauser veranlaßten, mit besonderer Sorgfalt auch Einzelheiten aufzuzeichnen, um so das Bild Alt-Salzburgs nicht ganz in Vergessenheit sinken zu lassen. In der Vorrede zu seiner Dombeschreibung spricht er diesen Gedanken so deutlich aus, daß er wörtlich hier angeführt sei: „Wann dann nun in Abtragung besagter Thuemkhirchen alle Capellen, Althär und Grabstein der Erzbischoven, wie auch die heyiligen Leiber der Erzbischoven und anderen Gottes auswalten angetragen und erhebt worden der Gestaltt, das ihre Gedechnussen guettesthails erloschen; Also hab ich bey mir selbst en erachtet, es wurde dennjenigen, welche sich mit dergleichen alten christlößlichen Monumenten belustigen, zu lesen nicht unangenehm, sondern ungezweifelt wolgefellig erscheinen, diejenigen Collectanea und topographische Beschreibung mehrbemelten Thumbkhirchen, welche ich vor etlich Jahren zu meiner Zeit Verkhürzung und Vertreibung melancholischer Gedanken, nicht ohne vielfaltige Müeh und Arbeit zusammen collegirt und beschriben hab. Dann gleicherweiß, als wür einen guetten und bekhandten Freundt, denn wir zwar im Leben hoch gehalten und geliebt, nach seinem zeitlichen Ableiten

und Verschaiden aus diser Weltt noch mit mehrer inberünstiger Begirden (do es annderst von Gott müglich were) zu sehen begehren, unns auch gleichsamb gedunckhen thuet, als wenn wir seiner Gestalt khaum ainmal weren ansichtig worden. Also bin ich der genzlichen Mainung, das die jenen alle, so unseren schönen Thumb vormals zum öfftern besichtigt und jetzt in gegenwördigen deformiret anschauen, sich ohne Zweifel seines vorigen Wolstandnds erinndern und herzlich begeren werden, denselben in den vorgewesten Terminid, do es sein khunde, anzusehen. Denselbigen khan gutesthails ihr Begeren durch dise mein Decription erfüllt und vergnüegt werden.“⁹ Und eine Stelle, etwa aus der Lebensbeschreibung Wolf Dietrichs, in der er ausdrücklich vermerkt: „Wie man die Chorcappen ob dem Thuemb abgebrochen, hab ich zu alleröbrist auf ainem Stain nachvulgunds Schrift gefunden ...“¹⁰ beweist uns, wie dieser historisch interessierte Mann zugegen war, wenn das Brecheisen an das Gemäuer der Bauten gesetzt wurde oder die Gräber der Erzbischöfe eröffnet wurden und wie er dann Inschriften und Beobachtungen notierte, die ihm bei seinen früheren Aufzeichnungen entgangen oder nicht möglich waren. Kurz, aber getreu weiß er auch über die Daten der Neubauten zu berichten. Leider sieht er dabei von einer genaueren Beschreibung meistens ab. So meint er etwa bei der Erwähnung der Gabrielskapelle „Aber von der Cösstlichkhait dieses schönen Sacelli, wie auch dem schönen weitten Creuzgang und Gottesackher, achte ich unnoth etwas zu melden, weil es jedermann persönlich zu besichtigen bevor steht.“¹¹ Ist uns dies bei der Gabrielskapelle auch heute noch möglich, weil sie wohlbehalten auf uns gekommen ist, so müssen wir Stainhausers Kürze bei jenen Bauten bedauern, die nicht mehr erhalten sind, sondern in völlig veränderter Form uns heute erscheinen.

In Johann Stainhauser, der von seinem Zeitgenossen Abt Martin von St. Peter als ein *vir literatus pius et devotus* bezeichnet worden ist¹², besitzen wir also einen äußerst verlässlichen Gewährsmann und in seinen Werken sichere Quellen.

Auf drei Schriften Stainhausers stützt sich die folgende Baugeschichte:

1. „Das Leben, Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Herrn Wolff Dietrichen, gewesten Erzbischoven zu Salzburg, etc.“¹³
2. „Beschreibung aller Kirchen, so in der Stadt Salzburg zu finden, Opera et industria Johann Stainhauseri, Salisb. 1594.“¹⁴
3. „Außfürliche Beschreibung der so benambten Thuembkhirchen der Erzbyschofflichen Hauptstatt Salzburg sambt derselben Capellen, Althärn, Ihrer Styfftung, Weyhe, Reliquien und darzue gegebenen Indulgenzen sambt andern gedenckhwürdigen Sachen bemelte Khirchen anlangundt, wie solcher Thuemb Anno 1598 gestanden und zusehen gewesen. [...] Anno M.D.C.II. ...“¹⁵

Die erste Schrift ist veröffentlicht in den „Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde“ (= MGSL), Bd. 13 (1873), herausgegeben von

Willibald Hauthaler. Das zweite Werk liegt als Manuskript in der Bibliothek des ehemaligen Priesterhauses, die wegen der Umwandlung dieser Anstalt in das Studentenheim „Johann Fischer v. Erlach“ zur Zeit nicht zugänglich ist. Dem Verfasser stand aber durch das lebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Hofrat Martin ein Auszug bzw. eine Abschrift von Pater Gregor Reitlechner zur Verfügung. Gregor Reitlechner war ein Benediktiner aus dem Kloster St. Peter und verfaßte ein Patrozinienbuch (1901) und ein kleines Sammelbändchen „Marianisches Salzburg“ (1904). Im Vorwort zu diesem Werkchen betont er, daß den Veröffentlichungen kritische Arbeit zugrunde läge und so nehme ich auch an, daß sein Auszug aus Stainhausers Manuskript der Sorgfalt und Genauigkeit nicht entbehrt. Dieser Auszug wird insbesondere für einige Fragen, welche die Franziskanerkirche betreffen, von Nutzen sein. Die dritte Schrift ist ebenfalls in den MGSL, Bd. 31 (1891), gedruckt (Herausgeber Willibald Hauthaler und Dr. Alfred Schnerich).

Neben diesen ausgezeichneten Quellen, die noch durch einige archiva-lische Belege ergänzt werden, wurde an Literatur hauptsächlich benützt: Christian Greinz, Die f.e. Kurie und das Stadtdekanat zu Salzburg, ein kritisch gearbeitetes Buch, das gerade zum Kapellenbau viele Daten zusammengefaßt bringt, und Franz Martins Abschnitt Wolf Dietrichs Bautätigkeit aus den Beiträgen zur Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau in MGSL, Bd. 51 (1911). Hier wurde zum ersten Mal eine kurze, aber auf ausführlicher Quellenbenützung gegründete allgemeine Baugeschichte Wolf Dietrichs gegeben.

Als Gliederung für die Geschichte des Kapellenbaues unter Wolf Dietrich bieten sich drei Gesichtspunkte an:

1. Eine Unterscheidung in Neubauten, Umbauten oder in Neuausstattungen und Demolierungen.
2. Die chronologische Reihung und
3. eine Zusammenfassung in örtliche Gruppen, innerhalb derer wieder die chronologische Ordnung gelten soll.

In diesem, die Baugeschichte zusammenfassenden Teil wird die dritte Möglichkeit gewählt, weil sie die klarste Übersicht gewährleistet.

1. Die Kapellen im alten Dom und seiner Umgebung

Im alten Dom

Nach Stainhausers Dombeschreibung gab es im alten Dom neun Kapellen:¹⁶

- | | |
|---------------------------|--|
| 1. Die neue Capellen oder | 5. S. Gregori Capellen. |
| unser lieben Frauen. | 6. S. Ehrndrauth Capellen. |
| 2. St. Annä Capellen. | 7. S. Pilgrini Capellen. |
| 3. S. Martini Capellen. | 8. S. Colomanni und Sebastiani Capellen. |
| 4. S. Hieronymi Capellen. | 9. S. Trinitatis Capellen. ¹⁷ |

In jeder dieser Kapellen, die im 14. und 15. Jahrhundert errichtet und bestiftet worden sind, stand ein Altar und fanden die stiftenden Erzbischöfe meist ihre Grabstätte. Als Grabstätten also waren diese Kapellen gebaut worden und so setzte Wolf Dietrich nur diese Tradition fort, wenn er daranging, sich im alten Dom, allerdings in einer neuen und prunkvollen Form, seine Grabkapelle bauen zu lassen.

*Die Liebfrauen-Kapelle und die neue Sakristei*¹⁸

1588, am Anfang seiner Regierung, ließ der junge Erzbischof in der Kapelle „bei unser lieben Frauen Rast“ den Altar beseitigen, welchen Erzbischof Kardinal Burkhard II. von Weißpriach hatte setzen lassen (1461–1466) und ein Türlein, das unweit dieses Altares auf den Domfriedhof hinausführte, vermauern. Dasselbst wurde auf den Friedhof hinaus mit dem Bau einer neuen Sakristei begonnen, die 1594 noch nicht vollendet war. Mitten in dieser Sakristei stand eine Marmorsäule von 18 Schuh Länge, aus einem Stück gefertigt¹⁹. Die Säule haben wir uns in der Mitte eines Raumes stehend vorzustellen als Stütze etwa von vier auf sie zulaufenden Gurten, die in quadratischen Feldern Kreuzgratgewölbe begrenzen. Der Gesamtraum dürfte somit quadratisch gewesen sein.

Stainhauser setzt den Bau der Sakristei verschieden an. In der Dombeschreibung führt er eine Marmorinschrift an, wonach Wolf Dietrich „... *sacrarium hoc a fundamentis erexit Anno domini 1588 et regiminis sui primo*“²⁰. In seiner Wolf-Dietrich-Chronik hingegen läßt er die Sakristei erst 1589 erstehen und den Liebfrauen-Altar, entgegen der Dombeschreibung, 1595 abreißen. Die Marmorinschrift und der Bericht aus der Ficlischen Chronik²¹, nach welcher Anfang 1588 „ein halbrundes Gewelb von dem Münster“ abgebrochen wurde und eine viereckige Sakristei an ihre Stelle gebaut wurde, lassen für den Beginn dieses Baues das Jahr 1588 gesichert erscheinen. Über die vermutliche Lage der Liebfrauen-Kapelle bzw. der Sakristei soll im zweiten Abschnitt gesprochen werden. 1595/96 endlich wird der Umbau der Liebfrauen-Kapelle durchgeführt²², so daß sie bereits am 14. August 1596, am Vorabend von Mariä Himmelfahrt, durch den Erzbischof persönlich eingeweiht werden konnte²³. Am darauffolgenden Fest-

tag hielt Wolf Dietrich in der neuen Prunkkapelle das Amt. Aufmerksamkeit verdient aber die Inschrift, welche Wolf Dietrich eigenhändig für seine Grabstätte entworfen hat und die mit *Scrittura per epitafio mio* überschrieben, folgenden Wortlaut hat: *DOM. Wolfgangus Teodoricus familia a Raithnau inter Rhetos pervetusta Joannis Weneri equitis et pedestris militiae non obscuri ducis ac Helene ex comitibus ab Altemps filius Pii IV. summi pontificis ex sorore pronepos, pius basilicae archiepiscopus humilis et indignus, sacellum hoc Dei pare virgini sacrum, in hunc cultum extulit divi virgilii pientissimi antistitis sacras reliquias quae antea loco satis incomodo quiescebant in id transulit ac hunc tumulum anno aetatis sue trigesimo quarto regiminis vero sexto mortalitatis non immemor sibi met vivus et incolomis posuit.*²⁴

Die Inschrift ist somit 1593 entworfen und wirft auf das Wesen Wolf Dietrichs, der mit 34 Jahren *vivus et incolomis* in voller Bewußtheit sich seine eigene Grabinschrift schreibt, ein sehr bestimmtes Licht. Wir werden solch selbst entworfener Grabinschrift nochmals begegnen.

Am 11. Dezember 1598 brach jener bekannte Dombbrand aus, der schließlich der entscheidende Ausgangspunkt für die Gestaltung des neuen Salzburg werden sollte. Zuweilen trifft man noch die Meinung an, daß Wolf Dietrich selbst den Brand angestiftet habe, obwohl die Lokalforschung schon längst die Haltlosigkeit dieser Annahme erwiesen hat. Der vorerst angeführte Bau einer neuen Sakristei (1588 oder 1598), der neuen herrlich ausgestatteten Grabkapelle Wolf Dietrichs (1595/96), die Ersetzung der hölzernen Flachdecke des Langschiffes durch ein Tonnengewölbe (1597)²⁵, der Versuch einer Wiederherstellung des beschädigten Domes und das energische Ablehnen dieser Anschuldigung gegen den Erzbischof bei Stainhauser beweisen zur Genüge, daß Wolf Dietrich vorerst nicht die Absicht hatte, den ehrwürdigen Bau abzutragen. Daß ihm, der seit seinem 15. Lebensjahr in Italien weilte und später in Rom und dem sich gewiß der aufsteigende Glanz dieser Stadt ins Herz brannte, das alte düstere Münster die größte Behinderung für die Umgestaltung seiner Metropole sein mochte, und er deshalb, als man ihm die Nachricht nach Altenau hinausbrachte, daß der Dom brenne, gesagt haben soll „brennet es, so lasset es brennen“, ist mehr als verständlich²⁶.

Der Schaden, welchen das Feuer verursachte, war nicht allzu groß: Die Bleidächer des Langhauses und der fünf Türme samt den sechs Glocken zerschmolzen, die schöne Uhr und viele alte Gläser gingen zu Grunde. „Den größten Schaden, so die Kirchen inwendig empfangen, ist in der schön neu erpauten Capellen, bei unser lieben Frauen Rat genant (alda, wie vor gemelt, der Erzbischoff sei Begröbnus zu haben vermaint gehabt), in derselben ist das schön neu Gemäld etwas verdorben und besengt worden.“²⁷

Bald wurde mit der Abtragung der Inneneinrichtung des Domes begonnen, die von 1599 bis 1602 währte und ab 8. März 1606 folgte das vollständige Niederbrechen des Gemäuers. Am 18. Juli 1601 wurde der Altar bei unsern lieben Frauen Rast abgetragen und der Pfarrkirche Hallein „zu

einem hohen Althar freygebigist geschenckht“²⁸. Demnach mußte der Altar aus Holz oder, was sicherer ist, aus Marmor bestanden haben. Über die weitere Geschichte des Altars ist heute nichts mehr bekannt.

Die St.-Anna-Kapelle

Von dieser Kapelle meldet Stainhauser, daß Johann Lämpl, Hofkaplan und Zeremonienmeister Wolf Dietrichs, 1591 den Altar, der „wegen Elters anfieng schier niderzufallen,“ wiederum hat „zierlich und schön aufrichten lassen“²⁹.

Die übrigen Kapellen

und Altäre, an welchen aber Wolf Dietrich bekannterweise nichts hat richten lassen, wurden in folgender Reihenfolge abgetragen: am 22. März 1599 der marmorne Ehrentraud Altar³⁰, den Erzbischof Michael von Kuenburg vor 1561 gestiftet hat. Dieser Altar wurde am 29. April selben Jahres an Stelle des Kreuzaltares im Dom wieder aufgestellt, bis er 1606 in die Josefskapelle der Franziskanerkirche übertragen wurde. Ende 17. oder Anfang 18. Jahrhundert kam er schließlich in die Dreifaltigkeitskapelle, wo er heute steht als ein ausgezeichnetes Beispiel für den Übergang des gotischen Flügelaltares aus Holz zum Renaissance-Marmoraltar. Am 22. Mai 1599 wurde der St.-Colomans-Altar in der gleichnamigen Kapelle, den Erzbischof Sigismund von Volkersdorf (1452–1461) gestiftet hat, abgebrochen³¹, am 28. Juli selben Jahres die Pilgrimskapelle³². Sie war von Erzbischof Pilgrim II. (1365–1396) um 1376 bis 1385 erbaut worden, anschließend an die von Erzbischof Heinrich von Pirnbrunn (1338–1343) errichtete Nikolauskapelle, die in den Neubau miteinbezogen wurde. Die Pilgrimskapelle war die größte Kapelle des alten Domes und war an der Nordwestseite beim Turm angebaut. Sie besaß sechs Altäre und eine eigene Orgel. Am 8. Februar 1602 wurde das Sakramentshäuschen abgetragen, welches sich bei der St.-Anna-Kapelle befand³³. „Eodem die hat man auch angefangen den Schönen Sagra hinderbei allen christglaubigen Seelen, so Erzbischoff Wolf Dietrich hat auferbaut, abzubrechen“³⁴. Von den übrigen Kapellen und Altären verzeichnet Stainhauser nichts besonderes. Sie wurden also spätestens ab 8. März 1606 niedergedrückt, als man begann, die Mauern des Domes abzutragen.

Die drei Kapellen im Domkreuzgang

An die Südwand der Domkirche lehnte sich im Geviert der Domkreuzgang an. Stainhauser sagt, es wäre ihm „unbewußt“, wann und von wem der Kreuzgang erbaut worden sei „vermaïne jedoch, daß er nit älter sei von Erzbischofen Conrado von Abenssperg erbaut und das daher, weil er den gemeinen Orden der Chorherren, deren 24 waren im Thumb gestiftet“³⁵.

In diesem Kreuzgang waren drei domkapitlische Kapellen eingebaut. Die erste, dem Patron der regulierten Augustinerchorherren, St. Augustinus, geweiht, dürfte um 1220 errichtet worden sein. In ihr fanden fast alle Dom-

propste ihr Begräbnis, wie aus den Grabsteinen zu entnehmen war. Die mittlere Kapelle, ebenso um 1220 gebaut, war zu Ehren der hl. Katharina geweiht und enthielt die Grabstätten der Domdechanten. Die dritte Kapelle „und die aller Innerste“ wurde am 1. Dezember 1220 durch Erzbischof Eberhard II. dem hl. Kaiser Heinrich und seiner Gemahlin, der hl. Kunigunde, geweiht. Am 25. Juni 1401 wurde die Kapelle von neuem geweiht. In ihr pflegte man bis zur Säkularisation des Kapitels, die der nachmalige Erzbischof von Salzburg, Kardinal Matthäus Lang, 1514 in Rom erwirkte, die Erzbischöfe und Dompropste zu wählen und zu weihen bzw. zu investieren³⁶.

Die Dompropsteikapelle hl. Augustin und hl. Martin³⁷

Stainhauser schätzt diese Kapelle für sehr alt, weil sie auf dem Kreuzgang ruhend gebaut ist. Vom Dompropst Michael von Wolkenstein wurde sie 1586 erneuert und „mit schönen gemalten Bildnissen, herrlichen Althar und Ornath auf das Beste“³⁸ geschmückt. Am 21. November 1593 erfolgte durch den Chiemseer Bischof Sebastian Cattanaüs die Einweihung der Kapelle und beim Neubau der Propstei wurde sie abgerissen.

Die Kapellen auf dem Domfriedhof

Zwei Kapellen standen auf diesem alten Gottesacker. Die St.-Jakobs-Kapelle, im nordöstlichen Eck der Dombezirkmauer stehend, wurde 1146 von Burggraf Propst und Viztum Liutwin dem Thurner erbaut und von Ezbischof Konrad I. zu Ehren der hll. Apostel Jakobus und Bartholomäus geweiht (Salzburger Urkundenbuch [= SUB] I, S. 629). Nach dem Brande von 1167 wurde sie von den Herren von Thurn wieder hergestellt und als Familiengrabstätte gewählt. Erst 1626 wurde sie abgebrochen³⁹.

Die Samerkapelle zum hl. Caesarius, auch *ad animas fidelium*, Allgläubigen-Seelen-Kapelle, genannt⁴⁰, wurde 1401 mitsamt drei Altären von dem Salzburger Bürger Ullrich Samer erbaut und mit Gottesdiensten bestiftet. Stainhauser⁴¹ beschreibt sie als eine schöne mit Marmorsteinen ausgetäfelte Kapelle und erwähnt eine Marmorinschrift, die neben der Sakristeitüre zu lesen war: *Anno Domini MCCCCI Udalricus Samer, civis Salzburgensis hanc S. Caesarii martyris Capellam fundans initiavit ac pro tribus presbyteris certis redditibus dotavis ... Obiit autem dictus fundator anno Domini 1410 in die Caeciliae Virginis*. Drei Altäre standen in dieser Kapelle. Der Hauptaltar war dem hl. Cäsarius geweiht, die Nebenaltdäre den Heiligen Dreikönigen und der hl. Mutter Anna. Die Samerkapelle war über einer Gruftkapelle errichtet, zu der man über einige Stufen hinuntersteigen konnte (*sacellum inferius*). Diese Unterkapelle, in welcher die Totengebeine aufgeschichtet waren, besaß einen Altar, der dem hl. Christoph und der hl. Barbara geweiht war. 1602 wurde diese Kapelle, welche den Friedhof südöstlich des Domes abschloß, abgerissen.

Die Kapellen im Bischofshof

Das *Sacellum S. Johannis in aula* oder die St.-Johanns-Kapelle am Hof genannt, dürfte wahrscheinlich mit der Errichtung einer eigenen erzbischöflichen Residenz unter Konrad I. (1106–1147) gebaut worden sein. Stainhauser schreibt, daß Erzbischof Konrad IV. von Praitenfurt (1291–1312) sie erbaut und gestiftet habe. Hierbei wird es sich wohl nur um einen Neubau handeln⁴². Erzbischof Michael von Kuenburg (1554–1560) ließ die Kapelle mit Turm und Glocken versehen, doch hob sie Erzbischof Wolf Dietrich auf und verwandelte sie 1596 in eine Garderobe. Auf dem Stich in Merians *Topographia Bavarie*, Frankfurt 1644, ist der Bau noch zu sehen (Mitteilungen der Zentralkommission 1891, S. 109, Fig. 3). Zu gleicher Zeit ließ Wolf Dietrich auch die „kleine Capellen im Hof, so bei der hl. Dreifaltigkeit gehaissen und auf den Bischoffsaale gestanden ist“, wegreißen⁴³.

Neben diesen beiden Kapellen ersehen wir bei Stainhauser anlässlich der Reliquienübertragung aus der Domkirche, daß sich in der alten Residenz noch eine Kapelle befand. Sie war der hl. Maria Magdalena geweiht. Aus welcher Zeit sie stammt, ist unbekannt. Abgerissen dürfte sie vielleicht beim Neubau der Residenz worden sein⁴⁴.

2. Die Kapellen in der Franziskanerkirche

Die erste Veränderung, die Wolf Dietrich in der Franziskanerkirche durchführen ließ, war die Neuausstattung der

St.-Anna-Kapelle,

in welcher 1594 die Schwester des Erzbischofs, Cäcilia, verhelichte Freifrau Kuen von Belasi, bestattet wurde⁴⁵. Die Kapelle befand sich nach Stainhausers Manuskript hinten am Westeingang der Kirche und war eine verschlossene Kapelle. Ihr gegenüber stand die Josefskapelle. Wann und von wem die Kapelle gebaut wurde, weiß Stainhauser nicht⁴⁶. Der Chronist berichtet weiter, daß Wolf Dietrich „ain schön erhabenen Grabstain“ setzen ließ „wie auch ain sonderbaren Stain anstat ainem Epitaphium einmauen“.

Die nächste Nachricht Stainhausers über die Kapelle stammt aus dem Jahre 1597: „In disem 1597 Jahr ist verfertigt worden sant Anna Capellen in der Pfarkirchen.“⁴⁷ „Verfertigt worden“ wäre ein eindeutiger Ausdruck für „ist fertig geworden“, wenn nicht die Weihe der Kapelle erst sechs Jahre später stattgefunden hätte. Stainhauser ist nun einmal unsere einzige Quelle, aus der der Zeitansatz für die Bauten gewonnen werden kann. Und wenn er für ein und dasselbe Ereignis eine verschiedene Jahreszahl angibt, beunruhigt es den, der ein klares Zeitgefüge aufstellen will, sofort, ja macht dies bisweilen unmöglich. Anzunehmen, daß die Kapelle sechs Jahre lang fertig

stand ohne geweiht zu werden, fällt schwer. Gewiß, es sind ähnliche Fälle vorhanden. Etwa wenn Stainhauser meldet, das Kapuzinerkloster sei 1599 vollendet und erst 1602 geweiht worden. Bei einem größeren Bau aber kann man sich vorstellen, daß unter „vollendet sein“ der reine Mauerbau gemeint ist und die Spanne bis zur Einweihung für die Innenausstattung gebraucht wurde. Einen ähnlichen Fall werden wir noch bei der St.-Gabriels-Kapelle finden. „Verfertigt worden“ läßt aber auch die Deutung zu, „angefertigt werden“, „daran arbeiten“. So könnte dieser Ausdruck auch in Stainhausers Leben Wolf Dietrichs Nr. 39 ausgelegt werden, wo es heißt, „Auch ist der Ober=Poden in S. Peterskirch in diesem Jahr verfertigt worden laut der Jahrzahl“⁴⁸.

Daß aus den Jahreszahlen allein, die auf den Gebäudewappen zumeist angebracht sind, schwer zu entscheiden ist, ob der Baubeginn oder seine Beendigung damit festgehalten ist, sei an zwei Beispielen bei Stainhauser dargestellt.

Auf dem Eingangstor zum Sebastiansfriedhof ist folgende Inschrift angebracht: „Erzbischof Wolf Dietrich zu Saltzburg dess Geschlechts des Edlen Herrn auf Raitenau hat disen Freythof gestiftt und erbavt MDC“.⁴⁹ Wäre diese Inschrift der einzige Anhaltspunkt für die Datierung des Friedhofs, so würden wir wegen des Ausdrucks „gestiftt“, zumal bei Wolf Dietrich, geneigt sein anzunehmen, 1600 begann der Bau, weil er befohlen wurde und diese Annahme wäre falsch, weil die schriftlichen Quellen beweisen, daß gerade das Gegenteil der Fall ist, und mit 1600 hier das Bauende gemeint ist.

Wir sind bereits der Sakristei begegnet, die Wolf Dietrich im Dom errichtete und Stainhauser gibt dazu folgende Inschrift wieder: *Wolfgangus Theodoricus Raitenavius Basilicae huius Archiepiscopus, sacrarium hoc a fundamentis erexit Anno domini 1588 et regiminis sui primo*. Hier würden wir nach dem Wortlaut wohl annehmen, daß das Jahr des Baubeginnes gemeint ist. Volle Sicherheit darüber verschafft aber auch hier erst die Erwähnung Stainhausers, daß die Sakristei „in disem 1594 Jar noch nit vollendet“ war⁵⁰. Man glaubt in Jahreszahlen einen sicheren Halt gefunden zu haben und kann trotzdem, sich an sie klammernd, das Zeitgefüge falsch geknüpft haben.

Kehren wir wieder zur St.-Anna-Kapelle zurück. Warum mit der Weihe so lange gezögert wurde, ob die Ausstattung der Kapelle sich so lange hinzog oder ob andere Umstände hinderlich waren, kann man nicht entscheiden. Am St.-Anna-Tag des Jahres 1603 wurde die Kapelle vom Weihbischof von Freising, Bartholomäus Scholl, eingeweiht⁵¹. Über die weitere Geschichte der Kapelle sei angefügt, daß 1664 in ihr ein Marienbild zur Verehrung aufgestellt wurde⁵², für welches aber schon acht Jahre später von Dompropst Graf Johann Baptist Lodron ein eigener Altar gestiftet wurde. 1680 wurde bereits die Annakapelle im Kapellenkranz des Chores fertiggestellt⁵³. Damit ist wohl anzunehmen, daß in dieser Zeit die alte Annakapelle hinten im romanischen Seitenschiff demoliert wurde.

Josefskapelle

Die einzige Veränderung, welche diese Kapelle unter Wolf Dietrich erfuhr, war die Versetzung des St.-Ehrentraud-Altars aus dem Dom hierher im Jahre 1606⁵⁴. Nach Reitlechners Auszug (S. 27) stand die Josefskapelle „in dem Eingang der hindern Thür auf der rechten Hands“. Von wo aus Stainhauser dieses „rechts“ rechnet, darüber soll später abgehandelt werden. Wann und von wem diese Kapelle errichtet wurde, kann Stainhauser nicht angeben. Reitlechner fügt dem Auszug hinzu „An dessen (Altar der Josefskapelle) Stelle jetzt St. Johann Nepomuk Altar 1722 von Wenzel Röck erbaut“.⁵⁵ Woher Reitlechners Angabe stammt, weiß ich nicht. Daß sie stimmt, scheint mir wahrscheinlich, da der Ehrentraud-Altar heute hinter dem Hochaltar steht und die Stuckausstattung dieser hinteren Kapelle vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammt, was mit einer Übertragung des Altars in dieser Zeit in Verbindung gebracht werden könnte. Dazu kommt noch, daß im Jahre 1704 die Stadtgemeinde im Kapellenkranz eine neue Josefskapelle errichtete und deshalb mit dem Abbruch der alten Kapelle zu dieser Zeit zu rechnen ist. Anfang 18. Jahrhundert hat die Kirche mehrere Veränderungen erfahren. Auf der Hochaltarsäule, an der offenbar alle wichtigen Bau- und Renovierungsarbeiten verzeichnet wurden, fand sich auch die Zahl 1703 mit der Signatur L.St. (Hübner, Beschreibung I, S. 45) Diese Abkürzung haben wir wahrscheinlich mit Lorenz Stumpfegger aufzulösen. 1709 wurde der Pachersche Altar entfernt und durch einen neuen Hochaltar ersetzt, dessen Entwurf zweifellos von Johann Bernhard Fischer von Erlach stammt.

Die St.-Georgs-Kapelle

Am 10. September 1605 ließ Erzbischof Wolf Dietrich diese Kapelle mit ihrem Altar abbrechen. Der Platz, wo sie einstmals stand, ist durch die Angaben Stainhausers eindeutig zu bestimmen. Er schreibt: „Am selben Ort, bei der Stiegen, hat es jetzt ain eiserne Thür, durch welche man in zwei neuerpaute schöne Gemach hinauf auf den gewelbten Gang und von dannen in dem fürstlichen Hof gehn kann.“⁵⁶ Damit ist das Oratorium gemeint, dessen klar gegliederte Fassade seit 1605/1606 dem Turmgeschoß gegenübersteht. Stainhausers Ortsangabe wird noch einmal gesichert durch die Angabe der neuen Karl-Borromäus-Kapelle, die östlich anschließend neben dem Oratorium liegt. Die Stirnwand dieser Kapelle zeigt bereits das Wappen des Erzbischofs Markus Sittikus. Die Handschrift A der Stainhauser-Chronik ist um 1615 geschrieben, so daß dieses Kapelle zwischen 1612 und 1615 erbaut worden sein muß⁵⁷.

In Nr. 166 des „Lebens Wolf Dietrichs“ schreibt Stainhauser folgendes: „Mehr haben ihr hochfürstliche Gnaden in obbemeltem Jahr (1606) in mehr gedachter Pfarrkirchen die Capellen, so gegen der Franciscanner Chor über, oben auf zu der gerechten Hand, so Erzbischoff Bernhardt, ein geborner von Rhor, erpaut und mit dreien schönen Althärn begabt gewesen, abbre-

chen und die Gewelber einschlagen lassen.“⁵⁸ Diese Stelle allein würde auf eine neue Kapelle schließen lassen, die höher und zur rechten Hand liegen müßte. Ob rechts hier im heraldischen Sinne, vom Hochaltar aus gerechnet, gemeint ist, könnte angenommen werden. Stainhausers Kirchenbeschreibung kommt uns zu Hilfe und setzt die St.-Georgs-Kapelle mit der von Bernhard Rohr erbauten Kapelle gleich. Am 10. Dezember 1470 wurde sie geweiht. Im Manuskript⁵⁹ ist noch erwähnt, daß die Kapelle drei Heiligen geweiht war, und zwar dem Evangelisten Markus, St. Georg und der Jungfrau Ottilia. Damit läßt sich auch die Zahl der drei Altäre in Einklang bringen.

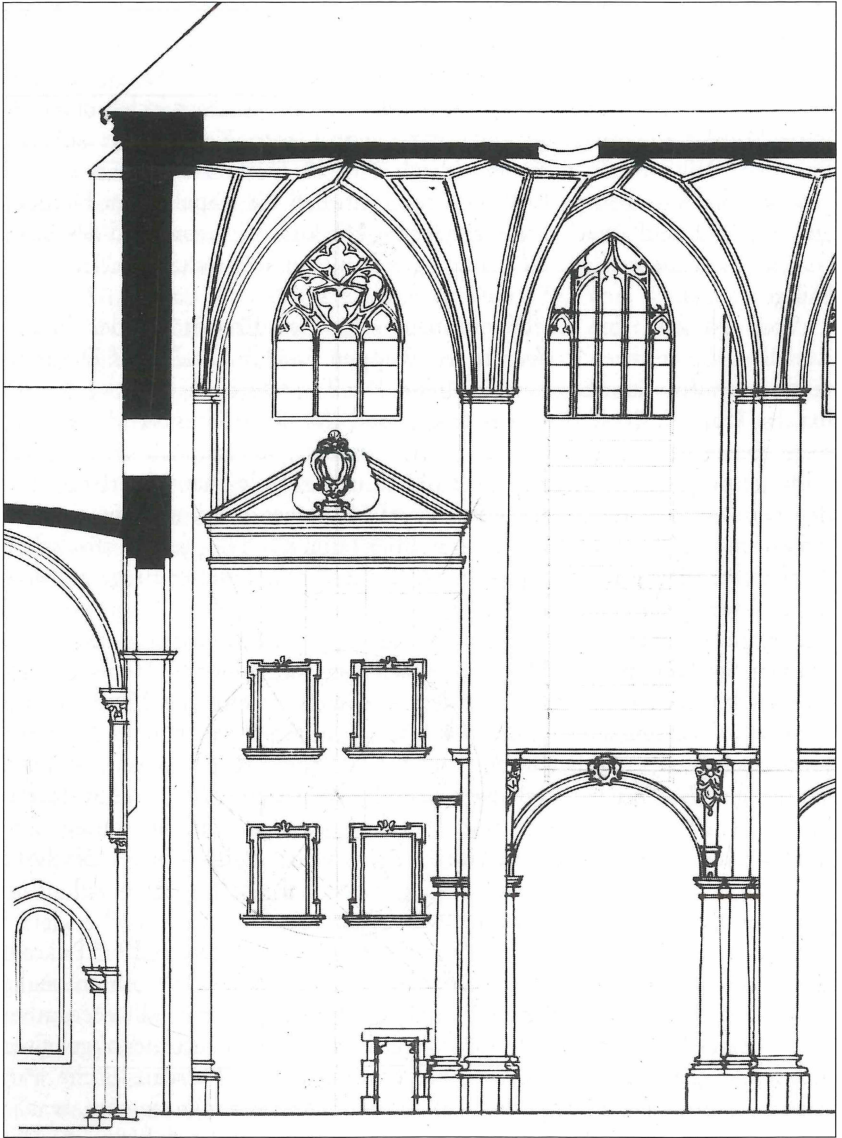
Vom Neubau des Kapellenkranzes oder der Errichtung der beiden Kapellen, die an ihrer Stirnwand das Wappen bzw. Symbol Wolf Dietrichs tragen, erwähnt Stainhauser keine Silbe. Die Tatsache aber, daß zwei Kapellen das Wappen Wolf Dietrichs tragen und eine Kapelle unter Markus Sittikus zwischen 1612 und 1615 ausgestattet wurde, beweist, daß der in einem Guß geformte Kapellenkranz im Rohbau unter Wolf Dietrich erbaut worden sein muß. Die Frage dieses Kapellenkranzes wird uns im zweiten Abschnitt des Näheren beschäftigen. Hier seien noch alle jene historischen Nachrichten angeführt, die uns später für die Lösung dieser Frage notwendig sein werden.

Am 11. Dezember 1598 fügt, wie schon erwähnt, ein Feuer dem Dom solchen Schaden zu, daß der Gottesdienst in ihm nicht mehr abgehalten werden konnte. Tags darauf wurde von einem Fenster des Bischofshofes heraus ein hölzerner Gang, der mit Bäumen unterspreizt war, in die Pfarrkirche gelegt, der Taufstein, der im Dom vor dem Rupertialtar gestanden ist, in den Westen des Langhauses der Pfarrkirche zwischen eine St.-Josefs- und St.-Anna-Kapelle versetzt und der Domgottesdienst hierher verlegt. Die Pfarrkirche übernahm also für über 25 Jahre die Aufgabe einer Bischofskirche. Und in diesem Zusammenhang lassen sich auch noch manche Einzelheiten baulicher Veränderungen verstehen.

1583 waren die Franziskaner nach Salzburg gekommen und bald darauf bezogen sie das Kloster der ehemaligen Petersfrauen. Seit 1592 übten sie die pfarrlichen Pflichten in der Liebfrauenkirche aus. Als nun seit Dezember 1598 auch der bischöfliche und domkapitlische Gottesdienst hier abgehalten wurde, die Marienkirche also zugleich Dom, Pfarr- und Ordenskirche war, scheint es zu einer Teilung des Kirchenraumes gekommen zu sein, was ja gerade bei der Franziskanerkirche nicht schwer durchzuführen ist. Das romanische Langhaus war den Franziskanern angewiesen worden⁶⁰, woraus folgt, daß der hohe Chor dem Erzbischof und dem Domkapitel vorbehalten war.

Im Franziskanerteil führte Wolf Dietrich folgende Umbauten durch:

1. Im nördlichen Seitenschiff wurden größere Fenster ausgebrochen, um den dunklen Bau zu erhellen⁶¹.
2. Westlich vom Turmgeschoß wurde 1606 die St.-Jakobs-Kapelle abgerissen, welche 1469 von Ruprecht Kaser gestiftet und am 20. September sel-



Teil des Längsschnitts durch den Chor der Franziskanerkirche
(Oratoriumsfassade).

ben Jahres von Bischof Eberhard von Chiemsee eingeweiht wurde⁶². Dafür wurde eine neue Sakristei aufgebaut, welche „der roten Bruderschaft des zarten Frohnleichnamskristen“ gehörte⁶³.

3. Über beiden Seitenschiffen wurden um 1605 Oratorien aufgeführt.

Im Chorteil wurde folgendes verändert:

1. Der Einbau der Oratoriumsfassade,
2. die Errichtung des Kapellenkranzes.

Beide Veränderungen wurden in engster Verbindung mit der Ummantelung der Kirche im Norden und Osten durch den Neubau der Residenz durchgeführt. Im März 1605 wurde der Garten bei der Pfarrkirche beseitigt „und stracks wider an die selbige Stat ain andere groß und stätliches Gepeu“ aufgeführt. Wir dürfen in diesem „Gepeu“ den Residenztrakt nördlich der Kirche erblicken⁶⁴. Am 18. August desselben Jahres ließ Wolf Dietrich „Ein ander großes Gepew“ aufrichten, „so bis an die Pfarrkirchen raicht“⁶⁵. Da Stainhauser erwähnt, daß der Erzbischof vorher „die alte Münz in der Kirchgassen und das Schaitgaden“ abbrehen ließ, ist mit diesem Neubau der Residenzteil gemeint, der entlang der Sigmund-Haffner-Gasse gestanden ist⁶⁶. Schließlich wurde 1606 „bei der Pfarrkirchen, wie man vor disem aus der Käsgassen auf den Frauenhof gangen“, ein schöner Stock (= Wallistrakt) „mit sambt ainem gewölbten Gang“⁶⁷ in die Pfarrkirche zu bauen begonnen und der hölzerne entfernt. 1609 schreibt Stainhauser, ist der „schöne, neu-erpaute Gang zu negst bei der Pfarrkirchen mitsamtb den Garten verfertigt worden“⁶⁸. Demnach ist anzunehmen, daß mit diesem Gang der Trakt nördlich der Franziskanerkirche gemeint ist und mit dem Garten die Dietrichsruh. 1607 wird noch die Vermauerung der Käsgasse angezeigt. So weit das historische Material.

3. Die St.-Gabriels-Kapelle im Sebastiansfriedhof

Baugeschichte

Baugeschichte und Künstler wurden zu einem Abschnitt zusammengezogen, weil der Künstlernamen zu wenige sind, um sie in einem eigenen Kapitel zusammenzufassen und weil ihre fallweise Nennung für die reine Baugeschichte ebenso aufschlußreich ist. Da sich aber mit der Gabrielskapelle mehrere Namen in Verbindung bringen lassen, seien sie am Schluß zusammengefaßt.

Laut einer Rechnung des Stadtkammeramtes zahlte die Stadt Salzburg am 20. April 1595 „dem walschen Baumeister Andre Berteletto auf Rechnung des neuen Freythofes zu St. Sebastian ...“ 1000 fl⁶⁹. Demnach wurde die Vergrößerung dieses seit Leonhard von Keutschach bestehenden Friedhofes schon seit 1595 betrieben und nicht erst 1597 begonnen, wie dies Stainhauser berichtet. Für die weitere Bauzeit der Kapelle erfahren wir bei Stainhauser Näheres. Sie wurde 1597 zu bauen begonnen und zugleich mit den Arkadengängen 1600 vollendet. Da die Einweihung der Kapelle wie des Friedhofs erst 1603 erfolgte, wird 1600 wohl nur der Rohbau des Wolf Dietrichschen Mausoleums fertig gewesen sein⁷⁰. Hübner las zu seiner Zeit

auf dem vorderen Dachfensterrahmen die Zahl 1600, was obige Meinung bestätigen kann.

In der Besoldungsliste vom Feber 1598 steht unter Paumeisterei:

Elias Calestus Pawmeisterei	35 fl
Georg Sugmetitsch Paukommissari	20 fl
Hofzimmermaister	8 fl
drey Stuccatory	42 fl
Hafnerei ⁷¹	1 fl

Ob sich diese Notiz tatsächlich auf den Bau der Gabrielskapelle bezieht, was Molthein als sicher annimmt, ist nicht so ohne weiters sicher, denn zur selben Zeit baut man auch an der Residenz und am Neubau. Und gerade für diesen Bau kann obige Notiz ebenso zutreffen. Wichtig ist diese Aufzeichnung, weil Elia Castello — und niemand anderer ist dieser Elias Calestus — als Baumeister erscheint.

Auf der oberen Schrägfläche des Kranzgesimses nahe der Altarnische ist der Name Giacomo Bertolt mit der Jahreszahl 1600 eingeritzt. Ob er Stukateur gewesen ist oder der Baumeister, der 1600 den Rohbau vollendet hat, ist schwer zu entscheiden. Die zweite Annahme dürfte richtiger sein⁷².

Laut Grabinschrift starb Elia Castello am 23. Dezember 1602. Hübner berichtet, daß unterhalb der Inschrifttafel für Castello sich eine andere befand, auf der zu lesen stand: „Sebastian Douffenpacher Burger und Steinmetz, der unter Ezb. Wolf Dietrich für die Kapelle und Gottsacker Maurermeister gewesen. Gestorben 1602.“⁷³ Damit wäre uns auch noch der ausführende Maurermeister der Kapelle bekannt. Die Inschrift befindet sich jetzt im Salzburger Museum. Da ich zu spät auf sie aufmerksam wurde, habe ich selbst sie nicht gesehen und konnte also nicht feststellen, aus welcher Zeit sie stammt.

Am 24. August 1603 wurde nach Stainhauser die neuerbaute Kapelle mit Kupfer gedeckt und grün gestrichen. Dies war die zweite Eindeckung, da der Hofkupferschmied beim erstenmal die Kapelle so schlecht gedeckt hatte, daß das Bauwerk durch einsickerndes Wasser Schaden genommen hatte. 66 Zenten Kupfer gingen zum Eindecken auf, was 1760 Gulden ausmachte.

Im Dotationsbrief vom 3. September 1603 werden Friedhof und Kreuzgang dem Bruderhaus geschenkt, mit der Bestimmung, daß dieses durch Erhebung von Grabstellengebühren (Gruft 100 Gulden, Wandgrab 30 fl, einfaches Grab im Kreuzgang 15 fl, Rheinisch, im freien Felde, ohne Gebühr) für ständige Erhaltung zu sorgen haben. Überschüsse fallen dem Bruderhaus zu⁷⁴.

Am 20. September 1603 „suppliciern die Stucchatori umb ain Trinckgeld wegen der verfürtigten Capeln bei St. Sebastian. Dem Egidio, das er sich deshalb bei Ir. hochf. Gn. anmelde.“⁷⁵

Aus dieser Notiz und der Angabe der zweiten Dachdeckung 1603 geht meines Erachtens klar hervor, daß im September 1603 der Kapellenbau fertig war, und weil die Ausstattung des Innern mit farbigen, glasierten Tonplättchen eine wesentliche Seite für die künstlerische Gesamtwirkung dar-

stellt und somit sicherlich bei der Einweihung der Kapelle am 29. September 1603 — Michaelitag — fertig gewesen ist, sehe ich keinen Grund, wie Moltheim anzunehmen, daß die Austäfelung erst 1604 vollendet gewesen sei.

Die Kapelle wurde zu Ehren des Erzengels Gabriel und der Apostel Simon und Juda durch den kurz zuvor am 25. September neu geweihten Bischof von Gurk, Hans Jakob von Lamberg, einem Studienkollegen Wolf Dietrichs im Germanicum, geweiht. Der Erzbischof war selbst bei der Weihe zugegen.

Am 26. April 1604 wurde die Kapelle mit 8000 fl dotiert zur Haltung einer täglichen Messe durch eigene Kapläne⁷⁶.

Ein unbekannter Chronist aus der Zeit Wolf Dietrichs meldet noch eine sehr interessante Tatsache. Sie steht mit der Gabrielskapelle in unmittelbarer Beziehung und sei deshalb hier angeführt. „Den 19. April 1610 hat Wolf Dietrich angefangen zu pauen ein Capellen und darinnen sein Begräbnis, diweil das Grab bey St. Sebastian in Der Capelln, die im Friedhof ist, wasserig ist.“⁷⁷

Aus dieser Mitteilung ersehen wir, daß Wolf Dietrich mit dem Bau einer dritten Grabkapelle für sich begann. Leider ist uns der Bauplatz dieser Kapelle nicht bekannt.

Durch manche Renovierungen wurde die Grabkapelle immer wieder in gutem Zustand erhalten. Die Österreichische Kunsttopographie (in der Folge kurz: ÖKT), Bd. IX, gibt folgende Jahreszahlen für Renovierungen an: 1690 (auf der Umrahmung der vorderen Dachluke liest man aber 1693), 1750 und 1865.

Künstler und Werkleute

Künstler und Werkleute, die am Bau der Gabrielskapelle beteiligt waren:

1. Georg Aigenstuelter, Hofhafner, 1600–1603, Besitzer des Hafnerhauses in der Steingasse Nr. 63. Er hat wahrscheinlich die Vorversuche für die Keramikarbeiten gemacht⁷⁸.
2. Andrea Bertolotto, Baumeister, begann mit dem Ausbau der Friedhofsarkaden⁷⁹. Andrea Bertolotto war mit einer Notiz vom 6. Feber 1591 vom Viztum in Leibniz, Hans Jakob von Kuenberg, auf eine Anfrage Wolf Dietrichs hin als Baumeister empfohlen worden. Für Erzherzog Karl hatte er 1570 bis 1590 das Schloß Weinburg gebaut und für die Stubenberger das Schloß Mureck. Bertolotto wurde tatsächlich nach Salzburg berufen und führte wahrscheinlich auch den Neubau fort. 1596 starb Bertolotto. Laut seines Testamentes vom 13. März 1596 war er der Sohn des Bartholomeo de Verna vallis in Teloi, Diözese Como. Er gehört ebenso wie die Castelli, Solari oder später die Carlone einem weitverzweigten guten Künstlergeschlecht an, die alle in der Gegend um den Comosee, einem Strahlungsraum besonders für den Frühbarock, entstammen. Das Testament nennt auch einen Sohn des Andreas: Johann Jakob.

3. Giacomo Bertoletto, Baumeister und Stukkatorer. Wie dieser Giacomo zu Andrea steht, ob er vielleicht sein Sohn ist, weiß man nicht. Ebenso ist es unbestimmt, ob er mit dem Jacomo Bertoletto identisch ist, der zweimal in den Archivalien aufscheint: einmal, als er um die Erlaubnis bat, in seine Heimat reisen zu dürfen, was ihm bewilligt wurde mit-
samt einem Leihroß unter der Bedingung, acht bis zehn Stockkatora mit-
zubringen (Hofkammerprotokoll, fol. 322), das andere Mal in der Hof-
besoldungsliste von 1618/19 in der Baumeisterei, als Jakob Bertoletto,
wobei auch nicht zu entscheiden ist, ob dieser Jakob mit dem Giacomo
zusammenfällt.
4. Elia Castello, Baumeister, Plastiker, Stukkatorer und Mosaizist. Das
erstemal findet sich sein Name in der Hofbesoldungsliste vom Jahr 1598
im Monat Feber. Castello wird hier „Paumaister“ genannt. Im Jahre 1602
trifft man seinen Namen öfters in Akten und in Schriften. Im dom-
kapitlischen Protokoll vom 26. Oktober 1602 werden in Verbindung mit
dem Neubau eines Kapitelhauses ein Eliae und ein Dominico erwähnt,
die für das Portal dieses Baues arbeiten und dafür je 3 Dukaten erhalten.
Dieser Elia kann niemand anderer sein als Castello. Die Notiz nennt ihn
Werkmeister. In ÖKT IX, S. 146, findet sich unter Nr. 10 folgender archi-
valischer Beleg: „Herr Baumeister von Gottsacker Feld“ 1602 Elias
Castello Stocatorius „ist ihm ain stainens Epitaphium aufgericht wor-
den ... haben also Ihr hf. Gnaden für sein Begräbnis allein bezahlt 10 fl.“.
Aus der Inschrift auf dem Grabdenkmal erfahren wir, daß Castello aus
der Stadt Milli = Melide am Luganosee stammt. Er wird als ausgezeich-
neter Plasmator und Mosaizist genannt und starb am 23. Dezember 1602
im Alter von 30 Jahren. Das Grabmal wurde von seinen beiden Brüdern
Antonio und Pietro geschaffen. Auf der Gruftplatte ist ein Distichon mit
einem Chronogramm eingemeißelt: *eXpiro I satIs est strVXIIsse paLatla
terrIs non tVa MVnDe bona est VlTe sVperna bona est*. Auch aus diesem
Chronogramm ergibt sich die Jahreszahl 1602. In der Kreuzgangfonds-
rechnung von 1604 scheint unter den zehn Personen, welche Wolf Diet-
rich „genetigist“ mit einer Beisteuer von je 10 Gulden in St. Sebastian hat
begraben lassen, auch der Name „Elias Chasstel Stockhotery“ auf. An-
gemerkt sei hier noch, daß der oben genannte Bruder des Elias, Antonio
Castello, zusammen mit einem Christop[h]oro Pencalla genannt wird,
wobei sie als „wellische Steinmetze“ bezeichnet werden. Beide waren im
Pongau auf Suche nach schönem Marmor und wurden deshalb dem
Landrichter von Werfen vom Hofkammermeister empfohlen (Hofkam-
merprotokoll 1611, fol. 183). Die Brüder Antonio und Pietro haben
meist zusammen gearbeitet. Wir finden sie 1606 in der Klosterkirche
Wettingen und von 1616 bis 1618 in der Hofkirche zu Neuburg an der
Donau, wo sie die Stuckdecke arbeiteten. Wahrscheinlich ist es auch die-
ser Antonio, der 1612 im Charlottengang der Münchener Residenz und
1614 für die Hofkapelle alldort gearbeitet hat.

5. Sebastian Douffenpacher = Teuffenpacher. Die bereits angeführte Inschrift nennt ihn uns als Steinmetz, der für die Kapelle und den Arkadenbau Maurermeister war. Er starb 1602.
6. Egidio war einer der drei Stukkatorer. Da er anlässlich der Bitte um Trinkgeld zum Erzbischof befohlen wird, ist anzunehmen, daß er nach Elias Castellós Tod der führende Stukkatorer war. Im übrigen ist uns von den in der Hofbesoldungsliste genannten drei Stukkatorer (wenn wir auch Giacomo Bertolotto als Stukkatorer annehmen) nur einer mit Namen unbekannt.
7. Stefan Grosser, Baumeister und Kupferschmied von Salzburg, deckte im August und September 1603 die Kapelle von neuem.
8. Christoph Herold, Radschmied aus Nürnberg. Von ihm stammen die beiden Inschrifttafeln bzw. Rahmen, deren Text Wolf Dietrich selbst entworfen hat; die Rahmen sind datiert und signiert mit 1605 und 1607.
9. Hans Khop, Hafnermeister, seit 1596 Hofhafner⁸⁰. Am 7. Oktober 1603 übernahmen er und seine Frau Salome das Hafnerhaus von Aigenstueler. Hans Khop war nach Molthein der Meister, der die Gesamtausführung der Hafnerarbeiten durchführte. Diese Annahme entspringt bei Molthein hauptsächlich der These, daß der Fliesenbelag erst 1604 angebracht worden sei. Da wir glauben, daß eine solche Annahme nicht zu Recht besteht, ist es nicht ausgeschlossen, daß noch Aigenstueler die Arbeiten durchführte. Weil aber in Hellbrunn die gleiche Art von Keramik vorkommt, wird wohl dem jüngeren Khop die Ausführung auch in der Gabrielskapelle zuzuschreiben sein. Eine sichere Entscheidung ließe sich nur durch Archivalien treffen. Im übrigen ist die Frage unbedeutend.

4. Die Kapellen in der Müllner Augustinerkirche

Ursprünglich trug sich Wolf Dietrich mit dem Plan, die Franziskaner bei der Pfarrkirche unserer lieben Frau zu Mülln ansiedeln zu lassen. Die Franziskaner erhielten aber das ehemalige Petersfrauenkloster.

1604 beschloß Wolf Dietrich, die infolge der Bauernkriege von 1525 arg in Verfall geratene Müllner Kirche wieder instandzusetzen und zu dotieren und sie den Augustinerpatern zu übergeben, welche er aus München berufen hatte. Die Verhandlungen zogen sich bis 1605 hin. Am 22. Mai dieses Jahres wurde die Urkunde ausgestellt, welche die Pflichten und Rechte der Augustiner festsetzte⁸¹.

Über die Renovierung der Kirche und den Kapellenbau hat Johann Stainhauser folgendes aufgezeichnet: „Anno Christi 1605, im Monat Aprillis, hat ihr hochfürstlichen Gnaden Herr Brueder, Hans Wernhardt von Raittenau, Cumetor, ain schöne Capellen mit ainem schönen Althar in unser lieben Frauen Kirchen gehn Müllen auf seine eignen Kosten erpaut und machen lassen.“⁸² Dann berichtet der Chronist weiter, Wolf Dietrich habe die

Kirche „ganz zierlich verneuert“, eine neue Orgel machen lassen, „zwei schönen Capellen zierlich erpaut“, eine neue Steinstiege vom Leprosenhaus hinauf errichtet und einen breiten Weg bis zum Pfarrhof hin gebaut, welcher zu einem Kloster erweitert wurde⁸³. Am 18. Mai 1605 wurde die erste Vesper in der Kirche gesungen und tags darauf, am Christi-Himmelfahrts-Tag, die ersten Ämter gehalten.

Die Handschrift C fügt ergänzend hinzu: „Im vierten und fünften Jar hat er unser Frauen Kkirchen zu Müllen verkehrt, darin umbgerissen und anderst gebaut und gericht, wie sie dann jetzt noch in solchem Wesen stehm und was man noch täglich hinzue flickt.“ 1604 und 1605 wurde also die Kirche umgebaut, die drei Kapellen errichtet usw. Unter Verkehren der Kirche ist die Verlegung des Einganges gemeint. Aus Handschrift C geht weiter hervor, daß man bis gegen 1620 im Innern der Kirche herumgerichtet hat. Am 4. Juli 1607 begann man das Äußere der Kirche anzuwerfen und sie zu verputzen⁸⁴.

Aus Reitlechners Auszug erfahren wir überdies, daß ein sechster Altar droben auf der Emporenkirche stand, wo Erzbischof Wolf Dietrich „ein besonders schön und gemaltes Oratorium und Betstuel“ erbaut hat. Demnach wäre anzunehmen, daß Wolf Dietrich schon vor 1594 Veränderungen in der Müllner Kirche durchgeführt hat.

An Künstlern bzw. Werkleuten werden in den Baurechnungen genannt:

Hans Krebs, Maler	Thomas Maurer, Maler zu Augsburg
Christ. Steiner, Maurermeister	Beda Schön, Hofdrechsler
Hörmann Weber, Goldschmied	Hans Zillus, Maler in Regensburg

1610 wird der Stukkatorer Passerini in einem Hofkammerprotokoll für Mülln-Arbeiten erwähnt⁸⁵.

5. Die übrigen Kapellenbauten

St. Peter

Reitlechners Auszug erwähnt fünf Kapellen in St. Peter:

- | | |
|------------------------------------|-------------------------|
| 1. Katharinenkapelle | 4. Heiliggeistkapelle |
| 2. Magdalena- und Sebastiankapelle | 5. St.-Wolfgang-Kapelle |
| 3. St.-Georgs-Kapelle | |

Von der Katharinenkapelle weiß er zu berichten, daß die Witwe Stainhauser 1594 eine „schöne neue Tafel“ mit der Enthauptung der hl. Katharina hat machen lassen. In der Georgskapelle wurde der am 6. Juni 1604 verstorbene Dompropst Michael Freiherr zu Wolkenstein und Rodenegg begraben. Dabei wurden die Kapelle erneuert, ein eingemauerter Grabstein renoviert und ein neuer Altar aufgestellt⁸⁶. Die Heiliggeistkapelle wurde 1606 vom hochgelehrten Herrn Tobias Fabrizio, Kanzler der Landschaft, mit einem neuen Altar und „anderer schöner Zier“ ausgestattet⁸⁷. In diesem Zusam-

menhang sei erwähnt, daß die Hauptapsis der Peterskirche durch einen rechteckigen Chor ersetzt, ein neuer Hochaltar aufgestellt, im Langschiff ein neuer, gefirnister Holzplafond eingezogen und die ganze Abteikirche ausgemauert wurde⁸⁸.

Kleine Kirchen und Kapellen im Kai

Die St.-Johanns-Kapelle im domkapitulischen Spital

Am 20. Jänner 1603 wurde die kleine Kirche St. Johann am Stubenberg abgebrochen und bald darauf auch das Spital. Die Geschichte beider ist nach Greinz kurz folgende:⁸⁹

Erzbischof Konrad I. erbaute bei einer schon bestehenden Kirche ein Spital, das er 1123 dem Stift St. Peter schenkte, bald aber wieder zurücktauschte. Es ist möglich, daß dieses ursprüngliche Johanneskirchlein identisch ist mit der schon 931 genannten Johanneskapelle (SUB I, S. 124). 1130 wurden Kirchlein und Spital dem Domkapitel übergeben. Ein Domherr übte das Amt eines Spitalmeisters aus und hatte daselbst seine Wohnung. Nach Dompropst Kaspar von Stubenberg, der hier 1478 starb, erhielt die Kirche den Namen St. Johann zu Stubenberg.

Die Laurentius- und Magdalenakirche

1122 erhielt das Stift St. Peter von Erzbischof Konrad I. das Spital hinter dem Dom (siehe a). Bald darauf mußte es dasselbe wieder an den Erzbischof abtreten, erbaute sich aber auf den ertauschten Grundstücken draußen im Kai um 1150 Spital und Laurentiuskirche. Am 27. Oktober 1506 ließ sie Abt Wolfgang von neuem weihen, zu Ehren des hl. Laurentius und der hl. Magdalena. 1591 kaufte Wolf Dietrich Spital und Kirche für das neue Priesterseminar, baute 1603 die Kirche um und ließ sie zu Ehren der hll. Magdalena und Anna weihen⁹⁰.

Das St.-Nikolaus-Kirchlein

Über den Ursprung dieses Kirchleins weiß Stainhauser nichts zu sagen, „weil kein Tafel oder Verzeichniss, wie in anderer Kirchen vorhanden“⁹¹. 1328 wird sie urkundlich erwähnt. Am 3. Febr. 1603 wurde das Kirchlein, welches zwei Altäre besaß, abgebrochen. Weil der Lavanterhof unweit des Kirchleins stand, meint Stainhauser, daß ein Bischof aus Lavant es gewesen sei, der dieses Kirchlein erbaut und bestiftet habe⁹². Wolf Dietrich ließ das Kirchlein „wider umben ganz von Neuem sehr lustig und zierlichen“ aufbauen⁹³. 1782 wurde die Kirche aufgehoben, von Maurermeister Laschenzky gekauft und in ein Wohnhaus verwandelt (Kaisgasse 20).

Die Kapitelhauskapelle

1603–1605 wurde das neue Kapitelhaus gebaut. Die Kapelle selbst wurde erst 1612 errichtet. In ihr wurden später die Dompropst- und Dechantswahlen durchgeführt. 1813 wurde die Kapelle exsekriert⁹⁴.

Kapellen auf dem Mönchsberg

Zwei kleine Schlösser stehen noch heute auf dem Mönchsberg, welche Wolf Dietrich 1589 bzw. 1590 gekauft hat.

Das Johannesschlößl

Es stammt aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und war der Stammsitz des alten Rittergeschlechtes der Weittingen. Später war es im Besitz der Tenn, Alt und Haunsperger. Am Georgitag 1589 kaufte Wolf Dietrich der Magdalena Haunsperger, geb. Alt, ihren Besitz ab⁹⁵. Das Schlößl wird neu ausgestattet, eine kleine Kapelle errichtet, Lustgarten und Reitbahn werden gebaut. 1595 trägt der Erzbischof das Schlößl dem Domkapitel zum Kauf mit dem für den „Neubau“ notwendigen Garten des Domkapitels an. 1604 wurde der Tauschvertrag schriftlich festgelegt. Das Schlößl sollte dem jeweiligen Domdechanten gehören. Ein Hanns Krafft von Weittingen war der erste Dechant, der das Schlößl erhielt. 1603 hatte dieser laut Gedenktafel die Kapelle neu gebaut und dem hl. Johannes geweiht, wovon das Schlößl den Namen erhielt. Das Schlößl hatte später noch eine reichbewegte Besitzer-geschichte. Die Hauskapelle aber war aufgelassen worden.

Das Marketenderschlößl

1560 wurde es von Stefan Franckmann erbaut. 1590 erwarb es Wolf Dietrich und erweiterte es. Im Tauschwege gelangte es ebenso wie das Johannes-schlößl in den Besitz des Domkapitels. Den Namen Marketenderschlößl erhielt der Bau erst später, als er im Laufe der Mönchsbergbefestigung der Landschaft übertragen wurde, die das Schlößl an einen Marketender verpachtete, der für die Verpflegung auf dem Mönchsberg zu sorgen hatte⁹⁶. Im zweiten Stock des Schlößchens ist eine Kapelle eingebaut. Ich konnte nicht mehr in Erfahrung bringen, ob sie auch unter Wolf Dietrich gebaut wurde. Es ist in Analogie zum Johannesschlößchen wohl anzunehmen.

Die Kapuzinerkirche

Obwohl dieser Kirchenbau über eine Kapelle hinausgeht, sei er der Vollständigkeit halber angeführt. 1594 berief Wolf Dietrich einige Kapuziner aus dem eben vor einem Jahr gegründeten Innsbrucker Kloster nach Salzburg. Zur Seelsorgsaushilfe und für Missionszwecke in der Stadt und besonders auf dem Lande sollten sie verwendet werden. Wolf Dietrich wollte nun um jeden Preis das Trompeterschlößl in ein schmackes Klostergebäude umwandeln. Die zu strengster Armut verpflichteten Kapuziner mußten es aber ablehnen, in einem Schloß Wohnung zu nehmen. Da gab Wolf Dietrich nach und baute das einfache Kloster 1596–1599. Die Einweihung von Kirche und Kloster fand am 1. September 1602 statt⁹⁷.

Kapelle in der St.-Sebastians-Kirche

Eine kleine Kapelle sei noch genannt, die in Reitlechners Auszug vorkommt. In der St. Sebastianskirche beim Ausgang gegen den Friedhof zu, stand eine Kapelle mit einem Altar und freier Altartafel, die Wolf Schinagl, damals Vorsteher des Bruderhauses, gestiftet hat. Schinagl ist am 7. Februar 1590 gestorben.

Kapellenraum im Neubau

Im Neubau befindet sich ein kapellenartiger Raum. Ob er tatsächlich als eine Kapelle gedacht war oder benützt wurde, ließ sich nicht feststellen. Dieser kleine quadratische Raum, der in der Austäfelung seiner Kuppel mit farbigen Plättchen der Gabrielskapelle sehr verwandt ist, wird uns im zweiten Abschnitt der Arbeit noch kurz begegnen.

II. ABSCHNITT

DIE KAPELLEN UND IHRE AUSSTATTUNG

Schon durch das rein aufzählende Ausbreiten des historischen Materials gewannen wir auf dem Teilgebiet des Kapellenbaues einen Einblick in die radikale Umschichtung des baulichen Gefüges Salzburgs, die unter Wolf Dietrich stattgefunden hat. Kapellen und kleine Kirchen wurden hemmungslos niedergerissen, erstanden aber in anderer Form von neuem.

Sehen wir vom Riesenprojekt des neuen Domes von Vincenzo Scamozzi ab und von seiner zweiten bescheideneren Form, zu der im Jahre 1610 der Grundstein gelegt wurde, und erwähnen wir noch, daß auch die alte St.-Andrä-Kirche auf dem Platzl 1610/11 erweitert und neu ausgeschmückt und daß außerhalb der Stadt auf dem Dürrenberg eine neue Kirche aufgeführt wurde, so haben wir mit dem Kapellenbau schlechthin das gesamte sakrale Bauschaffen Wolf Dietrichs umrissen. Halten wir uns dazu noch vor Augen, daß Markus Sittikus die 1610 gelegten Grundfesten des Domes wieder ausheben ließ, um vier Jahre später neuerdings den Grundstein zu einem Dom kleineren Ausmaßes zu legen, uns so also vom Wolf Dietrichschen Dom nichts als die Vorbereitung zu ihm gegeben ist, daß alle kleinen Kirchen, die Wolf Dietrich neu ausstatten ließ, Ende 18. oder Mitte 19. Jahrhundert in Wohnhäuser umgewandelt oder abgerissen wurden, so sind es einzig und allein die wenigen erhaltenen Kapellenbauten, die uns etwa vom Sakralbau und seiner Ausgestaltung unter Wolf Dietrich auszusagen vermögen. Und hierin liegt eine der Begründungen für die Berechtigung des Themas als eines Problems, welches heißt: wie sah ein Kapellenraum oder -bau zur Zeit Wolf Dietrichs aus, und aus welcher gemeinsamen Mitte heraus lassen sich

die künstlerische Form und Erscheinung der Kapelle verstehen. Die zweite Begründung, oder besser, Rechtfertigung für die enge Umgrenzung des Themas liegt darin, daß sich unter diesen Kapellen ein seltenes Kleinod der Architektur befindet, welches eine eindringende, sich verzweigende Schau verdient. Mit Hilfe der aus den Analysen der bestehenden Kapellen gewonnenen „Leitform“ versuchen wir dann, die erste Grabkapelle Wolf Dietrichs, die Marienkapelle im Dom, in unserer Anschauung wieder herzustellen. Da Stainhauser uns gerade diese Kapelle etwas ausführlicher beschrieben hat, ist eine, wenn auch nur schwache Gegenüberstellung zwischen Rekonstruktion und ehemaliger Wirklichkeit möglich und fruchtbar.

Bereits in der Einleitung unterschieden wir zwei Typen des Kapellenbaues:

1. Die Kapelle als kleine, verselbständigte Raumteilerweiterung,
2. die Kapelle als kleines, selbständiges Architekturgebilde.

Diese Unterscheidung liegt der Gliederung des zweiten Abschnittes zugrunde. Den ersten Typus finden wir in der Franziskanerkirche und in der Kirche zu Mülln, den zweiten Typus verkörpert die St.-Gabriels-Kapelle im St.-Sebastians-Friedhof.

1. Die Kapellen in der Franziskanerkirche

Die Franziskanerkirche wird heute als die interessanteste Kirche der Stadt angesehen⁹⁸. Wer aber unter Schönheit das Nebeneinander von Gegensätzen versteht, die zusammenwachsen zu einer spannungsreichen Einheit, wer schön den malerischen Zauber empfindet, die Stimmung — wie ein glückliches Wort unserer Sprache diesen Zustand heißt —, der mag die Franziskanerkirche auch die schönste der Stadt nennen. Wie Generationen an einem Bauwerk schaffen, formen, ändern und dabei Geistlichkeit, Bürgertum, Stadt und Fürst zusammenwirken, das zeigt die Franziskanerkirche. Wie souveräner Fürstenwille in einem Wurf seinen Bau hinsetzt, das zeigt der Dom zu Salzburg. Und fast wäre auch die Franziskanerkirche, für deren gewachsene Schönheit erst seit der Romantik den Menschen die Augen geöffnet sind, dem Machtwort eines Fürsten zum Opfer gefallen. Der kühle, nüchterne Rationalismus eines Erzbischofs Hieronymus Colloredo sah in dem hohen Chor dieser Kirche nichts anderes als eine gotische Rotunde, die sich sehr leicht nach römischer Art maskieren und zu einer Hofkapelle gestalten lasse. Das Langhaus, von welchem der Erzbischof nach einem Bericht des Baumeisters Laschenzky gesagt habe „es ist mehr einer Stallung ähnlich als einer Kirche“⁹⁹, sollte fallen und einem Trakt der neuen Residenz Platz schaffen. Es blieb jedoch nur bei der Planung und so wurde uns, abgesehen von einigen Verbrechen, die der Stilpuritanismus des späten 19. Jahrhunderts an der Kirche verübt hat, ein Bauwerk von seltenster Schönheit erhalten.

Gerade in Verbindung mit dem dunklen Langhaus mit seinen massiven Pfeilern und Gurtbögen hebt sich der hohe, konstruktiv überaus kühne Chor des Hans von Burghausen besonders eindrucksvoll ab. In diesem Chor, der mit fünf Seiten eines Zwölfecks abschließt, mit dem glatt und ohne Gliederung dahinziehenden Gemäuer, den Halbrunddiensten vor den eingezogenen Pfeilern und den schwindelnd schlanken Rundpfeilern, die sprießende Rippen in blumenkelchartige Gewölbe schicken, und mit seinem feinen, körperhaften Licht den weichen Stil in der Architektur selten rein verwirklicht, läuft, die Pfeilerschächte untereinander verbindend, ein Kapellenkranz herum. Über ihn führt, verbunden durch rechteckige Öffnungen in der Pfeilerwand, ein Umgang.

Die Kapellen in ihrer heutigen Erscheinung wiederholen in neunmaliger Abfolge einen Typus, der unter Wolf Dietrich hier geprägt wurde. Im Halbkreisbogen öffnet sich die Kapelle gegen den Chor, flankiert von zwei Halbsäulen, überdeckt von einer Stirnwand, die oben waagrecht abschneidet, die Brüstung für den Umgang bildet und ein Wappen trägt, das von zwei Engeln gehalten wird. Die Maßverhältnisse der Kapelle sind einfach. Über einem Nagelfluhsockel, dessen Höhe durch Hans von Burghausen bereits gegeben ist, baut sich ein Quadrat auf, mit einer Seitenlänge, die der Pfeilerhöhe entspricht und dem Abstand von Pfeilerachse zu Pfeilerachse. Darüber ist ein Halbkreis geschlagen. Die Höhe der Brüstung (vom Fußboden bis zur Abschlußlinie der Brüstung) ergibt sich aus dem Verhältnis 1:2 zu den Rundpfeilern des Chores. Die Rückwand der Kapelle nimmt ein Stuckaltar ein, die Seitenwände tragen je ein reich umrahmtes Bild. Das Tonnengewölbe, das zu den Seiten hin zwei Stichkappen sendet, zeigt in reichstem Stuckgewand mehrere Bilder. Gitter vor den Kapellen und eine kleine Stufe heben den Kapellenkranz vom Chorraum ab. Die Ausstattung dieser Kapellen erfolgte in den ersten und letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sowie zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Den Formenwandel an diesen Kapellen genau zu verfolgen, wäre eine reizvolle Aufgabe. Es soll im Anschluß an die Analyse der Wolf-Dietrich-Kapelle ein kurzer Blick auf dieses Stilparadigma des 17. Jahrhunderts geworfen werden. Vorerst wenden wir uns aber der Gesamtanlage des Kapellenkranzes und dem Oratorium zu. Folgende Fragen tauchen auf:

1. Wann und in welchem Zusammenhang wurde der heutige Kapellenkranz gebaut?
2. Wenn der Kapellenkranz in seiner heutigen Gesamtanlage aus dem 17. Jahrhundert stammt, was war vor ihm? Etwa ein gotischer Kapellenkranz? Und wie sah er aus?

Zu Frage 1: Wir haben schon in der historischen Darlegung vorgebracht, daß Stainhauser uns nichts über die Ausführung des Kapellenkranzes berichtet. Das Oratorium im nordwestlichen Pfeilerraum des Chores ist durch seine Jahreszahl im Giebelwappen — 1606 — und durch Stainhausers Angaben 1605/1606 zeitlich genau festzusetzen. 1606 dürfte das Jahr der Vollendung sein.

Mit guten Gründen läßt sich für dieselbe Zeit auch die Anlage des Kapellenkranzes erschließen, von dem wir schon wissen, daß er 1613 bestanden haben muß.

Aus dem Baubestand ergibt sich folgendes:¹⁰⁰

- a) Die Höhe vom Fußboden des Chores bis zum oberen Rand der Umgangsbrüstung ist gleich der halben Höhe der Chorrundpfeiler bis zum Ansatz der Netzrippen.
- b) Die Brüstungshöhe findet im Oratorium ihre Fortsetzung in den zwei Sohlbänken der oberen Fenster.
- c) Der Fußboden des Umganges liegt in derselben Höhe wie der Fußboden der Residenztrakte, welche den Chor im Osten ummanteln.
- d) Der Karabiniertrakt der Residenz hat eine andere Geschoßhöhe als die vorhergenannte, und zwar so, daß der Höhenunterschied zwischen dem niedrigen Fußboden des Karabinierisaales und dem Wallistrakt bzw. dem Verbindungsbau zur Pfarrkirche durch eine Treppenanlage im Karabinierisaal ausgeglichen wird.

Aus diesen vier Tatsachen folgt in Verbindung mit der Baugeschichte, daß der Kapellenkranz in seiner heutigen Höhe in einem Zuge mit dem Oratorium und dem anschließenden Residenztrakt gebaut wurde. Dabei wurde die Höhe der Geschoße und damit des Kapellenumganges in feiner und bezeichnender Weise auf den gegebenen Bau des Chores der Franziskanerkirche hin abgestimmt mit 1:2. Damit ist auch eine glaubhafte Begründung gefunden, warum plötzlich im Residenzbau eine Änderung der Geschoßhöhe eingetreten ist¹⁰¹.

1596 wurde die erzbischöfliche Hofkapelle in eine Garderobe verwandelt. 1597 verlegte der Erzbischof seine Wohnung vom sogenannten Rinderholz — dem Trakt gegen den Marktplatz — auf die Seite gegen den ehemaligen Domfriedhof bzw. Aschhof hinaus. In diesen Jahren, also vor dem Dombrand, dürfen wir annehmen, daß auch der Trakt des Karabinierisaales gebaut wurde. Der Dombrand und die damit völlig neu geschaffene Lage wird den Residenzbau ins Stocken gebracht haben. In dem Holzgang aber, den man vorläufig vom Bischofshof zur Pfarrkirche hinüberschlug, steckt schon im Keime der Gedanke, Bischofshof bzw. Residenz mit der Pfarrkirche in Verbindung zu bringen.

1605 griff Wolf Dietrich den Residenzbau wieder energisch auf. Die Trakte um die Franziskanerkirche herum entstehen. Und nun mit geänderter Geschoßhöhe! Und es liegt, durch die gefundenen Maßverhältnisse 1:2 bekräftigt, nichts näher, als daß die neue Geschoßhöhe auf die Verhältnisse der jetzt in den Bau mit einbezogenen Pfarrkirche abgestimmt wurde.

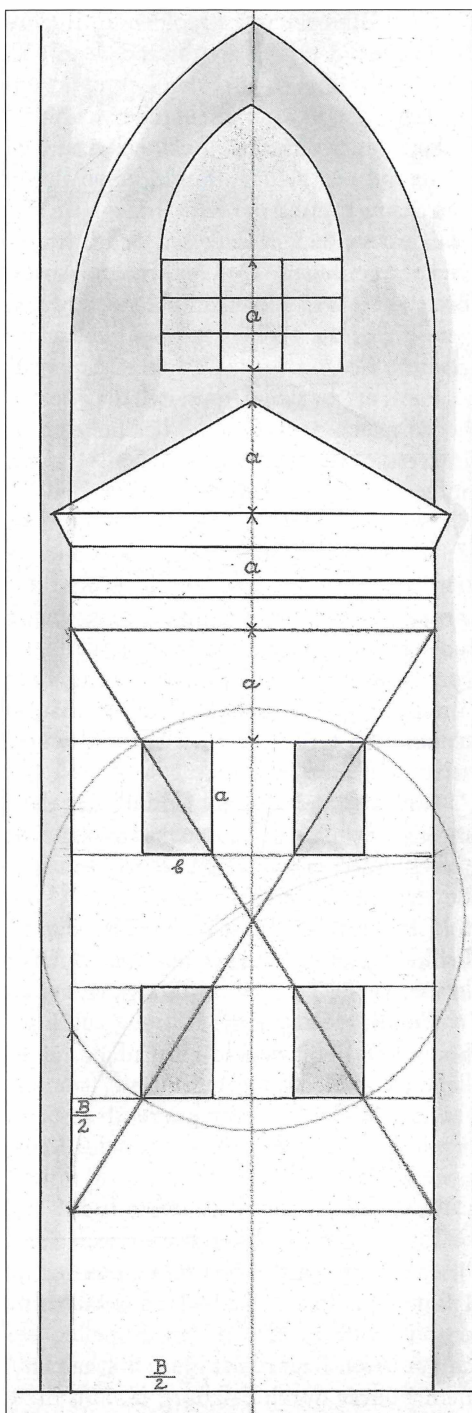
Wir erwähnten bereits, daß das Oratorium und der Umgang in Beziehung stehen, und zwar insofern, als die Umgangshöhe jener des zweiten Stockwerks des Oratoriums entspricht.

Untersucht man die Fassade des Oratoriums näher (siehe nächste Seite), so stellt man fest, daß diese aus einem sehr bestimmten geometrischen Verhältnis heraus entworfen ist. Als Grundlage zur Ableitung dieses geometri-

Franziskanerkirche, Oratoriumsfassade (vgl. auch Abb. S. 34).

schen Verhältnisses stand der Aufriß aus ÖKT IX, Fig. 99, zur Verfügung. Es sei ausdrücklich vermerkt, daß die Pläne der Topographie leider nicht sehr genau sind. So weichen z. B. in ÖKT IX Quer- und Längsschnitt der Franziskanerkirche (Fig. 99 u. 101), also innerhalb eines Bauwerkes, darin ab, daß beim Querschnitt Brüstungshöhe und ganze Säulenlänge sich genau wie 1:2 verhalten, während beim Längsschnitt die Säulen etwas höher gezeichnet sind. Trotzdem dürfte die Genauigkeit des Aufrisses genügen, um die Maßverhältnisse aufzeigen zu können.

Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß die Fenster durch ein Diagonalsystem verbunden werden können. Zieht man diese Diagonalen bis an die Ränder der Fassade, so gewinnt man ein Rechteck, dessen Breit- und Hochseite im Verhältniß des Goldenen Schnittes zueinander stehen. Dieses Rechteck ruht auf einer Sockelfläche, deren Höhe der halben Breite der Fassade entspricht. Es galt nun, die Lage und Größe der Fenster zu finden. Dabei zeigte sich, daß die Fensterhöhe a gleich dem Abstand der Fen-

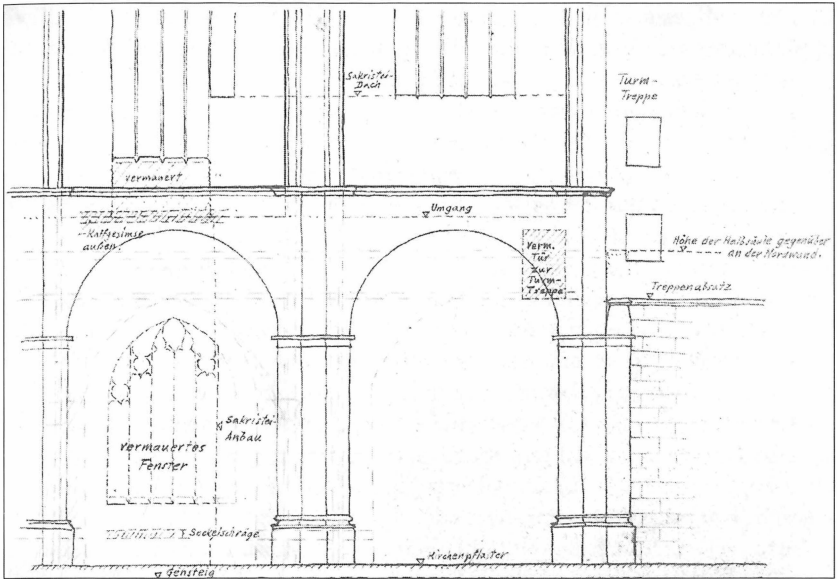


ster von Breitseiten des „goldenen“ Rechteckes ist und daß die Fensterbreite b annähernd mit dem Abstand der Fenster von den Längsseiten übereinstimmt. Gelingt es also, den Eckpunkt eines der Fenster zu finden, dann ist die Lage der Fenster zueinander schon bestimmt. Trägt man nun von den Ecken des „goldenen“ Rechteckes auf der Längsseite die halbe Fassadenbreite auf und schlägt durch diesen Punkt einen Kreis, dessen Mittelpunkt der Schnittpunkt der Diagonalen ist, so schneidet dieser Kreis jede Diagonale zweimal. Mit diesen Schnittpunkten sind die äußeren Ecken der Fenster gefunden. Der senkrechte Abstand dieser Schnittpunkte von den Breitseiten des „goldenen“ Rechteckes nach unten bzw. nach oben aufgetragen, ergibt die Höhenlage der Fenster und durch den Diagonalschnitt die gesamte Fensterform. Daß diese Konstruktion der Wirklichkeit sehr nahekommt, ergibt sich daraus, daß die Fensterbreite aus der Konstruktion annähernd gleich dem Abstand der Fenster von der Seitenwand der Fassade ist. Interessant ist weiter, daß die Fensterhöhe a , über dem „goldenen“ Rechteck aufgetragen, den oberen Rand des Gebälks ergibt, und nochmals aufgesetzt, die Spitze des Giebels. Der Basiswinkel des Giebels mißt 30 Grad. Ob es ein Zufall ist oder mehr, daß der Abstand des oberen Gebälkrandes vom Rippenansatz der Rundpfeiler wiederum die halbe Fassadenbreite ist, sei dahingestellt. Erwähnt sei zu diesen Maßverhältnissen noch, daß die Fensterhöhe a der Höhe des maßwerklosen Teiles des Fensters oberhalb der Fassade entspricht und der Säulenstumpf rechts der Fassade mit der Höhe des Kreismittelpunktes abschneidet. Dieser Säulenstumpf dürfte ein Überrest der ehemaligen Georgskapelle sein und wurde aus Gründen der Proportion in seiner Höhe so bestimmt.

Wir kommen zu dem Schluß, daß der Umgang in seiner heutigen Form in engstem Zusammenhang mit den Residenztrakten steht, ja, daß deren Geschoßhöhen auf den Umgang hin abgestimmt sind. Dabei ist aber der Beweis für die Urheberschaft der Wolf-Dietrich-Zeit an diesem Umgang und Kapellen nicht voll erbracht, denn es besteht noch immer die Möglichkeit, daß Wolf Dietrich nur einen gleich hohen gotischen Kapellenkranz, vielleicht auch mit Umgang, verändern und umkleiden ließ.

Um diese Frage einer Klärung zuführen zu können, ist es notwendig, den Baubestand von neuem zu prüfen, auf etwaige Anzeichen eines ursprünglichen Kapellenkranzes hin und, wenn solche bestehen, auf seine Beschaffenheit. Weiters ist eine kurze Orientierung über das Bauschaffen des Meisters Hans von Burghausen als des Meisters des Franziskanerchores dazu notwendig.

Zu Frage 2: Die Literatur hat sich mit dem Problem des Kapellenkranzes öfter beschäftigt. Eberhard Hanfstaengl schreibt in seinem Buch „Hans Stethaimer“ (S. 39): „... halbe Rundpfeiler sind den Strebebeylern vorgelegt, die dazwischenliegenden hohen Kapellen waren ursprünglich niedrig wie an den anderen Bauten des Hans Stethaimer.“ Bei Franz Martin heißt es in seinem Führer durch Salzburg (S. 70), in Anlehnung an Hanfstaengl weiter-



Franziskanerkirche, Baubestandsaufnahme, Zeichnung von Richard Schlegel, 1943
(Orig.-Maßstab 1:100, hier um ca. 50% verkleinert).

denkend: „diese Kapellen waren früher ohne Zweifel niedriger und haben sich mit einem Spitzbogen geöffnet. Erst Wolf Dietrich ließ nacheinander die Gewölbe einschlagen und die Kapellen in der jetzigen Höhe bauen“. Eine Untersuchung und Beweisführung zur Frage des Kapellenkranzes versuchte aber erst Jan Kvet. Er sagt, das außen um den Chor laufende Kaffesimse und die Anlage von zwei Fenstern übereinander ließe auch im Innern auf eine Zweiteilung des Raumes schließen. Es hätten demnach also niedrige Kapellen mit Fenster und über den Kapellen ein Umgang bestanden. Damit sei die Franziskanerkirche die erste Kirche mit so einer Lösung, 13 Jahre vor St. Martin in Amberg, das heute noch den gotischen Kapellenkranz mit Umgang zeigt¹⁰².

Die Untersuchung des Baubestandes ergibt folgendes:¹⁰³

1. Sämtliche Hochfenster des Chores reichten ursprünglich herab bis zum außen umlaufenden Kaffesimse. An der Südseite des Chores, wo die Langfenster erhalten blieben, kann man deren teilweise Verkürzung deutlich erkennen. Die Ost- und Nordfenster mußten wegen der Umarmung des Chores durch die Residenz verkleinert werden. Daß diese Verkürzung eine maßliche ganz bestimmte war, möge man daraus erkennen, daß der Abstand des unteren Randes der heutigen Fenster von der Brüstung der lichten Höhe der Kapellen entspricht. Die Fenster der Südseite aber stehen frei und für ihre Verkürzung muß eine Erklärung gesucht werden.

2. Das Kaffgesimse liegt in gleicher Höhe mit dem Boden des heutigen Umganges. Punkte 1 und 2 verknüpft, legt bereits den Gedanken nahe: bestand ursprünglich ein Umgang, so wird er sehr wahrscheinlich tiefer gelegen sein, denn es wäre merkwürdig, wenn erstens die Fenster, welche bei ihrer ursprünglichen vollen Länge eine wohlproportionierte Gliederung aufweisen, durch die innen umlaufende Brüstung von ihrer Länge eingebüßt hätten. So spricht neben der praktischen Unwahrscheinlichkeit eines gleich hohen Umganges noch die Tatsache einer nicht zu erklärenden künstlerischen Unausgeglichenheit dagegen.
3. Wenn ein gotischer Umgang bestanden hat, muß er einen Zugang besessen haben. Die einzige Möglichkeit hiezu bietet der Turm. Nun findet sich tatsächlich so ein Zugang, der heute vermauert ist, aber um über 2 Meter unter dem heutigen Gang liegt (siehe Abb. vorhergehende Seite). Diese Tür beweist mit voller Sicherheit, daß über der Franziskuskapelle eine Empore gewesen sein muß. Den sicheren Schluß auf einen Umgang hin gewinnen wir dadurch noch nicht. Der Beweis für einen Umgang und damit einen darunterliegenden Kapellenkranz in Höhe der vermauerten Tür aus dem Baubestand allein wäre erst dann erbracht, wenn bei einer Untersuchung der Pfeiler festgestellt werden könnte, daß unterhalb der heutigen Verbindungsöffnungen ältere bestanden haben. Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß das kleine Mauerband, welches innen am Turmgeschoß einen Säulenstumpf begrenzt, in der Höhe der Schwelle der vermauerten Tür liegt. Sollte etwa dieser Sims der Überrest eines Mauerbandes sein, das ehemals die untere Begrenzung der Umgangsbrüstung bildete?
4. Jan Kvet schließt meines Erachtens mit Recht aus der Zweigeschoßigkeit der Fenster¹⁰⁴ auf eine solche des Innenraumes. Ob die Unterfenster, deren Maßwerk an der Südseite des Chores noch sichtbar ist, um den ganzen Chor herum liefen, ist fraglich. Das Stadtbild von 1553¹⁰⁵, welches gerade den Nord- und Ostteil der Franziskanerkirche gut sichtbar erscheinen läßt, zeigt nur die langen Oberfenster. Da diese Handzeichnung im allgemeinen doch recht genau ist und die Form von zwei übereinandergestellten, verschieden großen Fenstern so charakteristisch ist, daß sie der Zeichner nicht hätte übersehen könne, so müßte erst eine neuerliche Untersuchung des Baubefundes, die wegen des Residenzanbaues schwer durchzuführen ist, die notwendige Klärung bringen. Allerdings sind gerade an den polygonalen Teilen des Chores nach dem Stadtbild zwei Häuser und eine Art von dreimal geöffneter Bogenhalle angebaut. Man könnte also schließen, daß nur die Pfeilerräume 0 und 1 (Oratorium, Karl-Borromäus-Kapelle) ohne Kapellenfenster waren, wie sie auf der Gegenseite (Turmgeschoß und Franziskuskapelle) auch nicht vorhanden waren, und daß die übrigen Fenster durch die Anbauten verdeckt werden. Sinnvoll ist eine Zweigeschoßigkeit der Fenster nur dann, wenn tatsächlich Kapellen bestanden haben.

Fassen wir das Ergebnis der Bauuntersuchung zusammen:

1. Wenn ein gotischer Kapellenkranz mit einem Umgang bestanden hat, so müßte er wegen des Zuganges vom Turm her um über 2 Meter niedriger gewesen sein als heute.
2. Kapellenkranz und Umgang in ihrer heutigen Höhe — und diese Frage galt es uns zu entscheiden — hängen also mit einem gotischen Umgang nicht zusammen (etwa so, daß die gotischen Gewölbe ummantelt worden wären), sondern entstand, wie wir schon ausführten, im Zusammenhang mit den Residenztrakten (1605 ff.), wobei die Höhe des Umganges — und damit die Kapellen — wie die der Residenzgeschoße durch das klare Verhältnis 1:2 bestimmt wurde.

Aus dem Baubestand allein heraus festzustellen, ob ein gotischer Kapellenkranz mit Umgang bestanden hat, fehlt uns leider das letzte Beweisglied: die Verbindungsöffnungen in den eingezogenen Pfeilern. Es sei daher ein kurzer Seitenblick auf Hans von Burghausens Schaffen getan. Vielleicht läßt sich aus seiner Entwicklung ein mehr oder weniger sicherer Schluß für den Kapellenkranz gewinnen.

In der Grundrißanlage lassen sich bei Hans von Burghausen zwei Typen unterscheiden:

1. Langschiff mit ausgeschiedenem Chorteil,
2. Verschmelzung von Langschiff und Chor, wobei die Seitenschiffe um das Chorhaupt herumgeführt werden.

Der erste schärfere Typus tritt in Hans von Burghausens Frühzeit auf, bei der Karmeliterinnenkirche in Straubing (um 1387) und in der stolzen Pfarrkirche St. Martin in Landshut (1389). In der Nikolauskirche in Neuötting (1410) wird dieser Typus noch einmal aufgenommen, vielleicht, weil er auf besonderen Wunsch der Auftraggeber so gestaltet wurde.

Den zweiten Typus schuf Hans von Burghausen in Anlehnung an die Kirchenbauten der Baumeisterfamilie Parler mit der Heiliggeistkirche in Landshut (1407). Die technisch kühnste und künstlerisch eleganteste Lösung gelang ihm aber 1408 mit dem Chor der Franziskanerkirche in Salzburg. St. Jakob in Wasserburg, wo die Seitenschiffe nicht herumgeführt sind, folgt 1410, und die großräumige St.-Jakobs-Kirche in Straubing bildet 1418 den Abschluß dieser Baureihe¹⁰⁶. Abgesehen von der Heiliggeistkirche in Landshut hat Hans von Burghausen in allen seinen Kirchen Kapellen angebracht. (Wenn die Annahme, daß die Franziskanerkirche Kapellen besaß, Geltung hat.)

Typus 1 kennt nur Kapellen an den Seitenwänden des Langschiffes. Während die Karmeliterinnenkirche je zwei voneinander abgesetzte, über die Außenwand einzeln vorspringende Kapellen besitzt, sind sie bei der St.-Martins-Kirche in Landshut zu einer durchlaufenden Flucht von Kapellen angewachsen. Je zwei sich gegenüberliegende Kapellen dienen als Kircheneingang. Die Kapellen der kleinen Nikolauskirche in Neuötting zeigen dieselbe Anlage wie jene der Landshuter Pfarrkirche.

In Typus 2 wird die Kapellenflucht des Langhauses auch um den Chorteil herumgeführt, genau so, wie sich die Seitenschiffe zu einem Chorumgang schließen. In der Heiliggeistkirche bildet Hans von Burghausen keine Kapelle aus, wohl läßt er durch teilweises Hereinziehen der Strebepfeiler seichte Pfeilerschächte entstehen, welche, indem sie den Raum sich ausbuchten lassen, einen rhythmisch gegliederten Saum um ihn legen. Im Chor der Franziskanerkirche hat Hans von Burghausen den in Landshut leise vorgetragenen Gedanken folgerichtig zu Ende gedacht. Hat er in der Heiliggeistkirche die traditionell außen aufsteigenden Strebepfeiler zögernd und nur zu einem Teil nach innen gezogen, so verlegt er jetzt die Strebepfeiler zur Gänze nach innen, indem er die Zwischenwände an die Außenseite der Pfeiler schiebt und so außen glatte, ungegliederte Wände erzielt, innen tiefe, hohe Pfeilerschächte gewinnt.

Wenn man, was aus den Pfeilerabständen des Chores anzunehmen ist, die Absicht hatte, einen völligen Neubau der Pfarrkirche durchzuführen¹⁰⁷, so ist es nicht unberechtigt anzunehmen, daß analog der Heiliggeistkirche mit der entsprechenden Raumvertiefung die Pfeilerschächte um die ganze Kirche gelaufen wären. Daß der Gedanke naheliegt, die so gewonnenen tiefen Pfeilerschächte als Kapellen auszubauen, leuchtet unmittelbar ein.

Wir müssen noch eine Unterscheidung treffen. Mit Ausnahme der die gesamte Kirchenhöhe einnehmenden Chorkapellen von Wasserburg (daher auch nur ein hohes Vorfenster und nicht zwei übereinander) und der angenommenen Kapellen in der Franziskanerkirche sind die Kapellen Hans von Burghausens „basilikal“ gebildet, das heißt, es sind zusammenhängende, die Pfeiler verbindende Bauten, die etwa bis zur halben Höhe des Langhauses reichen. So täuscht zum Beispiel der weitest entwickelte Grundriß von St. Jakob in Straubing. Nur in der unteren Zone bringen die Kapellen größtmögliche Raumausweitung, sind die Pfeiler eingezogen und bilden die Seitenwände der Kapellen. In der oberen Zone verengt sich der Raum auf die Langhausbreite der Hallenkirche und die Pfeiler werden wieder als Strebepfeiler am Außenbau über dem durchlaufenden Pultdach der Kapellen sichtbar.

Wir haben bereits vermerkt, daß die Fenster im Chor der Franziskanerkirche in zwei Zonen angeordnet sind. In der unteren Zone niedrig und durch den gedrückten Spitzbogen breiter erscheinende Fenster, in der oberen Zone langgestreckte, auf einem Sims aufsitzende Fenster. Diese Doppelsonigkeit der Fenster drängt gerade dazu, eine entsprechende Zweiteilung der hohen Pfeilerschächte anzunehmen. Dazu kommt, daß Hans von Burghausen immer dann, wenn er in der Unterzone Kapellen vorsah, die Fenster sich in zwei Zonen öffnen ließ, während er in den kapellenlosen Chören die Hochfenster allein tief herabführt, meist bis zu einem Kaffgesimse. Wir verflechten also die Entwicklungslinien im Bauschaffen Hans von Burghausens und sagen:

1. Das Streben nach Raumschließung und Vereinheitlichung veranlaßt Hans von Burghausen, den ausgeschiedenen Chor aufzugeben.

2. Aus dem gleichen Gefühl des Zusammenwachsens und Verbindens heraus werden die Seitenschiffe und Kapellen um das Chorhaupt herumgeführt.
3. Hinausrücken der Wände bis an den äußeren Rand der Strebepfeiler und dadurch ein Heranziehen dieser in den Raum schafft rhythmisch gegliederte Raumausbuchtungen.

Sehen wir nun den Chor der Franziskanerkirche in diesem Entwicklungszusammenhang, dann ist wohl kein Zweifel möglich, daß in der ursprünglichen Anlage bereits Kapellen vorhanden waren. Die tiefen, im Grundriß rechteckigen, zwischen den Pfeilern hoch schwebenden Raumprismen verlangen im Unterschied zur Heiliggeistkirche gerade ihrer Tiefe wegen nach einer Unterteilung der Höhe nach. Die Anlage der Fenster in zwei Zonen, die bei Hans von Burghausen immer auf eine Zweischichtigkeit des Raumes schließen läßt, gibt uns den stärksten Fingerzeig dafür, daß Kapellen vorhanden waren. Der durchfließende Rhythmus, das Verbinden und Zusammenschließenwollen des Raumes, das als ein Wesenszug im späteren Bauschaffen des Hans von Burghausen festgestellt werden konnte, läßt nur einen geschlossenen Kapellenkranz zu und diesem Gedanken des Verbindenwollens und Herumführens liegt auch die Annahme eines über den Kapellen laufenden Umganges ebenso nahe. Denken wir uns bei St. Jakob in Straubing die obere Schiffs- und Chormauerwände bis an die Außenmauern der Kapellen hinausgerückt, so gewinnen wir das Bild, wie wir uns die Franziskanerkirche ganz ausgeführt ungefähr vorzustellen haben. Der Kapellenkranz mit seinen Spitzbogen verlangt nach oben hin einen Abschluß, wie ihn eben die Brüstung eines Umganges gebildet haben mochte.

Wir kommen also aus der Entwicklung, die wir in Hans von Burghausens Werk festgestellt haben, auch zu der Annahme, daß die Franziskanerkirche einen Kapellenkranz mit Umgang besaß. Der Baubefund liefert uns durch die Fensteranordnung und die Höhe der vermauerten Tür als Zugang zu einem Umgang mehrere Beweise dazu. Das letzte Glied in der Schlußkette allerdings, Verbindungsöffnungen in den Pfeilern in Höhe der vermauerten Tür, müssen wir schuldig bleiben, bis vielleicht anläßlich einer Restaurierung des Kapellenkranzes die Möglichkeit geboten ist, das Mauerwerk zu untersuchen.

Noch eine Untersuchung, die mit dem Kapellenkranz zusammenhängt und sich bei der Lektüre des Reitlechnerischen Auszuges aus Stainhausers Manuskript ergeben hat, sei hier kurz durchgeführt.

Stainhauser zählt in seinem Manuskript alle Altäre auf, die zu seiner Zeit (1594) in der Liebfrauenkirche gestanden sind und führt kurz ihre Entstehungsgeschichte an. Reitlechner gibt dazu Ergänzungen und zieht vor allem Vergleiche zu den Kapellen und Altären in ihrer heutigen Aufstellung und Benennung. Die heutige Kapellenordnung ist folgende (im Nordwesten des Chores beginnend):

1. Kapelle — Karl-Borromäus-Kapelle (Markus Sittikus), um 1613;
2. Kapelle — Krippenkapelle (Wolf Dietrich) (1612?)¹⁰⁸, um 1606;

3. Kapelle — Rochuskapelle (Stadtgemeinde), 1625;
4. Kapelle — Kreuzkapelle (ungenannter Kaufmann), um 1670;
5. Kapelle — Dreifaltigkeitskapelle, Anfang 18. Jahrhundert;
6. Kapelle — Josefskapelle (Stadtgemeinde), 1704;
7. Kapelle — Sebastianskapelle, 1634?¹⁰⁹;
8. Kapelle — Annakapelle (Max Gandolf), 1680;
9. Kapelle — Franziskuskapelle (Johann Ernst), 1693.

Im Jahre 1594 war die Altaranordnung folgendermaßen:

1. Kapelle „in der dritt und letzten unbeschlossenen Kapellen derselben rechten Seiten stehend der Altar der Alten Burger Bruderschaft“, geweiht am 25. April 1454.
Reitlechner ergänzt: „heute an dessen Stelle der St. Carolusaltar von Ezb. Marcus Sittikus um 1613 errichtet“.
2. Kapelle: Der Weber- oder Ullrichsalter. „Auf der rechten Seite des Einganges stehend“. Geweiht am 29. September 1452.
Reitlechner ergänzt: heute Krippenkapelle von Erzbischof Wolf Dietrich 1612 hergestellt¹¹⁰. Daß die ehemalige Weberkapelle mit der heutigen Krippenkapelle ortsgleich ist, können wir klar feststellen, weil Stainhauser im Leben Wolf Dietrichs berichtet, daß Dompropst Balthasar von Raunach am 3. Jänner 1606 in der Weberkapelle begraben wurde¹¹¹ und Raunachs Grabstein sich noch heute in der Krippenkapelle befindet. Es ist anzunehmen, daß mit diesem Begräbnis auch die Ausstattung der Kapelle in Zusammenhang steht.
3. Kapelle: Der Steinmetz-, Zimmerleut- und Maureralter „auf der rechten Hand in der ersten unbeschlossenen Kapelle des Eingangs stehend“, geweiht 1449.
Reitlechner ergänzt: 1449 bis 1613 und „an dessen Stelle heute St. Rochusaltar 1625 von den Bürgern unter Ezb. Paris Graf Lodron errichtet“.
4. Kapelle?, 5. Kapelle?, 6. Kapelle?
7. Kapelle: Bäckeraltar „auf der linken Seite des Eingangs stehend“, geweiht am 29. September 1452.
Reitlechner ergänzt: „heute St. Sebastiansaltar, 1634 von den Bürgern errichtet.“
8. Kapelle: Der Altar Curce signatorum, geweiht am 24. Juni 1454.
Reitlechner ergänzt: „an dessen Stelle der heutige St. Annaaltar 1680 errichtet von Ezb. Max Gandolf.“
9. Kapelle: Der Goldschmiedealtar. „In der andern unverschlossenen Kapelle auf besagter lingen Seyten stehend“, geweiht 1454.
Reitlechner ergänzt: jetzt Franziskusaltar.

Ob Reitlechner noch über andere Quellen für die Zuordnung der Kapellen und der Altäre verfügt hat, ist mir unbekannt. Sicherlich stimmen seine Angaben. Die Weberkapelle konnten wir überprüfen, die übrigen Kapellen ergeben sich aus der Reihenfolge der Aufzählung bei Stainhauser. Er beginnt mit Kapelle 9 und wandert um den Chor herum bis zu Kapelle 1.

Aus Stainhausers Beschreibung ergibt sich nun, daß an der Ostseite des hohen Chores ein Eingang bestanden haben muß. Denn seine Angaben über links oder rechts lassen sich nur verstehen, wenn sich an der Ostseite ein Eingang befand. Die Annahme, Stainhauser rechne vom Hochaltar aus, ist nicht stichhältig, da er ausdrücklich „auf der linken Seite des Eingangs“ oder „auf der rechten Hand ... des Eingangs“ vermerkt. Der Eingang muß in einer der drei östlichen Kapellenräume gewesen sein, da dort auch keine Altäre angeführt sind. Auch die Lagebezeichnung der Kapellen an der Westseite des romanischen Schiffes der Franziskanerkirche, der Annakapelle „auf der linken Seiten stehend“ und der Josefskapelle „auf der rechten Hand stehend“, löst sich erst von einem Osteingang her richtig auf, verzeichnet doch Reitlechner ausdrücklich bei der Josefskapelle „an dessen Stelle jetzt St. Johann Nepomukaltar 1722 erbaut“, welcher Altar, allerdings durch einen neugotischen ersetzt, noch heute auf der Evangelienseite, das ist vom Osten aus gesehen, im rechten Seitenschiff steht.

Die Tatsache, daß sich hinter dem Hochaltar im Osten ein Eingang befindet, ist seltsam, aber Stainhausers Angaben hierüber lassen keinen Zweifel. Daß Kapellenräume als Eingänge verwendet werden, fanden wir bereits bei der St.-Martins-Kirche in Landshut und St. Jakob in Straubing. Es kann sich aber bei diesem Osteingang der Franziskanerkirche nicht um irgend einen Nebeneingang gehandelt haben, da ja Stainhauser die ganze Orientierung auf diesen Eingang hin bezieht. Der Eingang im Osten wird auch verständlich, wenn man bedenkt, daß das Südtor ja zugemauert war¹¹² und es wohl erwünscht war, vom Zentrum der Stadt, dem Bischofshof und Dom, einen kurzen Zugang in die Pfarrkirche benützen zu können. Es wurde schon einmal erwähnt, daß auf dem Stadtbild von 1553 an der Nordseite der Pfarrkirche ein kleiner Vorbau sichtbar ist, der sich in drei Spitzbogenarkaden öffnet. Wahrscheinlich stellt dieser Bau die Vorhalle zum Osteingang der Pfarrkirche vor (vgl. Abb. S. 20). Hier wird auch der hölzerne Verbindungsgang, der nach dem Dombrand Residenz und Pfarrkirche verband, gemündet haben. Der Umstand, daß beim Residenzbau die Ostverbindung mit der Kirche durch die Vertiefung der fünften Kapelle (beibehalten) aufgenommen wurde, abgesehen von der Verbindung vom Oberstock zum Chorumgang, liefert einen indirekten Beweis für die Notwendigkeit einer solchen Ostverbindung.

Fassen wir also das Ergebnis über die Untersuchung des Kapellenkranzes zusammen:

1. Es bestand vor Wolf Dietrichs Umbauten im Chor der Franziskanerkirche ein Kapellenkranz, über den mit größter Wahrscheinlichkeit ein Umgang führte. Diese Annahme ist begründet in Hans von Burghausens Entwicklung, aus dem Baubestand und aus der ausdrücklichen Nennung von Kapellen bei Stainhauser¹¹³. Die Kapellen waren niedrig, öffneten sich gegen den Chorraum hin in Spitzbogen, wurden durch Fenster erleuchtet, wobei wir im Zweifel sind, ob auch die Nordseite Kapellenfenster besaß. Die Altäre standen demnach wohl an den Pfeilern (vgl. die

Langhauskapellen in der St.-Jakobs-Kirche in Straubing). Die Brüstung des Umganges haben wir uns durch ein einfaches Maßwerk geschmückt zu denken, etwa in der Art, wie in St. Nikolaus in Neuötting ein Zierband unterhalb der Fenster des Langhauses läuft¹¹⁴. Die hohen Fenster zogen tief herab, aufsitzend auf einem Kaffgesimse. Im Innern hatte ihr unterer Rand von der Brüstung ungefähr denselben Abstand wie ein Scheitel der Kapellenbögen von diesem. Die drei östlichen Kapellen besaßen keine Altäre, sondern dienten als Eingang.

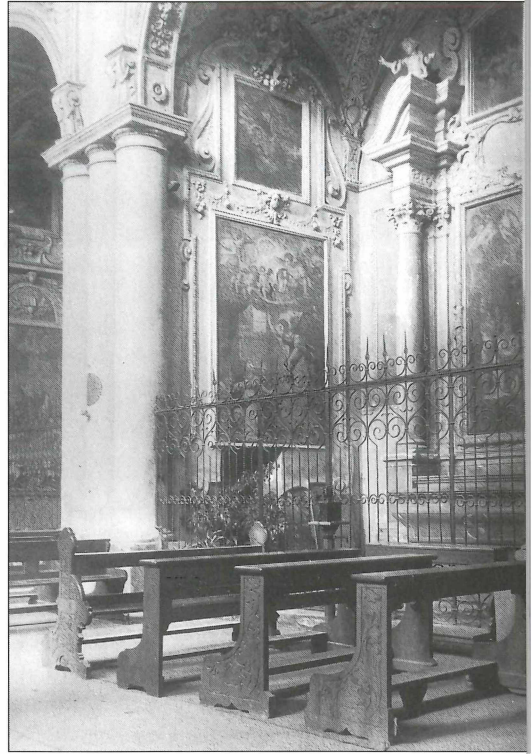
2. Der Kapellenkranz in seiner heutigen Anlage stammt aus der Zeit von 1605/1606. Der Umgang wurde erhöht, so daß die Schachthöhe im Verhältnis 1:2 geteilt wird. Die Fenster waren alle verkürzt, im Süden nur so weit, daß sie nicht auf den Boden des Umganges aufstoßen, im Norden und Osten so, wie es die Residenzhöhe verlangte. Die Verbindung zur Residenz wurde eng gestaltet: durch die vertiefte fünfte Kapelle, durch eine Tür oberhalb dieser Kapelle auf den Umgang und durch die Stiegenanlage, welche hinter der Oratoriumsfassade verborgen ist.

So hat Wolf Dietrich die architektonische Grundform dieses Kapellenkranzes erbauen lassen, die im Laufe der verschiedenen Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts eine reiche und stilistisch jeweils fein abgewandelte Ausstattung erfuhren. Eine Kapelle hat Wolf Dietrich noch selbst ausschmücken lassen. Sie wurde das Vorbild für alle übrigen Kapellen. Ihrer Betrachtung wenden wir uns nun zu.

Die Geburt-Christi-Kapelle

Warum Wolf Dietrich gerade mit der Ausstattung der zweiten Kapelle begann, ist schwer zu sagen. Vielleicht ließ die gleichzeitige Arbeit an der Oratoriumsfassade die Ausschmückung der angrenzenden ersten Kapelle nicht zu, vielleicht steht die Bestattung des Dompropstes Raunach in dieser Kapelle damit in Zusammenhang. Die Krippenkapelle, wie diese von Wolf Dietrich ausgestattete Kapelle nach dem Geburt-Christi-Bild auf dem Altar und wegen der Krippe, die alljährlich hier aufgestellt wird, genannt wird, ist, abgesehen von der Umgestaltung, welche die Altarmensa und der Aufbau am Anfang des 18. Jahrhunderts erfuhren, im ursprünglichen Zustand erhalten. Die gesamte Kapelle ist weiß erhalten und reich stukkirt. Elf Bilder sind in der Kapelle angebracht, fünf an der Decke und je zwei an den Wänden.

Die Wände der Kapelle sind glatt. Der Beginn des Wölbungsraumes wird durch einen an der Rückwand laufenden Wellenstab gekennzeichnet. Diese Wand weist noch durch regelmäßige Flächenvertiefungen, welche durch ein Kymation begrenzt sind, eine einfache Gliederung auf. In die Wände sind Bilder eingesetzt, je ein großes, rechteckiges Hauptbild und darüber Aufsatzbilder. Stuckrahmen fassen die Seitenwandbilder zu altarähnlichen Aufbauten zusammen, während vor der Mittelwand ein wirklicher Altar steht. Vom Wolf Dietrichschen Altaraufbau haben sich nur über dem



Franziskanerkirche, Ost- und Westwand der Geburt-Christi-Kapelle.

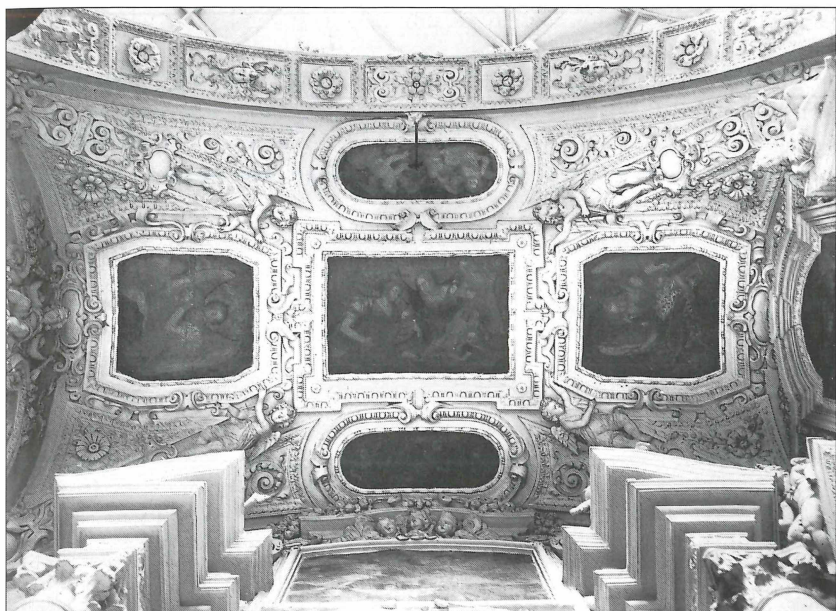
Aufsatzbild gebrochene Volutenbildungen und Fruchtgehänge erhalten. Die ÖKT verweist auf eine dem P. Candid verwandte Zeichnung zu einem Wolf Dietrichschen Altar, die sich in Stift Lambach befinden soll. Es ist mir aber trotz mehrmaligen Bemühens nicht gelungen, diese Zeichnung ausfindig zu machen¹¹⁵. Sie wäre imstande, uns ein Bild von einem Altar der Wolf-Dietrich-Zeit zu geben, was umso mehr zu begrüßen wäre, als kein einziger Altar aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Die Stuckaufbauten an den Seitenwänden sind insofern merkwürdig, als sie nicht, wie man annehmen möchte und wie es alle übrigen Kapellen zeigen, symmetrisch gleich gearbeitet, sondern völlig verschieden sind.

Während wir an der Westwand einen Rahmen sehen, der völlig in der Fläche bleibt, nicht einen selbständigen Bau, sondern eine reichere, die zwei Bilder zusammenfassende, wirkliche Rahmung, klebt an der Ostwand ein ausgesprochen plastischer Altaraufbau. Seitliche Pilaster mit weiblichen Hermen rahmen das Hauptbild, darüber läuft ein gekröpftes Gebälk, das in der Mitte von einer Tafel mit gebrochenen Seitenrahmen durchschnitten wird, darauf ein weit gesprengter Giebel, dessen beide Teile in abwärts ged-

rollte Voluten enden, zwei Putten als Sitzplatz dient und das Aufsatzbild bis an die Stuckdecke hinaufhebt. Die plastische Durchgestaltung drängt sich in der Giebelzone zusammen. Nach unten läuft der Aufbau unbetont aus, so wie die Schnüre, die mit ihren weit auseinanderhängenden Fruchtbündeln aus Fratzenmäulern herunterhängen, unterhalb der kugelbrüstigen Karyatiden. Ein Rollband über deren Häuptern drückt wie eine leicht gespannte Feder gegen die verkröpften Teile des Gebälks und nimmt den Köpfen der Karyatiden die Last des Tragens ab. Der Giebel selbst nimmt die ganze Wandbreite ein, ja er stemmt sich sogar leicht, wie mit Ellbogen, gegen die Hinterwand und die Säulenplatte. Zwischen den Giebelstücken hängen ein Cherubimkopf und Fruchtkränze. Die Gliederung im Kleinen besorgen Eierstab, Wellband, Zahnfries, Ranken und Rollen. Das Aufsatzbild zeigt breite Rechteckform mit kleinerem, aufgesetztem Halbkreis. Bildung abgetreppter, eckenreicher Formen und plastische Anreicherung im Giebelbereich sind Hauptzüge dieses Wandaufbaues.

Wie mit Stuck an die Wand gezeichnet, stellt sich der westliche Rahmenbau dar. Zu oberst ein Putto zwischen einschwingenden Voluten auf einem Fruchtkranz stehend und ein Cherubskopf mit einem zarten, seitlich ziehenden Fruchtgehänge zwischen Haupt- und Aufsatzbild sind der ganze plastische Schmuck. Die beiden Bilder zeigen einfache Rechteckform. Die untere Begrenzung des Aufsatzbildes findet ihre Fortsetzung in den gebrochenen Teilen des das Haupt- und Aufsatzbild umgebenden Gesamtrahmens. Die eingezogenen Ecken werden durch spannungslose, seitlich gedrückte Voluten ausgefüllt. Den Zwickelraum zwischen Volutenschwung und Rahmenband füllen Schuppenringe aus. Wie sollen wir die unterschiedliche Gestaltung der beiden Wände verstehen? Bevor wir darauf eine Antwort geben, sei die Decke betrachtet.

Stuckornamente sind auf der Decke in reichster Form aufgetragen, doch nicht verwirrend, sondern zu Teilen zusammengefaßt, die — wohl eng aneinandergerückt und durch Rollwerkklammern verbunden — sich leicht auseinandernehmen ließen. Da sind die fünf Bilder mit musizierenden Engeln eingelassen, das mittlere im Format 2:3, das vordere und hintere halb so breit, langgezogen und an den Schmalseiten durch Halbkreise abgeschlossen und die beiden Bilder in den Stichkappen annähernd quadratisch, aber mit abgestumpften Ecken. Perlstab und stark konvexer Eierstab umrahmen die Bildflächen. Die Rahmenecken des Mittelbildes springen gewinkelt vor. Kurze, gerollte Bänder drücken, mit der Rahmung des Mittelbildes verbunden, die Einfassung der übrigen Bilder, ihre Mitte betonend, nieder. Unter der Rahmung der Stichkappenbilder schiebt sich knappes Rollwerk hervor. Aus den Gewölbeecken steigen zwischen eingefassten, mit Ranken gefüllten Zwickeln über Schneckenkonsolen zusammengebundene Volutengebilde, kleine Schilde und Kartuschen, hoch, auf welchen schwerleibige Putten stehen. Sie legen ihre Hände ruhig an die Rahmen der Stichkappenbilder, blicken kühl und ernst aus ihren festgebauten Gesichtern, die durch schneckenförmige Locken umrahmt werden. Die Flügel sind kurz, Oberkörper



Franziskanerkirche, Decke der Geburt-Christi-Kapelle.

und muskulöse Beine nackt, um den Leib legt sich ein an Brust und Oberschenkel geknotetes, leichtes Gewand. Die Bogenleibung ist kassettiert. Lang- und Kurzfeld wechseln ab. Dieses schmückt eine Rosette, jenes ein breitbackiger Engelskopf, von Ranken umgeben. Eine Art von lesbischem Kymation bildet die Rahmenzier. Fassen wir den Eindruck der Decke in einigen Schlagworten zusammen:

1. einfache, meist rechteckige Grundformen;
2. klare geometrische, stark plastische Rahmung mit klassisch-antiken Motiven;
3. Gleichwertigkeit der verschiedenen Teile, Vermeidung der Schwerpunktbildung.
4. Die großen Einzelgebilde sind dicht aneinandergerückt und durch eingewinkelte Bänder leicht miteinander verbunden.
5. Roll- und Kartuschwerk beginnt sich in den Stichkappen zu regen.
6. Die Figuren, nach unten zu schwerer geformt, sind verhalten in der Bewegung, im Gesichtsausdruck teils streng, unbeteiligt und abweisend.
7. Die Gestalten der Bilder großförmig, ruhig, die Farben dunkel und bräunlichrot.

Versucht man jetzt die Seitenwände mit der Decke in Verbindung zu bringen, so stellt man folgendes fest:

1. Qualitativ steht die Westwand hinter der Decke und der Ostwand zurück (die langgestreckten Proportionen, die faden Voluten).

2. Die unplastische, lineare Auffassung der Westwand steht wiederum im Gegensatz zu Ostwand und Decke.
3. Zeitlich kann die Stuckausstattung der Teile nicht weit auseinanderliegen. Im Gegenteil, bei einem Vergleich der Wolf-Dietrich-Kapelle mit der Borromäus- und der Rochuskapelle schließt die Ausstattung der Krippenkapelle doch zu einer Einheit zusammen.
4. Die untergeordnete Behandlung der Westseite kann begründet sein in ihrer Lage, die der Sicht des Kirchenbesuchers mehr entzogen ist, während sich die Ostseite als Schauseite darbietet. Sicher handelt es sich aber um zwei verschiedene Hände, wobei die an der Westseite beschäftigt gewesene Hand die ältere ist.

Die Hauptbilder stellen die Verkündigung, die Heimsuchung und die Geburt Christi dar. Die oberen Bilder sind mit musizierenden Engeln bevölkert. Der Erhaltungszustand der Bilder ist so schlecht, daß eine fruchtbare Untersuchung erst nach ihrer Restaurierung möglich ist. Die Zuweisung an bestimmte Maler ist schwierig und nicht eindeutig gelöst. Pillwein schrieb die Anbetung der Hirten Leonardo Bassano zu. Die ÖKT (Tietze) will es eher für deutsch um 1600 halten. Von Herrn Hofrat Martin erfuhr ich in dankenswerter Weise, daß ein gewisser Lyzealprofessor Stephan um 1820 Material zu einem biographischen Lexikon für Salzburg gesammelt hat und unter anderem bei diesem Geburt-Christi-Bild als Signatur „Vannius Franc. Senensis pinxit 1600“¹¹⁶ angibt. 1913 wurde dieses Bild in Wien restauriert, aber keine Signatur gefunden (oder verschwand die Signatur bei der Restaurierung?) Thieme/Becker geben ebenso an, daß Vannius in Salzburg gearbeitet hat. Es wäre also zu überprüfen, erstens woher Thieme/Becker wissen, daß Vannius in Salzburg war, zweitens ob Stephans Zuweisung des Geburt-Christi-Bildes an den Sienesen Vannius zu Recht besteht¹¹⁷. Die Lösung solcher Fragen mußte sich der Verfasser versagen. Daß das Bild italienisch ist, kann für sicher gelten.

Verkündigung und Heimsuchung bezeichnet die ÖKT als Memberger-
verwandt. Auch hierüber eine Entscheidung zu fällen, ist wegen der starken
Nachdunkelung und aus den im Vorwort angeführten Gründen nicht mög-
lich.

Die Stirnwand der Kapelle trägt das Wappen Wolf Dietrichs: ovaler
Schild, von Ohren und leichtem Rollwerk gerahmt. Zu beiden Seiten des
Wappens befinden sich, halb stehend, halb gleitend, Engel die mit ihren dem
Wappen zugewandten Händen einen Fruchtkranz halten. Der freibleibende
Wandteil ist mit Ranken ausgefüllt. Die Engel sind muskulös und besitzen
große, spitz auslaufende Flügel, die durch ihre Schrägstellung den Körper
eng umfassen. Ihre Gesichter verharren in schönem Ernst. Der Blick der
Engel ist nach innen und leicht nach unten gewendet und trägt dazu bei, die
Komposition zusammenzuschließen. Das Haar bildet eine einheitliche Lok-
kenmasse. Die Festons sind dick, schwer und schnell anschwellend. Die



Franziskanerkirche, Stirnwand der Geburt-Christi-Kapelle.

Pilasterfiguren sind streng in Form und Ausdruck, überkreuzen ihre Arme und laufen in ein rundgezacktes Tuch aus, an dessen Spitze eine Quaste hängt. Der Blick ist gerade nach vorne gerichtet. Runden wir die berührten Einzelheiten aller Teile der Kapelle zu einem Gesamtbild ab, so weist sie folgende Grundzüge auf:

1. Reichgedrängte Stuckatur überzieht nur Stirnwand und Decke (die oberen Teile!).
2. Die Wandflächen der Kapelle sind flach und auf sie sind, für sich bestehend und begrenzt, Altar und Seitenaufbau gestellt.
3. Die Bildform ist einfach geometrisch und neigt mehr zur breiten als zur schmalen Form.
4. Die festen, plastischen Rahmen tragen antike Zier und fassen die Bilder zu selbständigen Einheiten zusammen, die eng aneinandergedrückt bestehen. Die Ordnung dämpfend und um das feste Rahmengerüst Bewegung schaffend, regt sich kleinteilig verbindendes Rollwerk.
5. Die Figuren sind voll entwickelt, untersetzt und muskulös, ihr Ausdruck streng hoheitsvoll oder kühl.

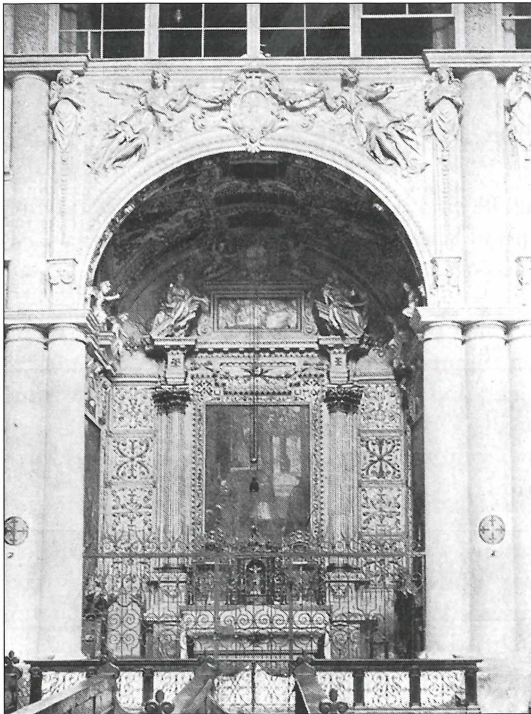
Mit dieser Kapellenausstattung war der Typus für alle übrigen Kapellen festgelegt. Um die Formen der Wolf-Dietrich-Zeit abzuheben, sei ein kurzer Blick auf die beiden Nachbarkapellen getan, welche in einem Abstand von je 10 Jahren auf die Geburt-Christi-Kapelle folgten.

Die Karl-Borromäus-Kapelle

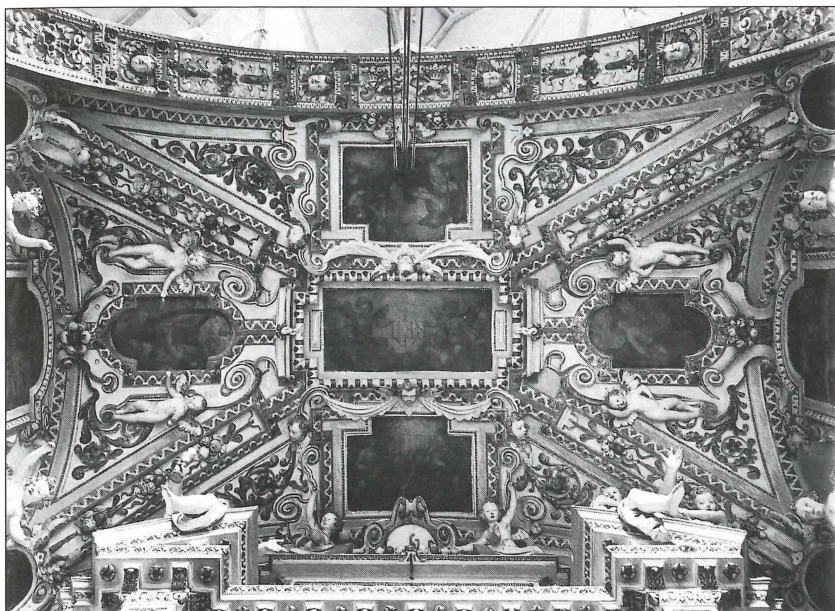
ist übersponnen von feingliedriger, goldgehöhter Zier. Die Wände sind bis zum Gewölbeansatz mit Rankenmustern in quadratischer Rahmung belegt. Altar und Seitenaufbauten sind schlank und die Einzelteile wenig vorspringend. Die Form der Bilder ist rechteckig, wobei Brechung der Rahmen sie elegant kompliziert. An der Decke ist manch Neues zu bemerken. Der Zierat ist reicher. Anstelle der Voluten, Kartuschen und Figuren in den „Gewölberippen“ sind durch lange, schmale Rechtecke gerahmte, dekorativ empfundene Fruchtschnüre getreten. Das Maß der Bilder ist kleiner geworden. Statt der starkfüßigen, bekleideten Puttos sind zierlich-schlanke, liebliche Kindlein an die StICKKAPPENBILDER herangerückt. Sie breiten ihre Händchen aus oder halten mit der einen Hand einen Apfel hoch und stützen die andere kokett in die Hüfte. Das Gefieder ihrer kleinen Flügel ist locker geblättert. Ihre kindliche Stirn ist hoch, die Schläfen frei und weit zurückspringend in das krausgelockte Haar. Statt des knappen, kleinteiligen Rollwerks sehen wir ein breitlappigeres, weicherer, wie aus Zinnblech getriebenes. In der Bogenleibung greifen die einzelnen Rahmenteile mit Zähnen ineinander und die Felder haben die Zier vertauscht. In den kleinen Feldern sitzen Engelsköpfe, die sich bemühen zu lächeln, in die großen sind Blüten eingelassen, welche die Kreuzform betonen, und schmale Füllhörner.

Die Stirnwand zeigt dieselben Veränderungen. Die Engel, gleitender

und vor Wolken gesetzt, sind langgestreckter und schlanker. Ihre Gesichter sind eiförmig gebildet, das Haar zu drei aufgelockerten Schöpfen zusammengefaßt. Weniger und lebendiger sind ihre Gesten. Der Blick ist nach außen gewendet. Die Fruchtschnur ist länger und dünner, das Wappen flacher und wieder von einer sich flächig ausbreitende Rollkartusche eingefast.



Franziskanerkirche,
Karl-Borromäus-Kapelle,
Gesamtansicht.

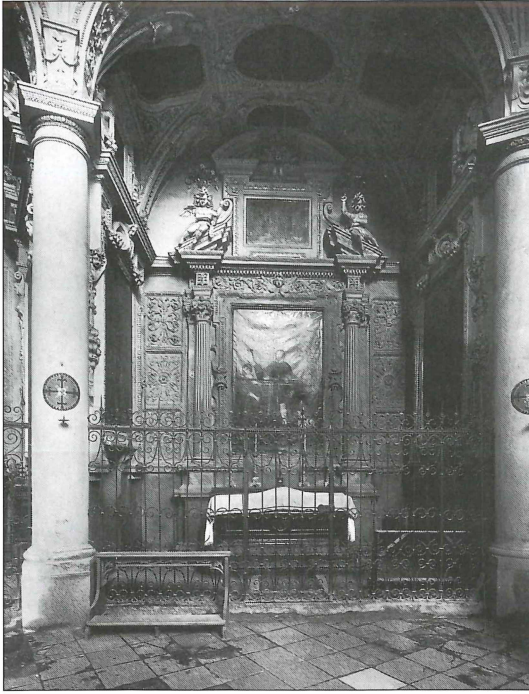


Franziskanerkirche, Stuckdecke der Karl-Borromäus-Kapelle.

Setzen wir die Wolf Dietrichsche Kapelle mit der von Markus Sittikus erbauten in Vergleich, so sind Ernst, Verhalteneheit, Unbeteiligtheit einem spielerischen Lächeln gewichen, plastisch betonte, starke Rahmung durch langgestreckte, feinlinig abgestufte Zier ersetzt. Zusammenschiebung der Einzelteile und betonte Verbindung der Gelenksstelle wurden durch ein vielfältiges Sichverschneiden und Ineinandergreifen abgelöst, muskulöse, untersetzte Körperform ist geziert-beweglicher Eleganz gewichen. Herausheben des Linearen durch Goldüberhöhung ist an die Stelle des ausgleichenden Weiß getreten. Diese Verschiedenheit bloß als Auswirkung des zeitlichen Unterschiedes verstehen zu wollen, wäre verfehlt. Die Verschiedenheit der Formenwelt liegt vielmehr in einer Verschiedenheit der Stukkatorerschulen, wenn sich auch die gefundenen Unterschiede der zeitlichen Entwicklung einfügen. Diese Frage klarzustellen, würde wieder Untersuchungen der Wurzeln voraussetzen. Uns aber kam es mit dieser Gegenüberstellung nur darauf an, die Wolf Dietrichschen Formen klarer abheben zu lassen.

Die Rochuskapelle

wandelt den Typus von neuem und schließt vielmehr an die Wolf-Dietrich-Kapelle an. Teilweise erscheint sie auch fast wie eine Synthese der vorher besprochenen Kapellen.

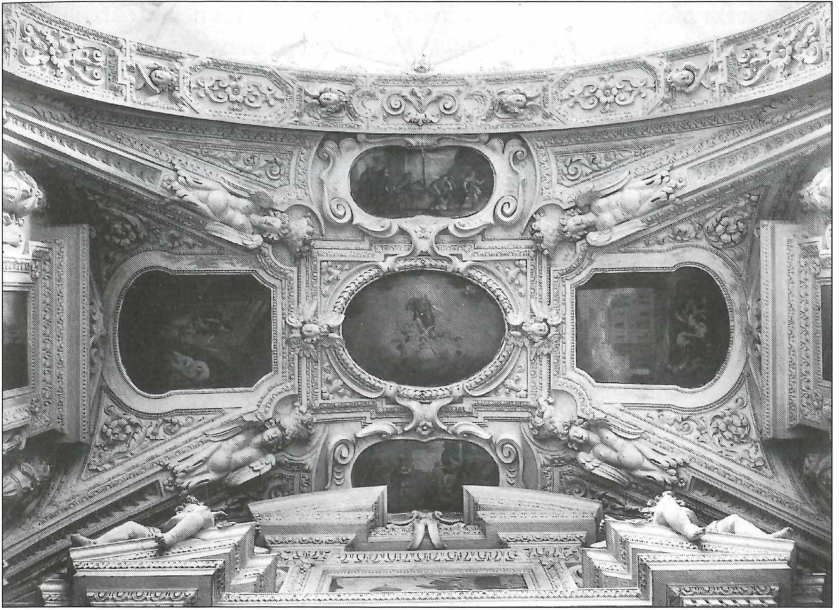


Franziskanerkirche,
Rochuskapelle,
Gesamtansicht.

Die derbe, plastische Gliederung erinnert an Wolf Dietrich. Ein kräftiges Simsband trennt energisch Altarraum und Gewölbe. Es läuft aber um alle drei Wände herum und bindet Seitenaufbauten und Altar in seine Linie. Abgesetzt trafen wir es in der Wolf-Dietrich-Kapelle. Die Rückwand bedecken Zierfelder wie in der Karl-Borromäus-Kapelle, doch oben nur noch auf die Rückwand allein

beschränkt. Das Format der Hauptbilder wurde breiter, ihre Abgrenzung nach unten entschiedener. Mächtiger gewordene Voluten, mit Engelsköpfen besetzt, greifen in den Bildrahmen herein. Rechts und links der Seitenbilder sind Engelsköpfchen schräg angebracht mit einer Fruchtschnur. Die seitlich rahmenden Voluten der Aufsatzbilder sind groß und schwer gebildet und gedrückt. Die Putten, welche auf den Giebelstücken des Altares sitzen, verbinden derbe, kräftige Körperlichkeit mit Bewegung und vollwangigem Lächeln.

Die Decke zeigt besonders klar die neue Entwicklung. Die feste Rahmengliederung mit antikem Kymation ist wieder da. Ebenso die Figuren in den Gewölberippen. Blumenzier und feine Linie finden hier keinen Platz. Das breite Rollwerk hat an Rundung und Wölbung gewonnen, bleibt aber auf die beiden Rahmen des vorderen und hinteren Bildes beschränkt. Die Bildform selbst hat die eckige Form zu Gunsten der runden aufgegeben. Ein fester Blätterkranz liegt um das Oval des Mittelbildes. Runde Aussparungen für die Fruchtkörbe zu Häupten der Karyatiden lassen die Zwickelrahmung eine dornförmige Spitze bilden, um den Mittelrahmen zu berühren; denn Rahmen stößt auf Rahmen. Die Bogenleibung zeigt eine reichere Form als in den Kapellen 1 und 2. Zur eckigen Verzahnung ist noch die runde und spitze getreten. Mit dieser dritten Kapelle, die zur Zeit der Stuckierung des Domes entstanden ist und Anklänge an dieselbe aufweist¹¹⁸, ist die erste Ausstattungsphase der Chorkapellen zu Ende. Wieso an der Stirnwand die-



Franziskanerkirche, Stuckdecke der Rochuskapelle.

ser Kapelle das Symbol Wolf Dietrichs, der von den Winden angeblasene Turm, angebracht ist, kann ich nicht erklären.

Feste, klare Rahmung der einzelnen Teile, einfache, geradlinige Formen, reiche Verwendung antiker Ziermotive, Vorherrschen der rechteckigen Bildform, Ruhe und Fülle der einzelnen Körper schließt diese Kapellen bei all ihren angeführten Verschiedenheiten doch zu einer Gruppe zusammen, die zeitlich dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts angehört, und in jener massenbezogenen, ruhigen, Antike-nahen Phase um 1600 wurzelt, aus der gleichsam, wie der Wasserlauf aus einem gestauten Becken, im 2./3. Jahrzehnt die pathetisch-leidenschaftliche Bewegung und Erregung des Hochbarocks losbrechen sollte.

Auf die Entwicklung der übrigen Kapellen noch einzugehen, die seit 1670 Jahrzehnt für Jahrzehnt ausgestattet werden, erübrigt sich, da es den Rahmen des Themas allzu weit sprengen würde.

Wir halten somit für die Wolf-Dietrich-Zeit in der Franziskanerkirche folgendes fest:

- Die vorübergehende Benützung der Franziskanerkirche als Domkirche und der Ausbau der neuen Residenz führten zu Umbauten in der Franziskanerkirche.
- Der gotische Kapellenkranz wurde beseitigt und an seine Stelle erhöhte, rundbogige Kapellen gesetzt, über die ein Umgang führt. Durch

zwei Eingänge und eine Stiegenanlage, die sich hinter der Oratoriumsfassade verbirgt, ist eine enge Verbindung zwischen Residenz und Kirche hergestellt.

- Einfache, klare Maßverhältnisse bestimmen die Gliederung und Abmessung der Teile. 1:2 teilt zum Beispiel die Brüstungslinie den Rundpfeilerraum, das gleiche Maßverhältnis weisen die Verbindungsöffnungen des Umganges auf, 1:2 liegt dem konstruierten Sockel der Fassade zugrunde. 1:1 verhalten sich die Höhe der flankierenden Säulen zur Breite der Kapelle, 2:3 begegnete uns in den Bildformaten der Krippenkapelle und der Goldene Schnitt steckt in der Gliederung der Oratoriumsfassade.
- Glatt, großlinig, einfach kühl wie vom Eishauch gestreift wirken die einzelnen Formen. Mit einer Unverfrorenheit, die an Brutalität grenzt, ist die nüchterne Profanfassade in den heiligen Raum des Chores gesetzt. Hart schneidet die scharfe Brüstungslinie horizontal durch den Raum. Kaltes Weiß steht gegen feinkörniges Grau.

Diese gleiche Grundstimmung des Maßvollen-Gemäßigten-Klaren, Beruhigten, Geordneten fanden wir auch im Kleinen.

- Die Stuckzierate sind in Felder zusammengefaßt, von kräftig betonten Rahmen. Eng aneinandergerückt erscheinen die Teile. In der Mitte leicht miteinander verbunden, bewahren sie doch ihre Selbständigkeit und halten Abstand von einander.
- Perlschnur, Perl- und Eierstab, Wellenband, Rosetten und Fruchtkränze, antike Zier findet in reichstem Maße Verwendung. Roll- und Kartuschwerk prägt sich in knapper, trockener Form.

Wir verlassen die Kapellen der Franziskanerkirche und wenden uns den Kapellenräumen in der Augustinerkirche in Mülln zu.

2. Die Kapellen in der Pfarrkirche zu Mülln

Im Zuge der Wiederherstellung der Müllner Kirche für die Augustiner Eremiten wurden an die Längsseiten der einschiffigen Kirche je zwei Kapellen angebaut. Die Kirche besteht aus vier Jochen, die doppelt so breit wie lang sind, und einem dreiseitigen Chorabschluß. Der Kirchenraum ist also zweimal so lang wie breit, ohne Chorraum. Diese Kirche wird als Kapelle schon 1148 unter Erzbischof Eberhard I. erwähnt und in der Mitte des 15. Jahrhunderts erweitert. Die Stadtansicht von 1553 zeigt eine gotische Kirche mit weit herabreichenden Fenstern¹¹⁹. Zwischen dem zweiten und dritten Joch wurde unter Wolf Dietrich die Längsmauer durchbrochen und unter Mitverwendung der äußeren Strebepfeiler mit einem Pultdach überdeckte Anbauten aufgeführt und die so gewonnenen vier Räume (der Turmraum mit eingerechnet) zu Kapellen ausgestattet. Es ist klar, daß die langen,

gotischen Fenster verkürzt werden mußten. Ist hier — wie in der Franziskanerkirche — die technische Notwendigkeit dazu gegeben, so werden im Barock gotische Langfenster überhaupt gerne gekürzt¹²⁰. Der Chor der Müllner Kirche liefert hierzu ebenfalls ein Beispiel. Nicht mehr das voll ein tretende, flutende Licht, das Außen- und Innenraum verschmelzen läßt, ist erwünscht, sondern das von oben schräg einfallende, mächtige Lichtbündel; das gleichsam durch Vermengung mit Silber oder Goldstaub körperhaft gewordene Licht entspricht dem barocken, sinnnahen Wollen.

Der Kapellenraum erhebt sich über einem breit-rechteckigen Grundriß, dessen Seiten sich wie 2:3 verhalten. Nicht in der vollen Jochlänge öffnet sich der Kapellenraum gegen das Kirchenschiff, sondern die Langhauswände sind so weit eingezogen, daß die Bogenöffnung mit der Kapellenbreite annähernd ein Quadrat bilden kann. Da die Pfeilerhöhe bis zum Bogenansatz der Kapellenöffnung entspricht, besteht der Kapellenraum aus einem Würfel, über dem ein aus der Halbkugel entwickeltes Gewölbe liegt. An beide Seiten des Würfels sind schmale, rechteckige Raumteile angeschoben, die oben durch einen Bogen überwölbt sind. Ein gleicher Bogen, nur etwas kleiner, steht auch über der Kapellenöffnung. Würde diesem Bogen und dem darunterliegenden Raumteil ein gleiches an der Rückseite entsprechen, so hätten wir in diesen Kapellen einen kleinen Zentralraum vor uns; so fehlt dem griechischen Kreuz ein Arm. Je ein Seitenfenster sorgt für die Beleuchtung der Kapelle. Dabei ist hervorzuheben, daß durch die Verengung der Kapellenöffnung die Fenster unsichtbar werden und so eine indirekte Lichtzufuhr vorgetäuscht wird¹²¹.

Von der weiteren Besprechung der Kapellen sei die im Turmgeschoß untergebrachte südöstliche Kapelle ausgeschaltet. Die Decke dieser Kapelle ist nicht stuckiert, sondern trägt eine Bemalung, die Stuck vortäuscht. Diese Decke stammt aus dem Jahre 1879. Nur die Leibung des Rundbogens, mit dem sich die Kapelle gegen das Kircheninnere öffnet, trägt streng gerahmte Stukkaturmusterung. Ich glaube aber nicht, daß dieser Stuck aus der Wolf-Dietrich-Zeit stammt. Die geometrische Anordnung und die starke plastische Rahmung könnten dazu verleiten, den Stuck ins erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu setzen. Ein Vergleich dieses Stucks aber mit dem übrigen der Müllner Kirche, der gewiß aus der Wolf-Dietrich-Zeit stammt, hebt die allzu rational geformten achteckigen Rahmen mit ihren Rosetten und dem großen Kreis, der unvermittelt in den Scheitel der Leibung des Bogens hineingesetzt ist, merklich gegen die Formen der Wolf-Dietrich-Zeit ab. Wohl in Anlehnung an diese wurde dieses nüchterne Produkt anlässlich einer Restaurierung im 19. Jahrhundert angebracht.

Die übrigen drei Kapellen zeigen im Grunde eine Ausstattung, wie wir sie in der Geburt-Christi-Kapelle der Franziskanerkirche kennengelernt haben. Kapellenwände glatt, Decke reich stuckiert, ursprünglich weiß (die Tönung wurde im 18. Jahrhundert durchgeführt), an der Rückwand ein Altar, dem Fenster gegenüber ein gerahmtes, großflächiges Bild, vom Kirchenschiff abgesetzt durch eine kleine Stufe und ein Gitter.

Mehrere Male wurde nach Wolf Dietrich die Kirche, und mit ihr die Kapellen, einer Renovierung unterzogen. Dabei muß um 1700 eine teilweise Neustukkierung der Kirche stattgefunden haben. ÖKT und Literatur gehen darüber wortlos hinweg oder vermengen diese Phase der Stuckierung mit der Wolf Dietrichs oder mit der 1735 bis 1738 neuerlich stattgefundenen Stuckierung der Kirche und vor allem des Gewölbes. Die Stuckierung um 1700 steht wohl im Zusammenhang mit der Aufstellung neuer Kapellenaltäre oder vielleicht damit, daß die Wolf Dietrichschen Altäre neue Bilder von Rottmayr bekamen. Jedenfalls wurden in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Altäre durch neue Marmoraufbauten ersetzt, in welche aber die Rottmayr-Bilder übernommen worden sind.

Was also von Wolf-Dietrich-Kapellen, abgesehen von der Raumform, erhalten ist, sind die Stuckdecken der nordöstlichen und südwestlichen Kapelle und die schönen Gitter. Die Stuckdekoration der nordöstlichen Kapelle hat weder mit Wolf Dietrich, noch mit dem feinen Bandl- und Gitterwerk der Fenninger-Stukkatur von 1738 etwas zu tun, sondern gehört in die Nähe der Stuckornamentik des Karibinierisaales bzw. der Josefskapelle in der Franziskanerkirche, also um 1690 bis 1700¹²².

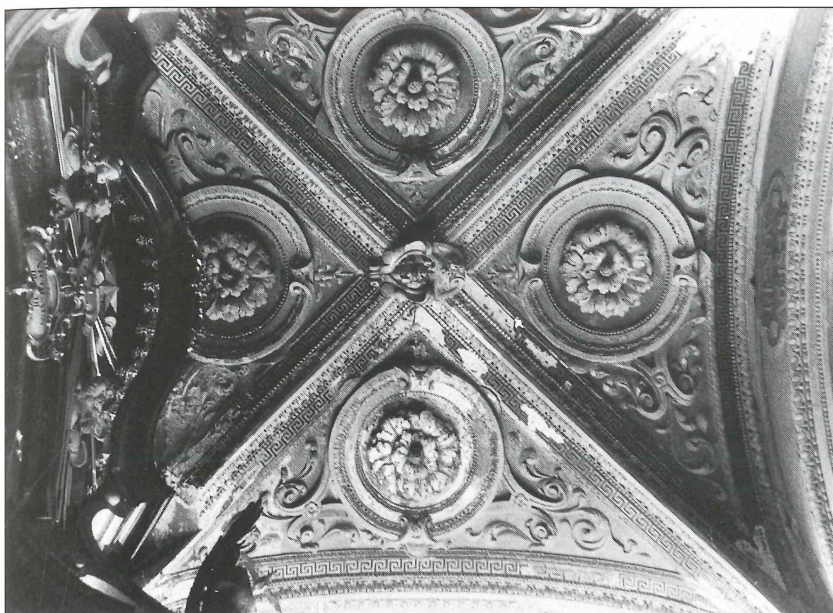
Die nordöstliche Kapelle

wird Nikolaus-Kapelle genannt, nach dem Altarbild, auf dem der Tod des hl. Nikolaus von Tolentino dargestellt ist. Das Bild wurde 1690 von Rottmayr gemalt. Das Wappen auf dem Gitteraufsatz gehört dem Hans Ulrich Edlen Herrn auf Raitenau, Malteserritter. Es ist wohl anzunehmen, daß dieses, wie die folgenden Wappen der Brüder Wolf Dietrichs, sich nicht nur auf die Stiftung des Gitters, sondern der ganzen Kapelle bezieht.

Von der ursprünglichen Ausstattung sind nur noch die Decke, die Stuckrahmung der Bogenleibung und der Fußbodenbelag erhalten. Die Verzierung des Kreuzgratgewölbes weist Einfachheit und Übersichtlichkeit auf. Die vier Gewölbekappen sind klar gerahmt, Blattstab, Perlenschnur und Mäanderband zieren die Rippen. Vier große Rosetten, die von einem Kreisrahmen eingefasst werden, füllen die Mitte der Kappendreiecke. Riemenwerk, nach den Dreiecksspitzen in Ranken auslaufend, belebt die Zwickel. Je zwei angepreßte Voluten unterbrechen den ruhigen Lauf der Kreisrahmung und geben als leise Akzente Längs- und Querrichtung der Kapelle an. Im Schnittpunkt der Diagonalrippen sitzt klein und unauffällig, wie nachträglich hinaufgeklebt, Wolf Dietrichs eigenes Wappen.

Die Grundform des Deckenschmuckes könnte geometrisch nicht klarer sein: Denkt man sich das Gewölbe in die Ebene gedrückt, so sind in einem Quadrat die Diagonalen gezogen und den so entstehenden Dreiecken ihre Inkreise eingeschrieben. Rahmen, Riemenwerk und Wappen sind kräftig hervorgehoben.

Die seitlichen Gurtbögen weisen einfache Kassettierung auf. Den Rahmenleisten ist der doppelte Eierstab eingedrückt. Die Laibung der Kapel-



Müllner Kirche, Decke der nordöstlichen Kapelle.

lenarchivolte ist ähnlich stuckiert. Im Scheitel die Rechteckform mit einspringenden Ecken, beiderseits davon zwei Felder, die von einem Quadrat mit zwei angesetzten kleineren Halbkreisen umgeben sind. In den Feldern breiten sich symmetrisch angeordnete Ranken aus. Von der Langhauswand sind die Pfeiler und Bogen leicht abgesetzt; Bogen und Pfeiler selbst werden durch eine dünne Deckplatte getrennt. Die Kapellenwände sind glatt, das Fenster ist nicht gerahmt.

Klare geometrische Form, groß und für sich zusammengeordnet (ad- diert), betont durch ein kräftiges Relief, ergeben wieder ein festes diatonisches Hauptthema, dem sich als bewegteres Nebenthema kriechendes Riemen- und Rankenwerk beigesellt.

Bis in die Kapellenpflasterung hinein ist dieses geometrische Prinzip durchgeführt. Fürs erste ist der Pflasterbelag so in seinen Teilen bemessen, daß die einzelnen Randplatten genau mit den Kapellenwänden abschließen und nicht etwa zu einem Teil von ihnen überschritten werden, so daß das „Aufgehen“ des Maßes gestört würde.

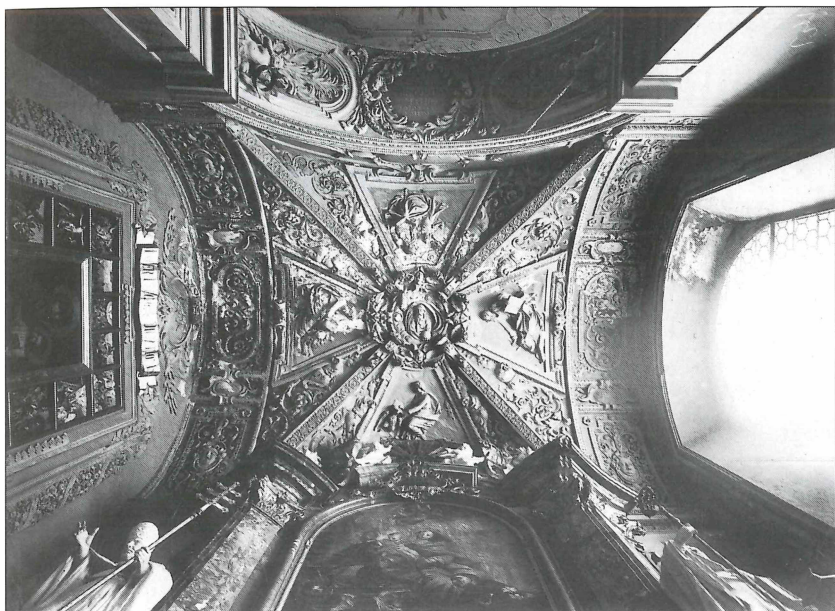
Fürs zweite zeigt das Pflaster eine farbige abgestimmte, wohlproportionierte Anordnung. Große, quadratische Platten aus rotem Marmor sind eingelassen zwischen schmälere und längere weißgrauen Platten, deren Schmalseiten in rechtwinkelige Spitzen aufeinanderstoßen. Der Abmessung liegt das Verhältnis 2 : 3 zugrunde (siehe Abb. S. 87).

Die südwestliche Kapelle

Die zweite Kapelle, in welcher sich Stuck aus der Wolf-Dietrich-Zeit erhalten hat, allerdings in einem Zustand, der eine Wiederherstellung schon dringend nötig hätte, ist die hintere Kapelle an der Südseite. Die Kapelle wird nach dem Altarbild (Rottmayr 1698) Marienkapelle genannt und wurde von Hans Rudolf von Raitenau und seiner Frau, einer geborenen von Welsperg, gestiftet. Hans Rudolf war der jüngste Bruder Wolf Dietrichs. Die Stuckierung der Decke und der beiden seitlichen Gurtbögen ist besonders schön und reich.

In trapezförmigen Feldern, deren Ecken überdies noch spitz gewinkelt sind, sitzen — aus der dem Sitzen so entsprechenden Trapezform herausentwickelt — die vier Evangelisten in fein durchmodelliertem Stuck. Die Gewölberippen sind als schmale Stege, die mit einem Blütenband belegt sind, scharf hervorgehoben. Im Scheitel der Wölbung steigern sich die Formen zu einer lockeren, plastischen Gruppe. Gottvater mit segnend erhobener Rechten und der Weltkugel in der Linken, vom kreisenden Schwung seines Mantels umhüllt, erscheint in der Mitte. Wolken umgeben ihn, geflügelte Engelsköpfe über den Relieffeldern und verbindende Fruchtgirlanden schließen sich mit den Konsolenmasken der Diagonalrippen, von denen je eine Frucht herabhängt, zu einem welligen Kreis zusammen. An den Schrägseiten der Trapezrahmen, unter den ausspringenden Ecken, sind Hermen im Profil angelehnt, die nach unten in die Zwickel der Gewölbekappen in buschig gewordenes Rankenwerk auslaufen. Den einspringenden Teil des Bogenrahmens der Relieffelder füllt ein Rollblatt aus, welches an den Seiten klammerförmig verknüpft ist, in der Mitte zu einer Schnecke sich eindreht, auf der ein gelockter Engelskopf angebracht ist.

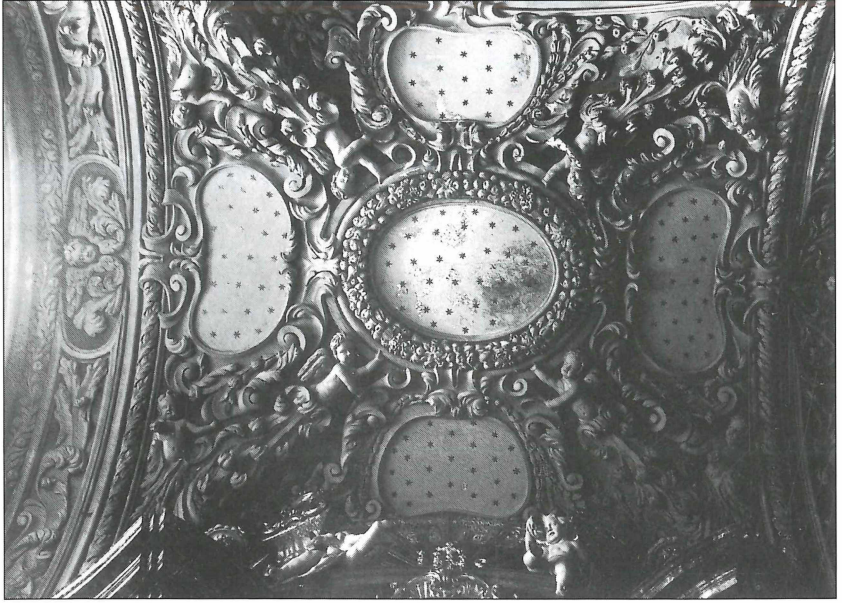
Die seitlichen Gurtbögen sind durch drei gleichgroße Rechteckfelder gegliedert, zwischen denen zwei kleine, von einer Kartusche überklammerte Rechtecke eingeschoben sind. In diesen Rechtecken, deren Rahmenleisten eine Blattstabmusterung tragen, sind nochmals rahmende Rechtecke mit einspringenden Ecken bzw. in der Mitte mit angesetzten Halbkreisen eingelassen. In diese Rahmen ist an der Innenseite der Eierstab eingedrückt. Die freien Felder sind mit Ranken ausgeziert, wobei die Felder in den Bogenwangen runde Maskenköpfe tragen, über deren Haar eine abgeschnittene Muschel vorgreift und deren Gesicht von einem Tuch, das an den Ohren befestigt ist, unterfangen wird. Denken wir einen Augenblick an die uns bisher begegneten Kapellen der Wolf-Dietrich-Zeit, so spüren wir doch eine neue Gesinnung. Feingliedrig sind die Evangelistenfiguren, leicht und sicher sind sie in die Rahmenfläche gesetzt. Der Ausdruck ihrer Gesichter verrät Beseelung, leichte Erregung, Besinnung oder ein Hinaushorchen auf die Eingebung des Heiligen Geistes. Zwischen die Falten des Gewandes, die oft messerscharfe Grate bilden, nistet sich schattender Raum ein. Spitze Formen, etwa wie die Falten, die von einem Knie ausstrahlen, auf welches das Buch so gesetzt ist, daß es einen Winkel bildet, oder abstehende Gewand-



Müllner Kirche, Decke der südwestlichen Kapelle.

zipfel, oder das Auslaufen des Körpers in zu Dreiecksformen zusammengestellten Gliedmaßen, charakterisiert diese Figuren. Daß dieses Strahlige, Scharfkantige, Feingliedrige auch in der Gesamtanordnung der Dreiecke spürbar ist — und zwar in den durch den Gegensatz zum schwingenden Blättergeranke umso genauer hervortretenden Rippen sowie durch die Knickung der Rahmen —, wurde bereits angedeutet. Fein und reich an Abstufungen ist diese Decke. Blüte an Blüte reiht sich in zarter, stilisierter Zeichnung auf den gerahmten Diagonalrippen. Blättrige Ranken, die zu natürlichen Formen drängen, schlängeln sich in den Zwickeln und tragen kleine Rosetten. Lächelnde Engelsköpfe kreisen um Gottvater, während die prallbrüstig-kugelbäuchigen Figuren an den Trapezseiten ein römisch strenges Gesicht tragen. Scharf begrenzte, durchlaufende Bänder und glatte, eckig gebrochene Rahmen strahlen von der Mitte aus¹²³, während diese Mitte mit ihren rasch schwellenden Fruchtkränzen, geflügelten Engelsköpfen, Rippenkonsolen mit Fruchtschalen, wolken- und gewandumwehtem Herrgott, eine gerundete, vierteilig zerlöste, plastische Gruppe bildet.

Die einheitlich festen, kräftigen Formen des Stucks, wie wir ihnen in der Franziskanerkirche begegnet sind, aus deren plastischer Gestalt wohl die Möglichkeit der Kraftentfaltung spricht, die aber hier gleichsam in sich hineingebunden latent da ist und nur im kümmerlichen Rollwerk kommende Bewegung verrät, diese Einheit der Form hat sich in dieser Decke aufzuspalten begonnen und anstelle der großformig-ruhigen Klarheit um die



Müllner Kirche, Decke der nordwestlichen Kapelle.

Jahrhundertwende spüren wir hier die Anfänge stoßender, zuckender, abgesetzt schweifender Formen und den Beginn seelischer Überwachtheit, Nervosität und suchender Unruhe.

Es erübrigt sich, mit Nachdruck festzustellen, daß die Stuckierung der Bogenleibung zum Schiff nichts mit der Evangelistendecke bzw. den seitlichen Gurten zu tun hat. Daß dieser aus dem Weichen herausgeformte Stuck mit seinem breiten, wie Flammen züngelnden Akanthuslaub oder dem bildsamen Kranz und seinem feinteiligen, von einem Rundstab nachgiebig umsäumten Rahmen dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angehört, wurde bereits ausgesprochen¹²⁴.

Die nordwestliche Kapelle muß aber doch in einer Hinsicht noch erwähnt werden. Sie wurde nämlich, nach dem Wappenschild auf dem Gitter, von Hans Werner Edlen Herrn auf Raitenau gestiftet, und von diesem zweitjüngsten Bruder Wolf Dietrichs berichtet Stainhauser ausdrücklich — wie wir bereits im ersten Abschnitt erwähnt haben —, daß er in Mülln auf eigene Kosten eine Kirche mit einer schönen Kapelle erbauen ließ. Auch wenn Stainhauser nicht den Ausdruck „schöne Capelln“ gebraucht hätte, wäre eine unstuckierte Kapelle in jener Zeit nicht denkbar. Demnach müßte aber dieser alte Stuck um 1690–1700 durch einen neuen ersetzt worden sein.

Tun wir noch einen Blick auf diese Stuckdecke. Die Gerade ist verschwunden, alles ist gerundet, locker gewunden, eingedreht oder gerollt. Das Mittelfeld hat sich noch die regelmäßige Form einer Ellipse erhalten,

die vier Nebenfelder sind völlig frei, bohnenförmig gebildet. Kleine, fröhliche Kinder wachsen aus saftigen Rankenstämmen und berühren tändelnd, nicht haltend, einen fruchtetestrotzenden Kranz. Wie weiclappig rollen sich jetzt die Kartuscherahmen und ihre Mittelzungen umgreifen den Blätterkranz.

Welchen Entwicklungsraum von der Wolf-Dietrich-Zeit bis hierher haben die Stuckgebilde durchmessen! Was damals an Kraft, geregelten plastischen Körpern innewohnte, jetzt ist es voll und lebendig entfaltet. Erlöst ist alle Spannung, aber noch in keiner Weise geschwächt. Der aufbrausende Formenrausch verschwindet und in dem tändelnden Laub- und Bandlwerk bleibt ein überzüchtetes, schwaches aber unerhört feinfühliges Gebilde zurück. Und zwischen das zarte Blätterwerk sind Gitter eingeschoben, wieder geometrisch versteifende Formen, bis das Rokoko die letzte „richtende“ Fessel, den letzten Halt, die Symmetrie abstreift und der weit sich dehnende Entwicklungsbogen der barocken Zier in windverwehten Flammenkringeln sich selbst verzehrt.

3. Die St.-Gabriels-Kapelle im Sebastiansfriedhof

Das einzige Bauwerk, das Wolf Dietrich vollendet zurücklassen konnte und welches, von kleinen Veränderungen abgesehen, sich in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten hat, ist die Gabrielskapelle. Allein schon darin liegt die Bedeutung dieses kleinen Gebäudes für uns. Eine Architektur und ein Innenraum werden uns greifbar, so wie sie die Wolf-Dietrich-Zeit gewollt, geformt und ausgeführt hat. Aber der Wert dieser baulichen Schöpfung liegt nicht nur darin, heute einzig vollständig erhaltene, sichtbare Quelle zu sein, aus deren Formenwelt heraus wir zum Begriff der Wolf-Dietrich-Kunst vorzudringen vermögen, sondern in dieser Kapelle steht ein kleines, rein gestimmtes Gesamtkunstwerk vor uns, das durch seine seltene Innenraumgestaltung auf deutschem Boden Einmaligkeit beansprucht.

Architektur und Plastik mit Vollskulptur und erhabenem Relief, feinste Stuckarbeit als Schmuck und als gliedernde Architekturteile, Keramik mit einfachen Fliesen oder sauber geschnittenen Rankenmotiven, Schmiede- und Metallkunst schufen hier in planvollem Miteinander ein köstliches Kleinod der Wolf-Dietrich-Kunst. Nur die Malerei missen wir im Kreise der übrigen Künste. Mit dem ursprünglichen Altar hat man gewiß auch das Altarbild beseitigt und so empfangen wir aus dem Bereich dieser Kunst nur die farbigen Eindrücke, welche die bunte Keramik und die gefärbten Stuckreliefs geben.

Dieses Kunstwerk „einsichtig“ zu beschreiben, sein inneres Gefüge gliedernd und verknüpfend zu durchschauen und von einer in ihm wirksamen Mitte — den Quellpunkt des Soseins der Einzelformen, ihrer Bedeutung, wechselseitigen Beziehungen und Zusammenfügung — heraus zu begreifen suchen, ist Inhalt dieses Kapitels.

Beschreibung

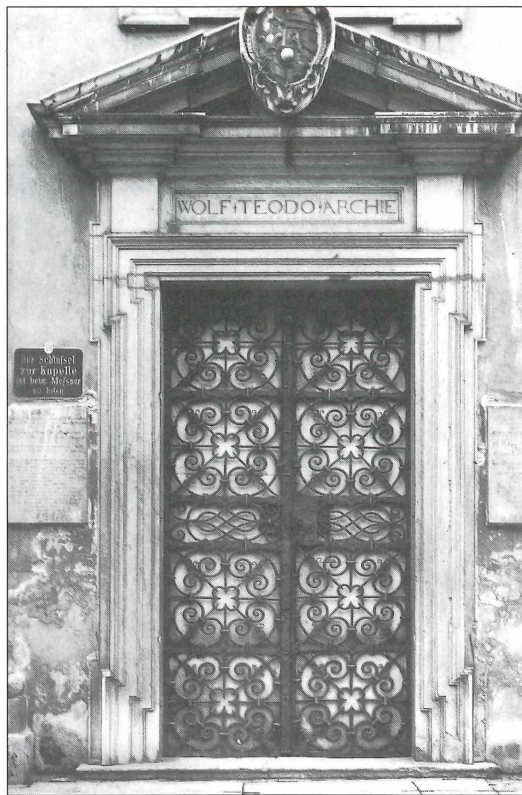
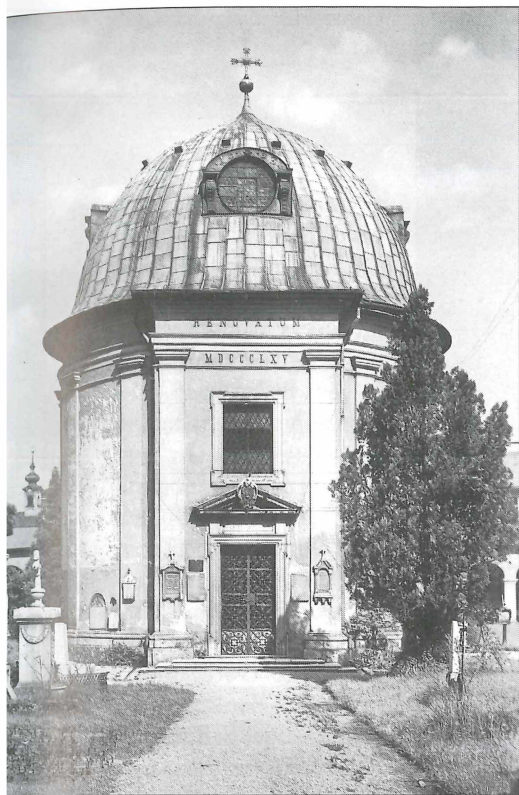
Die Lage

In der Mitte eines annähernd quadratischen Friedhoffeldes, das im Geviert von Arkadengängen umfriedet wird, steht, als kleiner selbständiger Rundbau mit einem angeschobenen rechteckigen Chorteil, die Kapelle. Der Friedhof selbst besitzt zwei Eingänge: den Haupteingang, der von der Linzer Gasse herab zwischen der Apside der St.-Sebastians-Kirche und einer Hauswand durch ein einfaches Marmorportal in die Mitte der südlichen Arkadenreihe führt¹²⁵. Von hier läuft ein Weg auf die Kapelle zu, die somit in der Achse des Haupteinganges liegt. Heute ist der Haupteingang gesperrt und man benützt den Seiteneingang, der, vom Bruderhof am Meßnerhaus vorbei, verborgen in die erste Arkade der Westseite leitet. Das Arkadengeviert besteht aus 88 von gratgewölbten Jochen überdeckten quadratischen Raumteilen mit 84 Pfeilerarkaden. Davon entfallen auf die Ost- und Westseite je 23, auf die Süd- und Nordseite je 19.

Das Äußere der Kapelle

Die Grundform der Kapelle ist die eines Zylinders. Vorne, also in Richtung auf den Eingang hin, ist eine ebene Schauwand schwach vorgezogen, hinten der rechteckige Chorteil angefügt. Ein rundes, patiniertes Kupferdach mit runden Fenstern in den Hauptrichtungen überdeckt den Bauzylinder.

Das Mauerwerk erhebt sich über einen zweiteiligen Nagelfluhsockel, der nur im Mittelteil der Fassade unterbrochen ist. Der Unterteil dieses Sockels läuft als ungegliedertes Band um die Kapelle. Der eingezogene Oberteil ist reicher profiliert und springt jeweils mit den Wandpfeilern vor. Die Mauer selbst ist glatt und farbig. Ihre Gliederung erfolgt durch bandartige Wandpfeiler, die eine vorragende Platte als Abschluß tragen. Unterhalb dieser Kapitelle läuft, sich um die Pfeiler verkröpfend, ein Rundstab um den Kapellenleib. Über den Pfeilerplatten schließt ein hohes, dreiteiliges Gebälk die Mauerzone ab. Pfeiler und Gebälk als gliedernde Teile sind gelbocker bemalt, die Zwischenwände rötlich gehalten. Drei niedrige, breite Stufen führen zu einem Marmorportal, das sich auf einer vierten Stufe als Türschwelle aufbaut. Die Rahmung des Portals ist fein profiliert. Über einer schmalen Attika, in deren Mittelfeld die Inschrift *WOLF TEODO ARCHIE* eingelassen ist, lastet ein kräftig vorspringender Giebel, dessen Ecken verkröpft sind und dem ein einfacher Wappenschild Wolf Dietrichs vorgelagert ist. Ein schön geometrisch gemustertes Gitter schließt die Öffnung des Portals ab. Über dem Flachgiebel ist ein Fenster ausgebrochen, das von einem Marmorrahmen mit ausspringenden Ecken eingefasst wird. Auf dem Gebälk liest man *RENOVATUM* und darunter 1865. Während die Fassade zu beiden Seiten von einem Pilaster eingefasst wird, sind die Teile des Zylinders rechts und links durch je fünf Pilaster gegliedert. Die Wände des Chorbaues werden von je zwei Pilastern unterteilt, zwischen denen sich an der Schmalseite je ein rechteckiges Fenster öffnet, während an der Hinterseite unter-



Gabrielskapelle, Gesamtansicht und Portal.

halb des Gebälks ein halbkreisförmiges eingelassen ist. Über der vorderen Dachluke sieht man die Jahreszahl 1693. Ein goldenes Kreuz auf einer Kugel krönt das in eine Spitze sich verjüngende Dach.

Das Innere der Kapelle

Der glatte, zylindrische Hauptraum wird überwölbt von einer halbkugligen Kuppel. Ein mächtiges Gebälk hebt Kuppel- und Zylinderraum voneinander scharf ab. An diesen Hauptraum schließt sich, verengt der Breite wie der Höhe nach, der Altarraum an, der von einem Tonnengewölbe überdeckt wird. Durch Pilasterbündel, verkröpftes Gebälkstück und Bogen sind der Neben- und Hauptraum klar abgesetzt. Vier architektonisch gerahmte Nischen, die 2 Meter hoch über dem Fußboden eingelassen sind, gliedern die Wand. Segmentgiebel überdachen die dem Altar näherliegenden Nischen, Flachgiebel jene Nischen, die den Eingang flankieren. Die Nischen selbst werden ausgefüllt durch die vier überlegensgroßen Figuren der Evangelisten. Sie tragen Bücher in den Händen und ihr Symbol ist zu ihren Füßen dar-

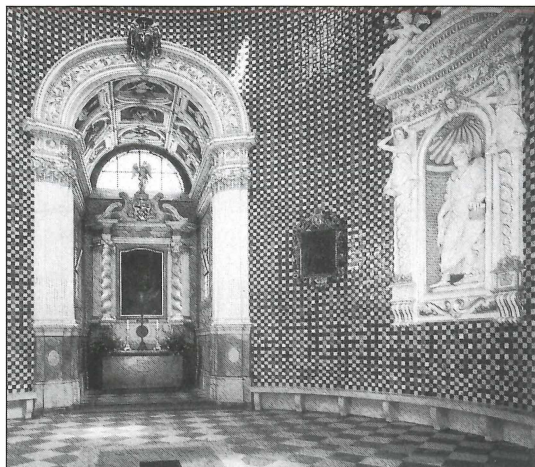


Gabrielskapelle, Altarraum.

gestellt. Vorne links der hl. Johannes, rechts St. Markus, hinten links der hl. Matthäus und rechts St. Lukas. Das Gebälk der Nischenrahmung tragen Karyatiden, deren Beine in geflochtene Schwänze auslaufen bzw. die auf geschuppten, sich nach unten verjüngenden Pilastern stehen. Auf den Nischengiebeln lagern je zwei Putten. Unterhalb der Nischen läuft eine Holzverkleidung mit einer Bank um die Wand. Die Seiten des Fensters über dem Eingang werden von je einer Karyatide flankiert, die

nach unten in Ranken auslaufen. Ein schachbrettartiger, in den Farben weiß, gelb, blau, grün und rot wechselnder Fliesenbelag deckt spiegelnd die Decke der Wand. Die Kuppel ist mit kleineren blauen und roten quadratischen Plättchen ausgelegt. Acht vergoldete Rippen, aus Blattstauden geformt und mit Engelsköpfen besetzt, gliedern die Kuppel. In den Hauptrichtungen sind runde Fenster eingelassen, deren Leibung kassettiert ist. Die Blattstauden umrahmen sich teilend und wieder schließend dieser Fenster. Im Kuppelscheitel enden diese goldenen Rippen in Engelsköpfen und Konsolen, die einen Ring um das reiche, farbige Wappen Wolf Dietrichs schließen. Die Wände des Altarraumes sind ebenfalls mit Fliesen betäfelt. Dabei zeigen die Seitenwände ein mehrfarbiges Rankenmuster, die Rückwand ein Sternmuster mit blau-weiß-gelben Tonplättchen in Rautenform. Die Fenster werden eingefasst von einem gelben, durch ein schmales weißes Band gegliederten Grund, den grüne und blaue Streifen umrahmen. Eine Marmorverkleidung deckt rechts und links die Wand bis zu der Höhe, die der Holzverkleidung im Hauptraum entspricht. Das glatte Tonnengewölbe, auf einem verkleinerten Gebälk aufruhend, wird durch ein Leistengitter in neun Felder geteilt, die in ovalen oder rechteckigen Rahmen figürliche Reliefs tra-

Gabrielskapelle, Innenansicht.



gen. Im Mittelfeld sitzt das erzbischöfliche Wappen, in den Ovalfeldern sind die vier Kardinaltugenden dargestellt und in den Eckfeldern die vier Kirchenlehrer. Der Altar, den schon eine erste äußerliche Beschreibung als „stilfremd“ in der Formenwelt der Kapelle erkennt, stammt aus der Zeit der Renovierung um 1750. Wir schalten ihn gleich hier aus der weiteren Betrachtung aus, wie auch die Marmorverkleidung, die aus derselben Zeit stammt.

Analyse

Die Lage

Der Friedhof war nicht immer wie er uns heute erscheint, umgeben von den hohen, nüchternen Rückseiten umstehender Häuser, sondern, wie der Stich von Johann Philipp Harpff um 1640 deutlich zeigt¹²⁶, war er am Stadtrand angelegt und an drei Seiten von baumbestandener Flur eingeschlossen. Nur an der Südseite gegen die Linzer Gasse zu lehnte sich der Arkadenflügel an niedrige Häuser an. Die St.-Sebastians-Kirche war halb so groß, so daß der Zugang zum Friedhof freier und vornehmer gewesen sein muß. Als 1615 das Linzertor errichtet wurde, wurde es mit der Südostecke des Kreuzganges in Verbindung gesetzt. Kirche und Stadttor rahmten, so wie mächtige, weit auseinanderliegende Pfeiler, den Friedhofsbau. Sein Geviert aber wirkte lagebestimmend auf die städtebauliche Entwicklung dieses Stadtviertels. In Ost und Nord schloß die innere Stadtmauer, mit dem Hexenturm im Eck, die Friedhofsanlage ab. Die moderne, in Bastionen vorspringende Befestigungsanlage stammt aus der Zeit Paris Lodrons. Ab 1595 zum Stadtfriedhof vergrößert, löste er den alten Domfriedhof ab.

Mitten hinein in das Geviert des Friedhofs ließ sich Wolf Dietrich sein Mausoleum bauen. Wir betonten bereits, daß die Kreuzgangsflügel kein Quadrat umschließen. Das Friedhofsfeld verhält sich wie 23 : 19 (Arkaden). Es ist also tiefer vom Eingang aus gerechnet, als es breit ist. Der Friedhofseingang liegt auf der Schmalseite, der Weg zur Grabkapelle ist dadurch gedehnter.

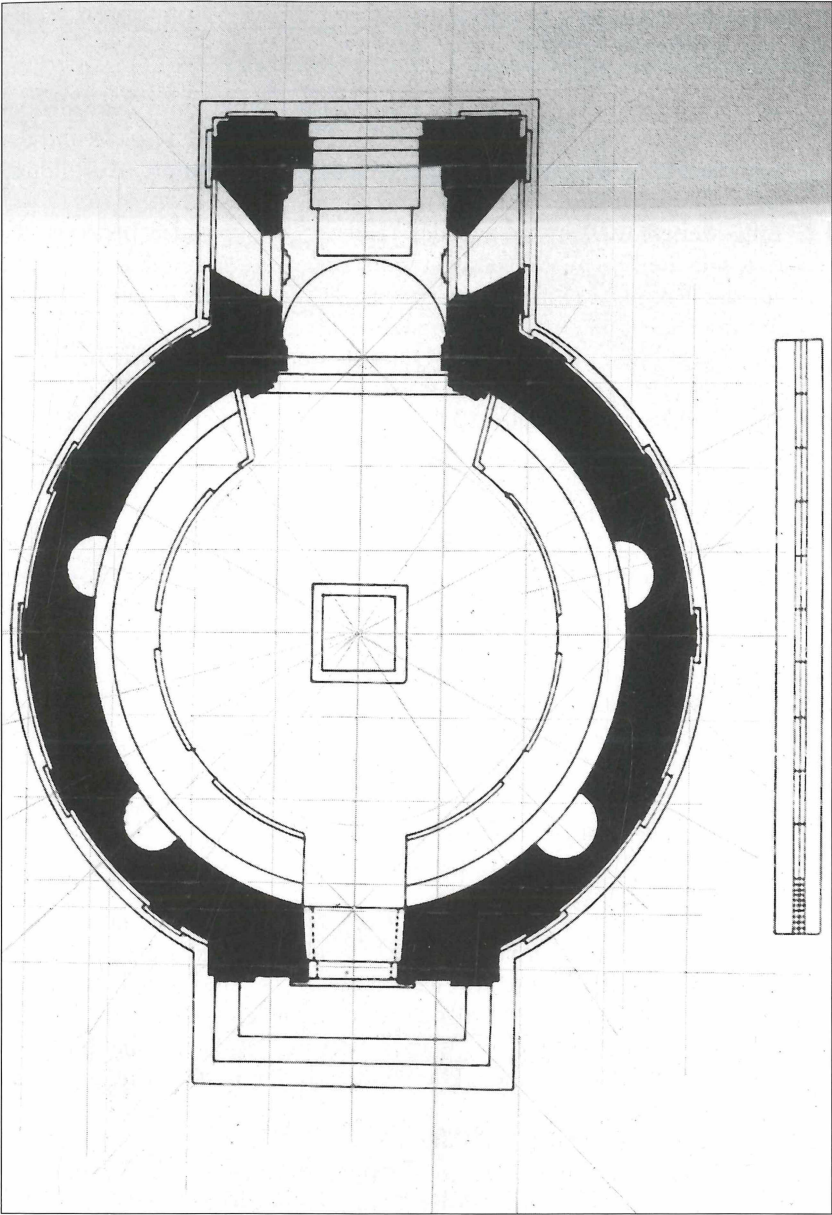


Gabrielskapelle mit Sebastiansfriedhof.

Betritt man von der Linzer Gasse aus durch das Haupttor den Friedhof (und nur dieser Zutritt vermittelt den richtigen Eindruck von der Gesamtanlage), so ist es allein die Kapelle, auf die unser Blick als erster fallen muß. Sie schließt wie eine Kulisse optisch die große Toröffnung ab, die deshalb keine feste Tür, sondern nur ein schmiedeeisernes Gitter besitzt. Wurde bisher unser Blick geführt und konnte weder nach rechts oder links ausweichen, so ändert sich dies, wenn wir den mittleren Arkadenraum der Südseite betreten haben. Die Kapelle hat ihre Kulissenhaftigkeit verloren und wir erfassen sie als einen runden Baukörper. Daneben aber gehen unsere Augen mit dem Rhythmus der schattenden Pfeilerarkaden, die von gedrückten Rundbögen überspannt sind. Nach beiden Seiten hin läuft der Pfeilergang, in dem wir stehen. Gurtbogen ziehen von den schweren Pfeilern zu entsprechenden Wandpfeilern hin, Grabstätte reiht sich an Grabstätte. Über eine Stufe steigen wir auf den Weg hinauf, der auf die Kapelle zuläuft.

Kapellenarchitektur

Der Grundriß einer Architektur ist das konzentrierte Abbild ihrer Wesenform. Ihn verstehen, entwickelnd wecken, heißt, dem inneren Gefüge des Bauwerkes selbst sehr nahekommen. Aus der Organik jedes Kunstgebildes, dem bestimmten funktionellen Zueinander der Formen, folgt, daß der Grundriß nicht etwa mit der einfachen Projektion des Horizontalschnittes eines Baukörpers auf eine Fläche abgetan ist, sondern, daß sich aus

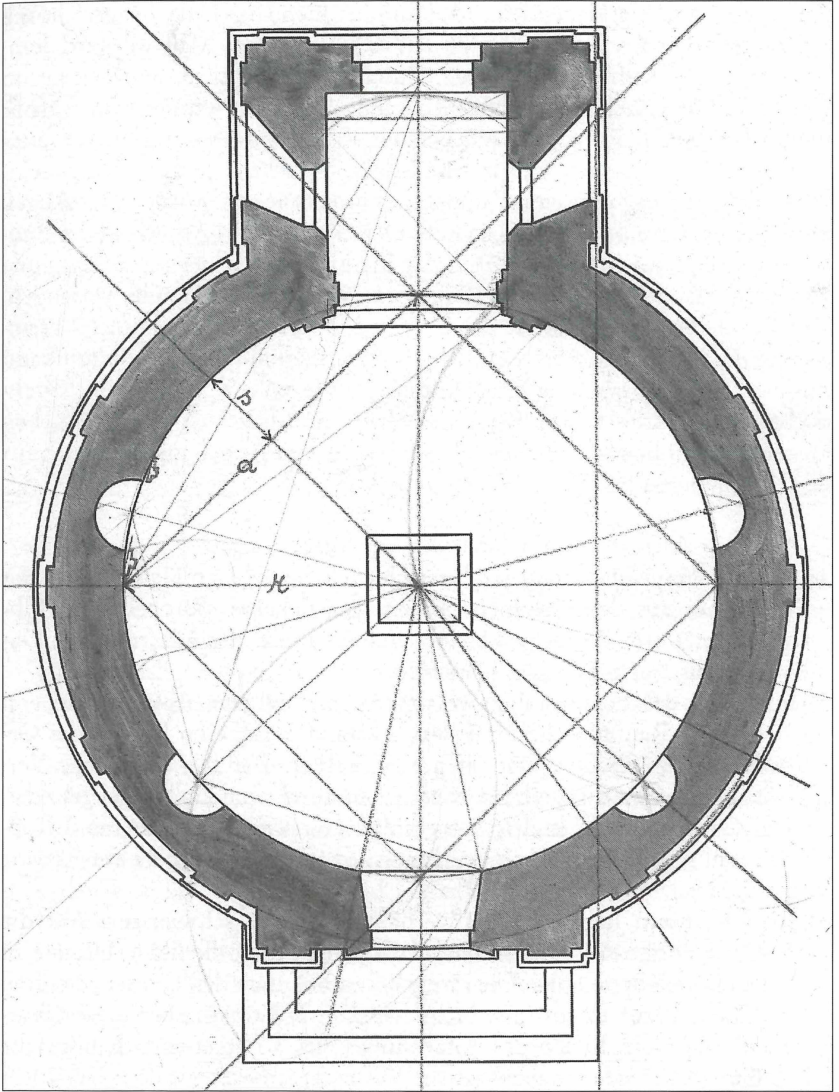


Gabrielskapelle, Grundriß.

ihm heraus Aufriß und Struktur erschließen lassen, und zwar um so sicherer, je mehr ein Baukörper aus einer zentralen Anschauungsform heraus entworfen und entwickelt ist. Wie weit sind wir nun imstande, aus dem

Grundriß heraus unsere Kapelle aufzubauen und die Gesinnung zu verstehen, aus welcher sie entworfen wurde?

1. So sehr durch die Kreisform der Hauptindruck der eines Zentralbaues ist, so erfährt die Kapelle durch das Vorblenden einer Fassade und das angeschobene Viereck des Chores eine sehr bestimmte Ausbildung einer Längsrichtung.
2. Eine weitere Abschwächung der reinen Zentralbauidee bedeutet die Art, wie die Nischen angebracht sind. Ihre Anordnung läßt sich nicht aus der Kreissymmetrie verstehen, sondern vorderhand nur aus einer symmetrischen Anordnung rein auf die Längsachse hin.
3. Der Kreisraum mißt im lichten Durchmesser (d) 10,50 m, die Breite des Chorraumes (b) beträgt 3,52 m, das heißt, Chorbreite und Durchmesser des Hauptraumes verhalten sich wie 1:3.
4. Der Chorraum wird durch ein Rechteck gebildet, das sich aber in ein Quadrat verwandelt, wenn man die Tiefe licht, das heißt vom inneren Rand des Pilasterbündels aus, mißt.
5. Die Innenwand ist durchlaufend glatt, abgesehen von den rahmenden Gliedern, welche die Nischen und den Nebenraum vom Hauptraum klar absetzen.
6. Das Mauerwerk, welches vom Portal und darüberliegendem Fenster sowie von den drei Fenstern im Chor durchbrochen wird, ist an der Außenseite durch Wandpfeiler gegliedert.
Das Maß für den Abstand Pfeiler zu Pfeiler sicher anzugeben, gelang mir nicht. Aus einem Vieleck heraus ist es nicht zu gewinnen (was wieder dem konsequenten Denken aus einem Zentralbau heraus widerspricht und zu einem Denken in Teilen gehört). Den tatsächlichen Maßverhältnissen am nächsten kommt folgende Hilfskonstruktion: dem lichten Kreis wird ein Quadrat eingeschrieben, dessen Ecken in den Hauptrichtungen liegen. Der Sehnenabstand (s) doppelt genommen, ergibt erstens den äußeren Kreis des Nagelfluhssockels und zweitens den Abstand von Pfeilerachse zu Pfeilerachse. Dabei sind die Pfeiler so angeordnet, daß zwei in der Querachse der Kapelle liegen.
7. Eine so gewonnene äußere Wandgliederung läßt auch die Nischenanordnung besser verstehen. Die Nischen liegen in der Mitte zwischen zwei Pfeilerachsen.
8. Die Mauerdicke beträgt ungefähr $\frac{4}{5}$ s.
9. Der Fassade ist eine dreistufige Treppe vorgelagert. Die Stufenbreite mißt 45 cm (= 5×9), die Höhe 9 cm. Das Profil der Stufe ergibt für die gerade aufsteigende Höhe 6 cm, für den halbrund vorspringenden Abschluß 3 cm (= $\frac{1}{3}$). Die Gesamtbreite der untersten Stufe beträgt 6,15 cm¹²⁷.
10. In der Mitte des Fußbodens befindet sich die Gruft Wolf Dietrichs. Das Heiligtum einer Kapelle, der Altar, ist in den Nebenraum gerückt, im Hauptraum ruht der Fürst.



Gabrielskapelle, Grundriß (verbessert).

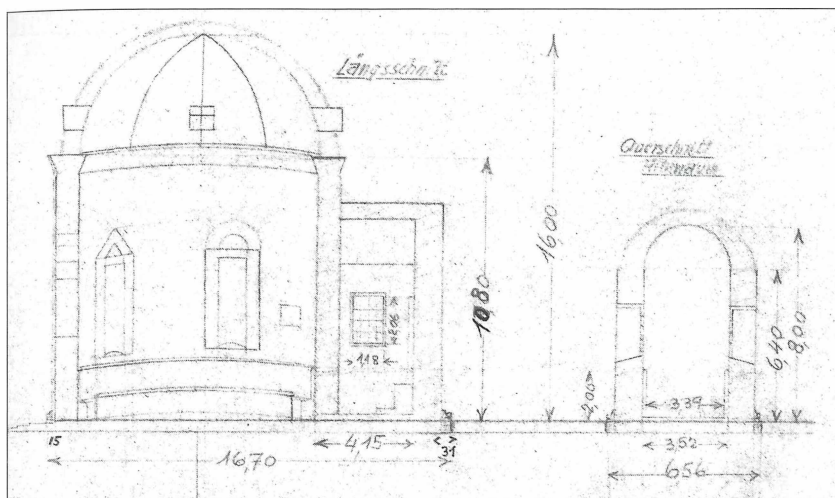
11. Wie der Gesamtbau durch ein Sockelgeschoß von der Erde abgesetzt ist, der Hauptraum über vier Stufen erreicht wird, so liegt auch der Altarraum um zwei Stufen (= 18 cm) höher.
12. Die Pilasterbündel sind so bemessen, daß der unterlegte Pilaster doppelt so breit ist wie der vorspringende.

So viel können wir unmittelbar aus dem Grundriß ablesen. Was können wir aus ihm für den Aufriß erschließen? Maßvoll, flächenbezogen, klar glie-

dernd und leicht absetzend, zentralraumbetonend und die Längsrichtung mit einbeziehend, solches lasen wir aus dem Grundriß. Maßvoll wird demnach auch der Aufriß sein müssen. Einfache Verhältnisse, wie wir sie im Grundriß mit 1:2, 1:3, 1:5 gefunden haben, erwarten wir auch im Aufriß. Dem über einem Kreis sich erhebenden Raum mit seiner Tendenz zum Stehen und Insichruhen würde eine Höhe, die dem Durchmesser gleicht, wohl entsprechen, und eine Kuppel, herausentwickelt aus der Halbkugel, ergäbe einen harmonischen Abschluß. Der Gedanke des Absetzens der Räume und Teile voneinander würde das klare Anzeigen der Trennungslinie zwischen Haupt- und Kuppelraum etwa in Art eines Gebälks verlangen. Der Verkleinerung der Breite des Tores wird wohl eine bestimmte Verringerung der Höhe folgen müssen. Als Höhenabschluß für diesen Raum kann nur ein Tonnengewölbe in Frage kommen. Wie sollte sich denn eine Flachdecke mit der kreisrunden Wand des Hauptraumes vertragen! Mit solchen Gedanken und Erwartungen treten wir nun an den Aufriß und Längsschnitt der Kapelle heran¹²⁸.

Aus dem Aufriß der Kapelle lesen wir folgendes ab:

1. Haupt- und Nebenraum sind verschieden hoch. Der Hauptraum, der von einer aus der Halbkugel heraus entwickelten Kuppel überwölbt wird, mißt das Doppelte von der lichten Höhe des Chorraumes. Das Verhältnis 1:2 bestätigt sich auch hier.
2. Innerhalb des Hauptraumes entspricht, bis auf eine Abweichung von 30 cm, der Raumdurchmesser dem Abstand des oberen Randes des Gebälks vom Fußboden. Der zylindrische Raum hat also das ruhige Verhältnis 1:1. Der Kuppelraum wird genau durch eine Halbkugel gebildet. Das Gebälk, das als kräftig ausgebildeter Kreisring Zylinder- und Kuppelraum scheidet, ist in seiner Abmessung nach dem Gebälk der Fassade gebildet.
3. Im Chorraum liegen die Maßverhältnisse etwas schwieriger. Auf die Fußbodenhöhe des Hauptraumes bezogen, beträgt die lichte Höhe 8 m = die halbe Kuppelhöhe. Die Höhe bis zum Ansatz des Tonnengewölbes verhält sich zur Chorbreite nicht wie 2:1. Mißt man aber diese Chorbauwandhöhe vom Boden des Altarraumes aus, so ergeben sich ungefähr 6,20 m, was wieder angenähert das Vierfache unseres aus dem Grundriß gefundenen Sehnenabstandes ausmacht.
4. Die Nischen bilden schmale Rechtecke, die oben mit einem Halbkreisbogen abgeschlossen sind. Das Rechteck verhält sich wie 2:1. Der Bogen sitzt aber nicht gleich auf dem Rechteck, sondern ein gliederndes Band, dessen Breite der engeren Nischenumrahmung entspricht, ist dazwischen geschoben.
5. Die Tendenz zum Quadrat wird im Längsschnitt noch einmal laut. Die gesamte Kapelle kann mit großer Genauigkeit von einem Quadrat umschrieben werden; oder anders ausgedrückt: die Gesamthöhe der Kapelle entspricht ihrer Gesamtlänge.

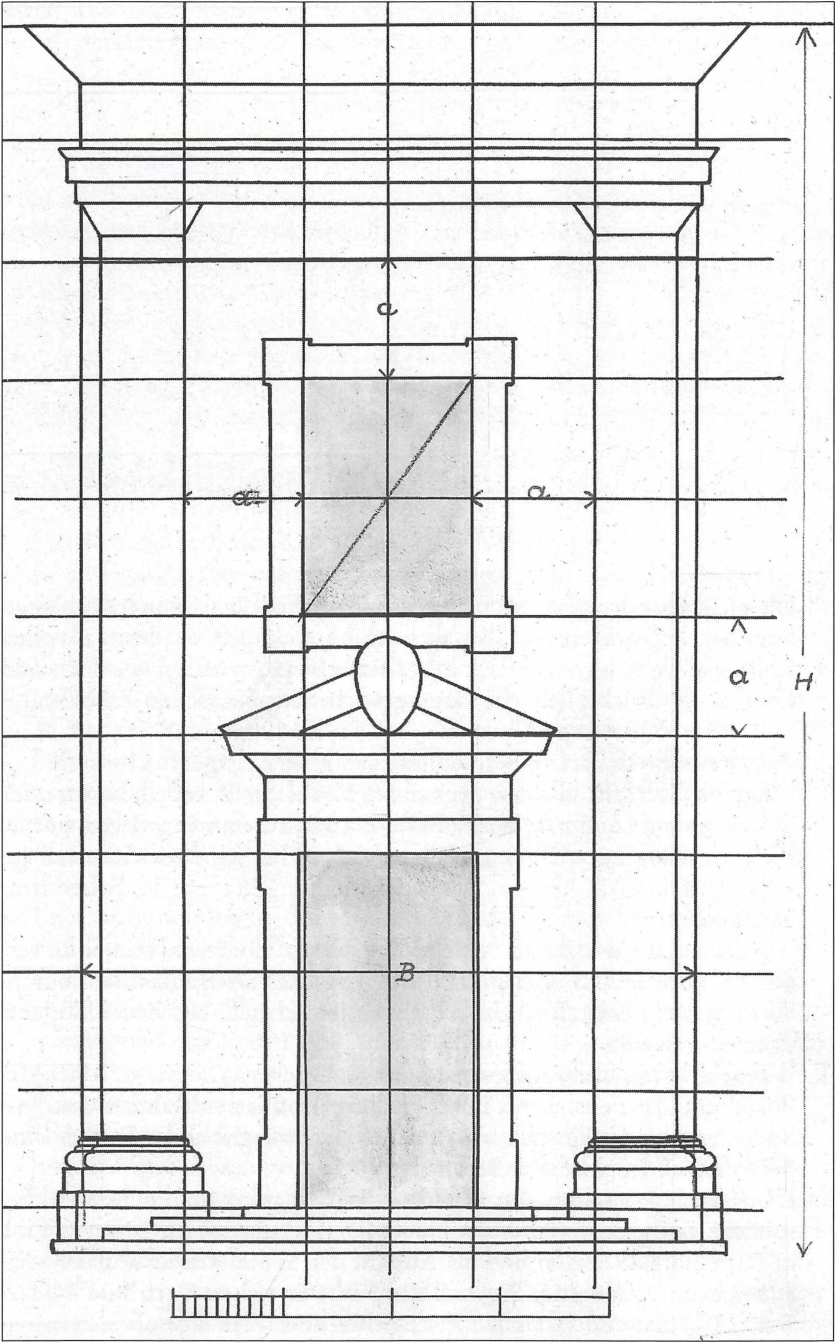


Gabrielskapelle, Aufriß.

Die gleichen Formgrundsätze, die wir schon aus dem Grundriß ableiten konnten, begegneten uns also auch im Längsschnitt. In der maßvollen Ruhe, welche sich geometrisch in der einfachen Proportion wie Kreis und Quadrat ausdrückt, liegt das Hauptgewicht dieser Kapellenarchitektur.

Unsere nächste schärfere Betrachtung gehört der Kapellenfassade.

1. Allein die Tatsache, daß aus der runden Fläche des Baues ein bestimmter Teil eingeebnet und zu einer Fassade vor- und zusammengezogen wurde, bildet ein Gegengewicht gegen die alleinige Herrschaft des Zentralbaugedankens und läßt hier besonders das Richtungsbetonte des Baues deutlich werden.
2. Als Schauseite des Baues, welche den ersten Eindruck von ihm vermittelt, wird sie das „geheime Gesetz“, welches den ganzen Bau durchwirkt, wie ein Kristallisationsprinzip seinen Kristall, besonders klar ausstrahlen müssen.
3. Während der gesamte Außenbau flach gegliedert erscheint, verleihen das Portal und das Fenster mit ihren viellinig profilierten Rahmen und insbesondere durch den stark vorspringenden Flachgiebel der Fassade eine hervorhebende, plastische Betonung.
4. Die Fassade vermittelt den Eindruck des Schlanken und Schmalen, besonders, weil man verleitet wird, überdies das runde Dachfenster mit ihr in Beziehung zu setzen und als Auslauf der Symmetrieachse das Kreuz anzusehen. Dachansatz, Wechsel der Farbe zwischen Dach und Mauerwerk, Gebälk und lastender Flachgiebel über dem Portal verwischen aber diesen Eindruck fast zur Gänze, so daß er uns nur im Vorbeiziehen schwach berühren kann.



Gabrielskapelle, Fassade.

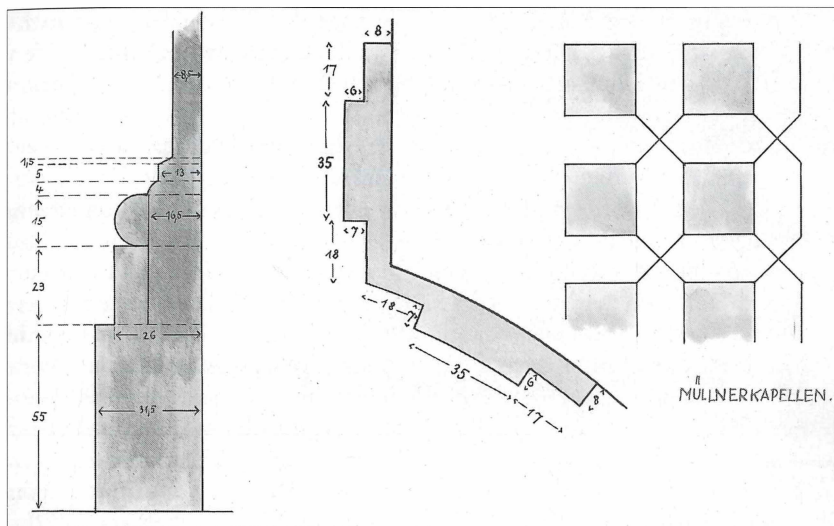
5. Bemüht man sich um die Herausstellung der Maßverhältnisse an der Fassade, so ergibt sich folgendes:
- a) Die Gesamthöhe (H) der Fassade vom Erdboden bis zum oberen Rand des Gebälks verhält sich zur Breite der Wand (B) wie 2:1.
 - b) Die halbe Höhe der Fassade reicht bis zum Scheitel des Wappens.
 - c) Alle weiteren Verhältnisse der Höhe nach werden auf die Fußbodenhöhe des Hauptraumes bezogen. Dann läßt sich nämlich die Wand der Höhe nach in 10 Teile teilen, mit dem Grundmaß $a = 1,08$ m. $3a$ = die Höhe der Türöffnung; je $1a$ mißt der Abstand des waagrechten Giebelbalkens vom oberen Rand der Tür bzw. vom unteren Rand des Fensters. $2a$ beträgt die Höhe des Fensters. Auch der Gebälkbreite, vom umziehenden Rundstab aus gerechnet, liegt das Maß $2a$ zugrunde. Daß die Höhe des unverkröpften Teiles des Nagelfluhsockels mit 55 cm $\frac{2}{3}$ mißt, ist gewiß bemerkenswert.
 - d) Dieser Modul a bewährt sich auch für die Breitengliederung. Da das Portal sich wie 1:2 verhält, ist seine Breite $1,5a$. Kleiner als a ist der Abstand der Tür von den Pilastern. Dagegen ist die Lage des Fensters völlig von diesem Modul abhängig. $2a$ beträgt, wie schon gesagt, seine Höhe, vom Rundstab wie vom waagrechten Balken des Giebels und von den Innenseiten der rahmenden Pilaster hat dieses Fenster den Abstand a , das heißt, für die Größe des Fensters war es bestimmend, daß seine Seiten von den es parallel umrahmenden Architekturteilen gleichen Abstand hat.
 - e) Die Höhe der vier Stufen zusammen beträgt 36 cm = $\frac{2}{3}a$.
 - f) Während es uns gelang, für die Höhenverhältnisse ein brauchbares Grundmaß zu finden, bereitet das Finden eines die Breitenverhältnisse natürlich erklärenden Maßes Schwierigkeiten. Die Tatsache etwa, daß sich das Fenster wie 13:18 verhält (vgl. hiezu das heute noch gebrauchte Maß für photographisches Papier), daß die Breite der Pfeiler $5 \times 13 = 75$ cm beträgt, ist zu ferneliegend. Was uns wichtig wäre, ist das Finden der Lage der inneren Pfeilerkanten, da ja von ihnen wieder die Lage des Fensters abhängig ist. Nun verhält sich sonderbarerweise die gesamte Höhe der Fassade H ($= 11,20$ m) zum lichten Abstand der beiden Pilaster ($= 3,74$ m) bei einem Fehler von 2 cm wie 3:1. Völlig von der Hand weisen, glaube ich, kann man dieses einfache Maßverhältnis nicht. 1:3 fanden wir schon in der Grundrißgestaltung und im Kleinen auch an der Fassade (vgl. Stufen). Die weitere Tatsache, daß der Abstand der Pilaster von ihren äußeren Kanten aus gerechnet $5,25$ m = r beträgt, ließe dann auch die Pfeilerbreite mit 75 cm finden. So viel steht jedenfalls fest, bei diesen genauen Maßen überrascht es, plötzlich Beziehungen zu entdecken, die mit bereits gefundenen wieder in Einklang zu bringen sind.

Zusammenfassend stellt sich der Aufbau der Fassade — aus dem nüchternen und sachlichen Zahlengerippe gefunden — folgendermaßen dar:

Im Gesamten bildet die Schauwand ein Rechteck im Verhältnis 1:2. Das Verhältnis 1:3 ($H/3$) kann bestimmend gewesen sein für die zwischen den Pilastern liegende Fläche. Die rahmenden Pilaster, deren Innenkante so gefunden war, mußten, um als selbständige Architekturglieder kenntlich zu sein, vom Rand der Fassade abgesetzt werden. Und dies wird der Grund sein für ihre so gewählte Breite. Ob es ein Zufall ist, daß der Abstand der Pfeiler, von ihren äußeren Kanten gemessen, gleich r ist, sei dahingestellt. Somit war die Hauptform, abgesehen von der Pilasterhöhe, gefunden. Es galt nun, die Fassadenfläche zu gliedern, das heißt, ein Portal anzubringen und ein Fenster, die einzige Lichtzuführung für den zylindrischen Bau.

Durch Tür und Fenster entstehen Öffnungen in der Wand. Sie in ein klares Verhältnis mit den Mauerteilen zu bringen, ist Aufgabe jeder Architektur. Strenge, das heißt von der Zahl und vom Verstand geleitete Architektur wird hier ein umso klareres Verhältnis anstreben. Es ist also verständlich und sinnvoll, wenn für die Wandgliederung ein Grundmaß verwendet wird, das von den den Gesamteindruck einer Wand bestimmenden Maueröffnungen gewonnen wird. Daß das Portal von ebener Erde in den Raum führt, würde bei der Gabrielskapelle gegen das „Gesetz“ des Sich-abhebens der Sonderung der Teile, wie wir es bereits in vielen Einzelheiten feststellen konnten, widersprechen. Die oberste Treppenebene, auf der das Portal ruht, wird nun Basis für die weitere Gliederung, weil wir festgestellt haben, daß für die Gliederung einer Wand das Verhältnis der Mauerdurchbrechungen zur Mauerfläche maßgebend ist. Das Portal als das wichtigste Gebilde innerhalb der Fassade wird am größten gestaltet. Dabei kam es dem Baumeister sehr darauf an, Portal und Fenster in bestimmten Einklang zu bringen, was er am besten dadurch zu lösen glaubte, daß beide von einer Mittellinie heraus gleichen Abstand haben. Diese Mittellinie wird durch den oberen Rand des waagrechten Giebelbalkens gebildet. Das Verhältnis der Portal- und Fensterhöhe wählte er mit 3:2. Noch aber schwimmt diese Tür-Fenster-Kombination in der Fassadenfläche. In welcher Höhe soll die Basis dieser Formgruppe liegen?

Ein Beweis dafür, daß die Einordnung von Tür und Fenster in die Zwischenpilasterwand eigengesetzlich vor sich ging und sich nicht von der Großform der Fassade ableitete, scheint nur dadurch gegeben, daß für die Basishöhe des Portals nicht die Höhe des ungegliederten Sockels gewählt wurde, so daß der gesamte Überbau der Kapelle auf einer ebenen Steinscheibe zu sitzen käme. So liegt aber die Türschwelle etwas tiefer (15 cm). Die Einfügung der in ihrem Zueinander bestimmten Portal-Fenstergruppe¹²⁹ in die Zwischenwand erfolgte nun endlich so, daß einerseits das Fenster so hineingesetzt wurde, daß es von einem gleichmäßig breiten Mauerahmen umgeben wurde (und hierin liegt die eine Funktion des unterhalb der Kapitelle umlaufenden Rundstabes), und andererseits die Höhe der Stufen $\frac{1}{3}$ des zugrundegelegten Maßes a ausmachte. Es besteht aber noch eine Beziehung, welche die Lage des Fensters festlegt: Ein Kreis mit dem Radius $3a$ und der Mittelpunkt gleich Fenstermitte schneidet die innere Pilasterlinie



Details aus der Gabrielskapelle (links) und den Müllner Kapellen.

dort, wo diese den unteren Gebäcksrand kreuzt. (Daß dieser Kreis den oberen Rand der Portalöffnung berühren muß, ergibt sich aus dem vorher Gesagten.) So wirkten mehrere Komponenten zusammen, um die Fassade in all ihren Teilen in ein klar gefügtes, additives Verhältnis zu bringen. Fassen wir das Ergebnis der Untersuchung über die Maßverhältnisse in mehreren Sätzen zusammen:

1. Die überwiegende Grundform der Gabrielskapelle ist die des Zentralbaues. Kreis, Halbkugelkuppel, Verhältnis 1:1 und Quadrat, welches die Kapelle umschreiben kann, Formen der Ruhe, sind seine Gestaltungselemente.
2. Im Widerstreit zu dieser Grundform durchzieht die Kapelle eine Längsrichtung: Der auf sie zuführende Weg bildet eine Einleitung dazu, die vorgeblendete Fassade, die Verschiebung der Nischen (in solchem Sinn, daß die Nischenfiguren nicht alle mit derselben „Spannung“ auf den Mittelpunkt des Zentralraumes hinwirken können, sondern unter verschiedenem Winkel und in verschiedenem Grade¹³⁰⁾ und die Anfügung des ausgeprägten Chorraumes zeugen dafür.
3. Es gelang uns nicht, ein gemeinsames Grundmaß zu finden, welches das Verhältnis aller Kapellenteile zueinander bestimmt. Wir fanden im Gegenteil, daß über einer maßlichen Grundstimmung die einzelnen Hauptteile nur aus einer Eigengesetzlichkeit heraus verstanden werden können. Und diese Tatsache beweist von einer anderen Richtung her den leisen Widerstreit der Grundformen (Punkte 1 und 2), welcher dem Bau eingebunden ist. Es liegt der Kapelle nicht ein reiner Zentralbaugedanke zugrunde, es regt sich eben, voll übertönt, aber doch hörbar, die

Nebenstimme der Längsrichtung. Die Lage der Pilaster läßt sich nicht aus einem Vieleck heraus verstehen, „die Längsrichtung“ spaltet den zylindrischen Raum auf und die einzelnen Wände werden für sich gegliedert.

4. Glätte und Körperlosigkeit der Glieder, die flache Wand, charakterisieren innen wie außen die Haut des Baues. Nur die Kopfteile der Gliederung, Giebel, Kapitellplatten, abschließender Sims und Kuppelring, springen kräftig aus der Glätte hervor
5. Den maßlich bestimmten Einzelformen und ihrem Nebeneinander entspricht auf der anderen Seite die klare Abhebung der Teile von einander: Der rechteckigen Kapelle vom runden Hauptraum, der ebenen Fassade von der gebogenen Außenwand, des halbkugeligen Kuppelraumes vom zylindrischen Hauptraum, der Nischenarchitektur und dem Rahmengerüst des Altarraumes von der glatten Wand, des Hauptraumbodens von der Erde und vom Boden des Chores, des Natursteinsockels vom gefärbelten Mauerwerk, der roten, grünen und blauen Tonplättchen von den weißen und gelben, der Höhe des ungegliederten Sockels von der des Fußbodens, bis hinein etwa in die Zweifarbigkeit (Weiß-Gold) des Bandes, das die Nischen rahmend umläuft, wirkt dieses Gestaltungsprinzip.

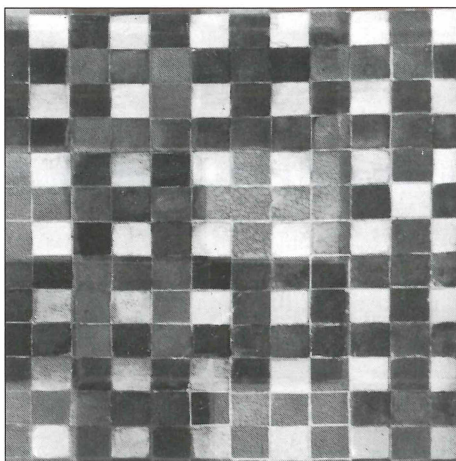
Durch die Analyse des Baukörpers haben wir in den Begriffen der Klarheit, des Abgesetzseins, des Flächigen, des Zentralraumes, der vom Längsraum leicht durchschnitten wird, der streng proportionierten Beziehung der Teile usw. Handhaben gefunden, mit welchen wir dem Verständnis des Bauwerks aus seiner Mitte heraus nähergekommen sind. Noch müssen wir aber unser Augenmerk auf die Innengestaltung der Kapelle richten. Den Glanz seines reichen Schmuckes entfaltet dieser edle, einfache Bau erst in seinem Innern. Einfach und sich verschließend wirkt sein Äußeres. Nur die Fassade, und hier das betonte Portal, fordert zum Eintritt auf, und die Überraschung, welche der Innenraum uns bietet, ist groß.

Der Innenraum

Zwei Eindrücke sind es vor allem, die uns vom Innenraum vorerst fangen: Einmal seine gerundete Geräumigkeit — und hier insbesondere die starke Entwicklung in die Höhe — und zum anderen die glatte und kühle Helligkeit, in die hinein die farbigen Tonplättchen der Wandbekleidung seltsam glänzen und das Gold der reichen, strengen Zier leuchtet. Die Unvermitteltheit, mit der dieser geweitete Raum und sein glasiger Prunk den Eintretenden überraschen, hat ihren Grund einerseits darin, daß der Besucher, der, den Weg auf die Kapelle zukommend, die Körperhaftigkeit des Baues, und somit seine Tiefe, nicht anschaulich genug erfassen kann und daß diese starke Absetzung von Baukörper und Dach einen hochsteigenden Kuppelraum von vornherein nicht klar vermuten läßt und schließlich darin, daß das Äußere der Kapelle schlicht und einfach, ja fast nüchtern wirkt. Die Kapelle entfaltet sich eben erst in ihrem Innern.

Der Fliesenbelag

Ungewohnt in einem Sakralbau erscheint uns der eigenartige Wandbelag. Kleine, quadratische Tonplättchen (7,8 cm), gefärbt und mit einer Glasur überzogen, reihen sich, neben- und übereinandergesetzt, zu einem schachbrettartigen Muster zusammen¹³¹. Die Verteilung der Farben ist folgende: Von oben nach unten läuft zwischen einer Abfolge von weißen und rotbraunen Quadraten je zweimal eine Reihe von grünen und gelben Plättchen im Wechsel mit je zwei Reihen blauer und gelber Quadrate, so ergibt sich in der waagrechten Reihe die Abfolge grün-weiß-grün-weiß, blau-weiß-blau-weiß oder gelb-rotbraun-gelb-rotbraun, usw. Obwohl die Farben Weiß, Gelb und Rotbraun in gleicher Anzahl verteilt sind, während Grün und Blau nur die Hälfte aufweisen, ist der Gesamteindruck doch so, daß die weißen Plättchen das Übergewicht zu haben scheinen und gleichsam auf weißem Grunde ein farbiges Karo aufgetragen ist. Die farbigen Plättchen, deren Farben durchwegs dunkel gehalten sind, also ocker, rotbraun, seegrün und preußischblau, schließen sich oben im Gegensatz zum farblosen Weiß zu einer Einheit zusammen und bilden so auf weißem Grunde ein farbig wechselndes, dunkles Gitter. Weiß sind auch alle gliedernden Architekturteile des Innern der Kapelle gehalten, die Nischen mit ihrem kunstvollen Rahmenbau und ihren Figuren, das Ringgebälk am Fuße der Kuppel, der Triumphbogen, der den Altarraum vom Grabraum sondert, sowie das Gebälk und die Rahmen der Stuckdecke in diesem Altarraum. So schlägt das Weiß den Grundton im farbigen Gesamtbild des Innenraumes an, und in dieser farbigen Einheit gibt es kein Übergehen, keine Zwischenstufen von einer Farbe zur anderen oder von einem helleren zu einem dunkleren Ton, sondern Farbe ist neben Farbe gesetzt, gegliedert, sich abhebend und in der Abfolge nach Regeln bestimmt.

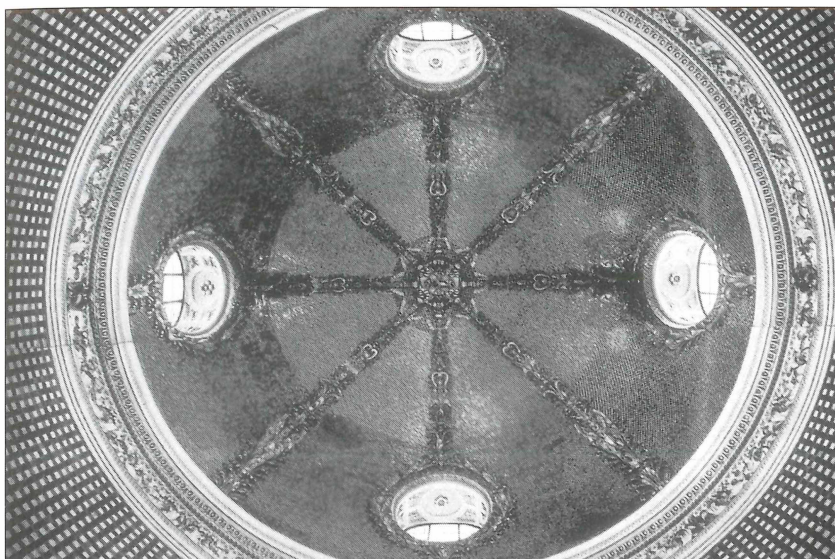


Das Mosaik der Kuppel weist eine andere Farbigkeit auf. Die Gitterung ist einer Vereinheitlichung gewichen. Dunkelrote und gegen die Höhe zu blaue Plättchen schaffen eine feiner gestufte Gesamttonung, von der sich bei einstrahlendem Sonnenlicht das flimmernde Gold der aufgeblättern Rippen besonders festlich abhebt. Die Plättchen innerhalb der Engelsköpfe, welche das Wappen Wolf Dietrichs umgeben, sind gelb und grün gefärbt. Die stuckgerahmten Felder der Laibungen der Rundfenster zeigen eine weiß-blaue Musterung.

Auch die Wände des Altarraumes sind mit kleinen Fliesen verkleidet. Die Rückwand, soweit sie der Altar frei läßt, ist rhombisch gemustert, wobei die Plättchen nicht in der Ebene bleiben, sondern jeweils eine Rhombengruppe eine vortretende Mittelspitze besitzt. Die Farben der Plättchen sind rechts und links des Altares weiß, gelb und blau, über dem Altar gelb, rot und grün. Die Verkleidung der Seitenwände des Nebenraumes weist eine andere Art der Fliesentechnik auf. Weiße, quadratische Plättchen, welche die ganze Wand bedecken, sind so beschnitten, daß stilisierte Rankenformen freigelassen sind, in welche nun wiederum passend geschnittene, farbige Plättchen in Grün, Blau und Gold eingelegt sind. Daß solche Zusammenstückelung kleiner Teile zu schön durchgeschwungenen Ranken genauer Arbeit bedarf, ist klar. Die Seitenfenster besitzen eine selbständige Rahmung. Ein gelber Grund, den ein schmaler weißer Streifen durchzieht, ist von grünen und blauen Plättchen eingefast.

Über die Herleitung der auf deutschem Boden einzigartigen Verkleidung von Wänden durch glasierte Tonplättchen will ich mich hier nicht verbreiten, da hiefür bei Molthein nachgelesen werden kann. Aufmerksam gemacht sei aber auch auf die Abhandlung von Friedrich Sarrè, „Die Fayancen von Nicaea und ihr Export nach dem Abendland“. Sarrè erwähnt hier das türkische Tagebuch des Prälaten Gerlach, der sich im Gefolge David Ungnads, des Gesandten bei Maximilian II. und Rudolf II. 1573–1578 in Konstantinopel aufhielt. Im September 1577 schreibt Gerlach gelegentlich der Erwähnung der „schönen nicensischen (Normal-)ziegeln“ folgendes: „Er (= Ungnad) hat auch an den Bischoff von Saltzburg geschrieben, daß er ja 1000 Thaler an nicensische Ziegel, damit die Bassen (= Paschas) ihre Sähle bekleiden, wenden sollte. Der Zeug ist so weiß als Kreiden, darauf schöne Zweig und Blumenwerck gemahlet werden. Sie machen Teller Trinck- und andere Geschirre, so zu Hausshaltung dienlich darauss. Die Welschen nennens Majolika. Mein Gnäd. Herr hat selber solches vor mehr als hundert Ducaten nach Venedig geschickt.“¹³² Aus dieser Tagebuchaufzeichnung ersehen wir, daß Gerlach an den Bischof von Salzburg geschrieben hat, ja nicht zu unterlassen, 1000 Taler zu schicken für Ziegel aus Nicea. Ob der Erzbischof¹³³ sich Fliesen kommen ließ, ist unbekannt. Sicher ist nur, daß diese Art von Ziegel, „darauf schöne Zweig und Blumenwerck gemahlet werden“, mit der keramischen Dekoration der Seitenwände des Altarraumes in Zusammenhang stehen müssen.

Was uns hier angeht ist die Tatsache, daß ein Bauwerk vom Rang, wie es das Mausoleum eines Erzbischofs darstellt, in so entscheidender Weise seinen Gesamteindruck von dieser Fliesenbekleidung empfängt. Gewiß hat auch der praktische Grund, daß in einem so abgeschlossenen Raum die Gefahr der Feuchtigkeit groß ist, mitgesprochen bei der Verkleidung dieser Wand mit dauerhaften Fliesen. Hätte aber Wolf Dietrich an solch farbiger Glanzwirkung nicht Gefallen gefunden und sie nicht als einen sehr eigenen künstlerischen Reiz gewertet, nie hätte solch ein Erzbischof für sein Grab-



Gabrielskapelle, Kuppel.

mal diese Ausstattung gewählt oder zugelassen. So offenbart gerade dieser Fliesenbelag einen Wesenszug Wolf Dietrichscher Kunst.

Für uns bildete die strenge, kleinquadratische Musterung der Innenwand neben der eigenartigen Lage der Nischen den Anlaß, den Maßverhältnissen des Gesamtbaues nachzuspüren.

Zusammengesetzt, aneinandergesetzt sind diese quadratischen Plättchen, nach einer bestimmten Ordnung wechselnd in der Farbe — ein farbiges Gitter auf weißem Grund. Dieser weiße Grund durchzieht die Kapelle in allen ihren Teilen. Abgesehen davon herrscht Verschiedenheit des Fliesenbelages in den Teilräumen. Der Zylinderraum ist gegittert, die Kuppelschale einheitlicher abgestimmt, der Chorraum hinten sternförmig gemustert, an den Seiten mit Ranken verziert. Die spiegelnde Glasur der Plättchen verleiht den Wänden kühlen, abweisenden Glanz. Und welche Art der Wandbehandlung könnte den glatten Schnittflächen, mit denen die Raumform des Zylinders, der Halbkugel und des Rechteckes herausgeschält sind, besser entsprechen und sie uns anschaulicher nahebringen als diese glasisen Wände?

Die Stuckplastik

Die gliedernden und rahmenden Architekturteile, die Wappen, die Nischenfiguren und die Reliefs am Tonnengewölbe des Altarraumes sind aus Stuck geformt. Er ist meist naturfarben belassen. Schmuckleisten, Ranken und Ränder sind goldgehöht. Völlig vergoldet sind die aus Blattstauden geformten Gewölberippen. Farblich gehalten sind die Wappen und die figürlichen Reliefs an der Decke des Altarraumes.

Die Nischen

Daß sich zwei voneinander abweichende Formen der Nischen in der Kapelle befinden, wurde bereits in der äußeren Beschreibung erwähnt. Warum sie verschieden geformt sind und warum gerade so, sei mit einigen Sätzen angedeutet.

1. Lebendige Architektur, und sei sie noch so streng geometrisch gebunden, sucht innerhalb der Bindung die Variatio, das Gegenspiel der Formen. Sklavisches Sichentsprechen, Schablonen sind der Tod jedes Kunstgebildes. Die Starrheit der historisierenden Bauten des 19. Jahrhunderts beruht gerade auf der armseligen Aneinanderreihung völlig sich gleichender Modellformen¹³⁴.
2. Es entspricht auch wiederum einem der Grundzüge, die wir im Formgefüge der Kapelle feststellen konnten: dem Absetzen der Teile voneinander, der verschiedenen Form. Gewiß, wenn etwa die Rahmung des Portals um einen Rundstab reicher gebildet ist als die des Fensters, oder wenn — was wir noch sehen werden — die Rahmen der Reliefs an der Chorraumdecke verschiedene Formen zeigen, oder die Fliesen in den verschiedenen Räumen verschieden zusammengefügt werden, so liegt die Erklärung dafür in der verschiedenen Lage und Bedeutung der einzelnen Form. Daß aber im Altarraum die Rückwand sterngemustert ist, die Seitenwände aber mit Ranken geziert, liegt auf der gleichen Linie, wie die Abwandlung der Nischenarchitektur.
3. Für die Anordnung, daß die flach giebelte Nische beim rechteckig aus der Mauer gebrochenen Eingang liegt, die mit dem Segmentgiebel überdachte aber in der Nähe des Triumphbogens, ließe darauf schließen, daß daraus das Prinzip zum Ausdruck kommt, Ähnliches zu Ähnlichem oder Vorbereitung einer Form durch eine ähnliche.

Würde der Fall umgekehrt liegen und die Giebelnischen an den Rundbogen herangeschoben sein, so würden wir dieses Gegeneinander der Formen gerne dem in Punkt 2 angeführten Prinzip zuschreiben (dem Sich-abheben voneinander). Wäre solch ein Vorgehen nicht zu billig, und gliche ein solches immer Entsprechung suchendes Verhalten nicht der vorhin berührten Gesinnung des Historizismus? Es verstößt also in keiner Weise gegen ein gefundenes Strukturprinzip, wenn wir in der so seienden Verschiedenheit der Nischenarchitektur einen vorbereitenden Weg hin zum Triumphbogen erblicken. Daß die Giebelnischen von armlosen Karyatiden und von kantigen Pilastern eingefasst werden und die Nische mit dem runden Dach von Karyatiden mit geflochtenen Schlangenbeinen, gehört wieder jener künstlerischen Grundhaltung an, gleichgestimmte Formen in feinem Abwägen zusammenzuordnen.

Versuchen wir mit einigen Sätzen den formalen Aufbau der Nischen festzuhalten. Wir wählen hiezu die Nische links vorne mit der Johannesfigur.

1. Daß die Nische in ihrem Gesamtbild sich scharf von der farbig gemusterten Wandfläche abhebt als ein Sondergebilde, das mit seinen weißen, goldgeränderten Formen an die Wand herangeschoben und hineingesetzt



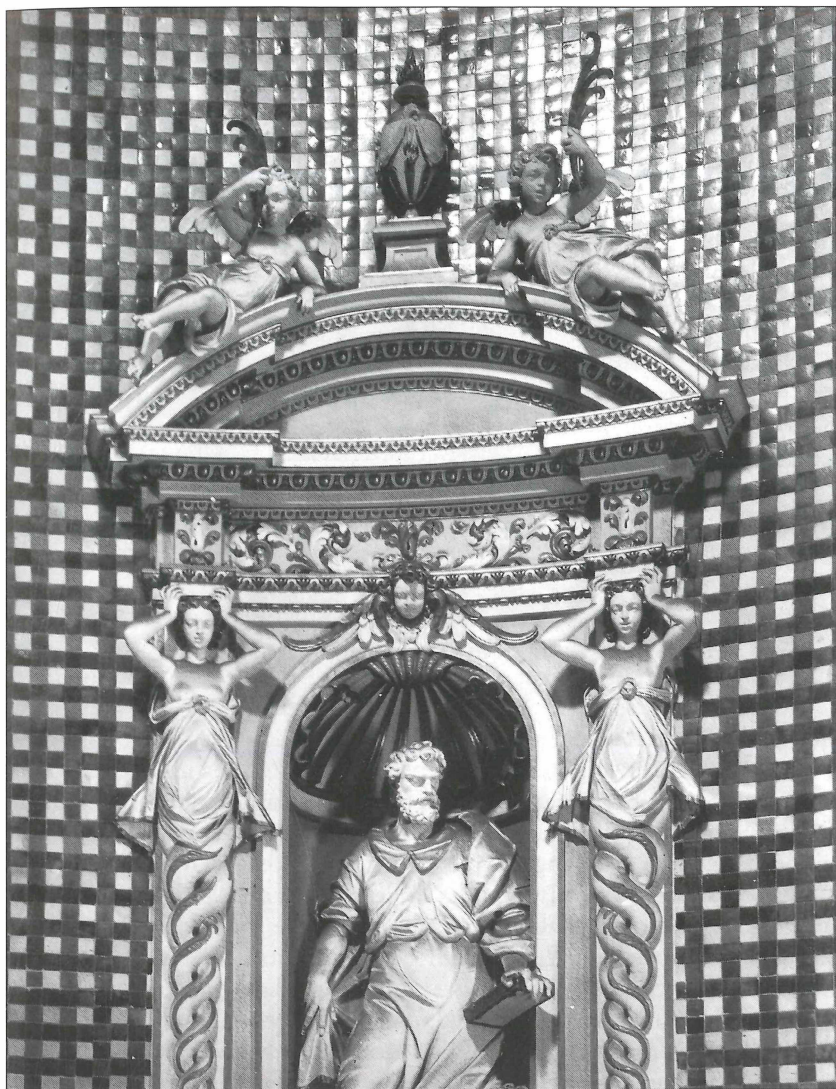
Gabrielskapelle, Nische mit dem Evangelisten Johannes.

erscheint, gehört wiederum jenem Grundprinzip des Abgesetztseins der Teile und ihrer Zusammensetzung an.

2. Ebenso sind die einzelnen Teile in der Nische und ihre Architektur fest umrissen und herauslösbar. Die Nische selbst wird gerahmt von einem Band, dessen Ränder vergoldete Stege besitzen. Unten ist dieses Band an den Ecken gebrochen. In diesen Ecken beginnend, schwingen zwei Voluten leicht vorspringend gegen die Mitte hin. Eine Schuppe sitzt unten in

dem Zwickel, den die beiden zusammenstoßenden Schnecken freilassen. Eine Muschel füllt das Haupt des Nischenraumes aus. Im Scheitel der Nische haftet ein langgeflügelter Cherubskopf, einerseits als verhüllende Klammer die den harten Zusammenstoß zwischen Nische und Gebälk mildern soll und dessen Flügelschwung andererseits die Verbindung mit der Karyatiden herstellt.

Über gekuppelten Voluten sind zwischen einem von einer Fuß- und Deckplatte eingefassten kleinen Sockel und den vorspringenden Eckteilen des Gebälks die Karyatiden mit ihren Schwanzbeinen, deren Ende als Voluten ausgebildet sind, eingeschoben. Es sei festgehalten, daß die Grenzen der Einzelteile der äußeren Rahmung in ihrer Lage verschieden sind zur Höhe der Raumnische und der sie umgebenden Rahmung; ähnlich wie wir dies bei der Fassade gefunden haben. Der Scheitel der gepaarten Voluten stimmt überein mit dem unteren Rand des rahmenden Bandes. Aber schon die Höhe der würfeligen Sockel ist eigengesetzlich gebildet und die Köpfe der Karyatiden ruhen nicht auf dem unteren Rande des Epistyls, sondern eine Stufe höher am Umlauf des daktilischen Perlstabs. Die Karyatiden selbst, ein Viertel der Höhe des gesamten rahmenden Pfeilers von der Doppelvolute bis zum Segmentteil einnehmend, sind streng symmetrisch geformt. Nur in den Faltenzügen des unter der Brust geknoteten Tuches finden sich symmetriefremde Züge. Das Gesicht mit der trapezförmigen Stirn ist voll nach vorne gewandt, umrahmt vom goldgefaßten Haar und den ausgewinkelten Armen, deren Hände das Gebälk leicht berühren. Der Hals ist gestreckt, der weibliche Körper fest geformt und bis unter die Brüste frei. In drei Spitzen endet die Gewandhülle; zwei Spitzen sind flach nach außen geschlagen und entsprechen dem gewinkelten Ellbogen, die Mittelspitze ist mehr gerundet. Die Falten entwickeln sich strahlig vom Gewandknoten her, der auch die Tuchschleifen, die hinter dem Körper hervorkommen, auffängt. Das Gebälk, über den Pfeilerfiguren gekröpft, setzt sich zusammen aus einem schmalen Epistyl, zeigt eine flache Stufung, in welcher der Perlstab ruht und ist oben durch eine Art lesbisches Kyma begrenzt. Der Fries ist geschmückt mit großblättrigen Ranken, welche in zweifacher, entgegengesetzter Schwingung von einer kelchartigen Blüte in der Mitte ausgehen. Jedes Rankenende trägt eine fünfblättrige Rosette. Das Geison springt in zwei Stufen vor, zwischen denen ein Viertelstab mit jonischem Kymation vermittelt. Vom Fries wird es durch ein kleines Eierstabmotiv getrennt, den oberen Abschluß bildet ein Wellenband. Über dem Gebälk rundet sich der Segmentbogen in der Krümmung, entwickelt aus einem Kreis, dessen Mittelpunkt im Scheitel der Muschel liegt. Die Gliederung des Segments entspricht der des Geisons, wird aber vermehrt durch eine abschließende steigende Glockenleiste. Über der Mitte des Bogens erhebt sich auf einem gegliederten Sockel eine Urne, rechts und links davon sitzt je ein Putto auf dem verkröpften Teil des Segments. Der innere Fuß ist auf den Giebel gelegt, der äußere im Knie gebogen und aufgestellt, der innere Arm stützt sich mit der Hand auf den Bogen, der äußere ist nach außen gebreitet und seine Hand hält einen Palmzweig.



Gabrielskapelle, Nische mit dem Evangelisten Markus (Ausschnitt).

Dies ist das Formschema der einen Gruppe der Nischen. Um aber die Einzelformen, die nicht wie die antiken Ziermotive festgelegt sind, sondern der Variation fähig, wie Kayratiden, Puttos und Friesranken, in ihrer Eigenheit schärfer herauszuholen, ist es notwendig, die Nischen untereinander zu vergleichen. Wir wollen es an Hand der Johannes- und Markusnische tun. Beginnen wir mit dem Vergleich der Ranken, so können wir feststellen:

1. An der rechten Nische fehlen die Rosetten und die kleine Frucht, welche bei der linken Nische zwischen der Mittelblüte und den inneren Rosetten liegt.
2. Die Ranken sind um einen Grad fließender und verbindender gezogen.
3. Die Blätter sind etwas großlappiger und buschiger.
4. Die Voluten am unteren Rande der Nische rollen sich rechts zu einer reicheren Spirale ein als links.

In dieser Gegenüberstellung erscheint die Ranke der Johannesnische ein wenig stockender in der Bewegung, abgeteilter, auf Einzelformen bedachter. Diese hier gefundene feine Unterscheidung können wir auch aus den übrigen Formen ablesen. Ein Vergleich der Karyatiden zeigt an den Figuren der Markusnische hellere und gerundete Gesichter, weicher geformte Brüste und rundere, bogige Faltenstege. Winkelig stoßen die Gewandfalten der Karyatiden der Johannesnische aneinander, in Dreiecksform strahlen straffer geformte Faltenzüge vom Knoten in die seitlichen Spitzen hinaus. Abgesetzt sind die schürzenden Knoten und die kugeligen Brüste. Das Gesicht ist eine Spur eckiger, sein Ausdruck strenger. Ja selbst bis in die Fingerformen hinein wirkt sich diese Verschiedenheit aus. Gleichmäßig geöffnet und weicher sind sie rechts gebildet, gespreizter, den Mittelfinger isolierend, bei den linken Figuren. Auch der Cherub in der Mitte ist in ähnlichem Sinne verschieden gestaltet. Runder des einen Gesicht, schildförmig das des anderen. Etwas geschwungener der Flügelumriß hier, um eine Spur steifer dort. Am deutlichsten aber bricht dieser Unterschied in der Gestaltung der Putten durch. Die einen lagern sich lässiger und legen dabei den Unterarm voll auf den Giebel. Die anderen sitzen aufrechter und gewinkelter und stützen sich nur mit der Hand. Diese zeigen einen „aufgespaltenen“ Umriß (bis hinein in die Federn der Flügel und die Locken der Haare), jene „verbindendere“ und „schwingendere“ Linien (vergleiche den S-Schwung des Gewandes zwischen den Beinen des linken Puttos der Markusnische). Vergnügt heben die rechten Putti ihr Bein, formal die schließende Umrißlinie nicht durchbrechend, drehen reicher bewegt ihren freien Arm herein und umgreifen geschwungene Palmzweige, während links steifere Putti sitzen, ernstere, die eine dünnere Palme von sich weghalten und im Gegensatz zu den beiden anderen Putten ihren Blick nach innen wenden. Daß die inneren rahmenden Figuren der beiden Nischen die unterscheidenden Merkmale reiner ausgeprägt zeigen, während die äußeren zwischen diesen eher vermitteln, sei noch vermerkt.

Aus dieser Verschiedenheit heraus, welche dem einzelnen Nischenschmuck ein sehr feines und nur dem schärfer zublickenden Auge sich enthüllendes Eigenleben verleihen, läßt sich folgendes sagen:

1. Über diese feine Unterscheidung hinweg sind Figuren und Schmuck so eng verwandt, daß sie nur von einer Hand stammen können.
2. Die Verschiedenheit von Nische zu Nische muß als Wandel im Schaffen dieses Stukkateurs gewertet werden.



Gabrieliskapelle, Putti aus der Johannes-Nische.

3. Um ein abschließendes Urteil über die „Entwicklungslinie“ oder das „Gegenspiel“ bilden zu können, wären noch die beiden anderen Nischen heranzuziehen und zu versuchen, ob sich innerhalb der vier Nischen, die in drei Jahren geschaffen wurden, eine sinnvolle Reihung finden läßt. Will man zwischen den beiden verglichenen Nischen „früher“ und „später“ unterscheiden, so wird die Markusnische als die nachfolgende Form anzusehen sein¹³⁵.

Die Nischenfiguren (Vergleich zwischen Johannes und Markus)

Die Grundhaltung ist beiden wieder gemeinsam. Überlebensgroße, starke Körper, deren Glieder durch das Gewand hindurch spürbar sind, ein Fuß vorgesetzt und über die Fußplatte vorstehend, die Schultern kräftig entwickelt, die Gesichter nachdenklich und ernst. Es sind aber zwei verschiedene Charaktere, die hier zur Darstellung kommen. Johannes, der Jünger des Herrn, jugendlicher, mit gerundeteren Schultern und weicherer Hand das Buch an sich nehmend. Gesicht und Blick gesenkt, hängt er mehr träumend seinen Gedanken nach. Im Großen ruhig, im Kleinen feinteiliger,

liegt das Gewand über dem Körper. Die gesamte Figur bleibt im Nischenraum drinnen.

Markus dagegen wendet sich mit einer leichten Drehung des Körpers aus der Nische heraus, rafft mit der Rechten ein Gewandstück nach vorne, das sich über der linken Schulter zu blähen beginnt. Energischer ist der Fuß zur Seite gesetzt, das Buch an den Oberschenkel gelehnt. Breiter ist der Hals, der durch einen regelmäßigen Kragen schärfer abgesetzt wird, kubischer ist das bärtige Haupt mit dem strengen Gesicht. Der Blick ist nicht nach innen gewendet, sondern seine Augen mit den verengten Lidern sind leer in die Weite gerichtet, so wie ein Mensch schaut, der einen Gedankengang kritisch überprüft und schauend verharret, bis die Lösung gefunden ist.

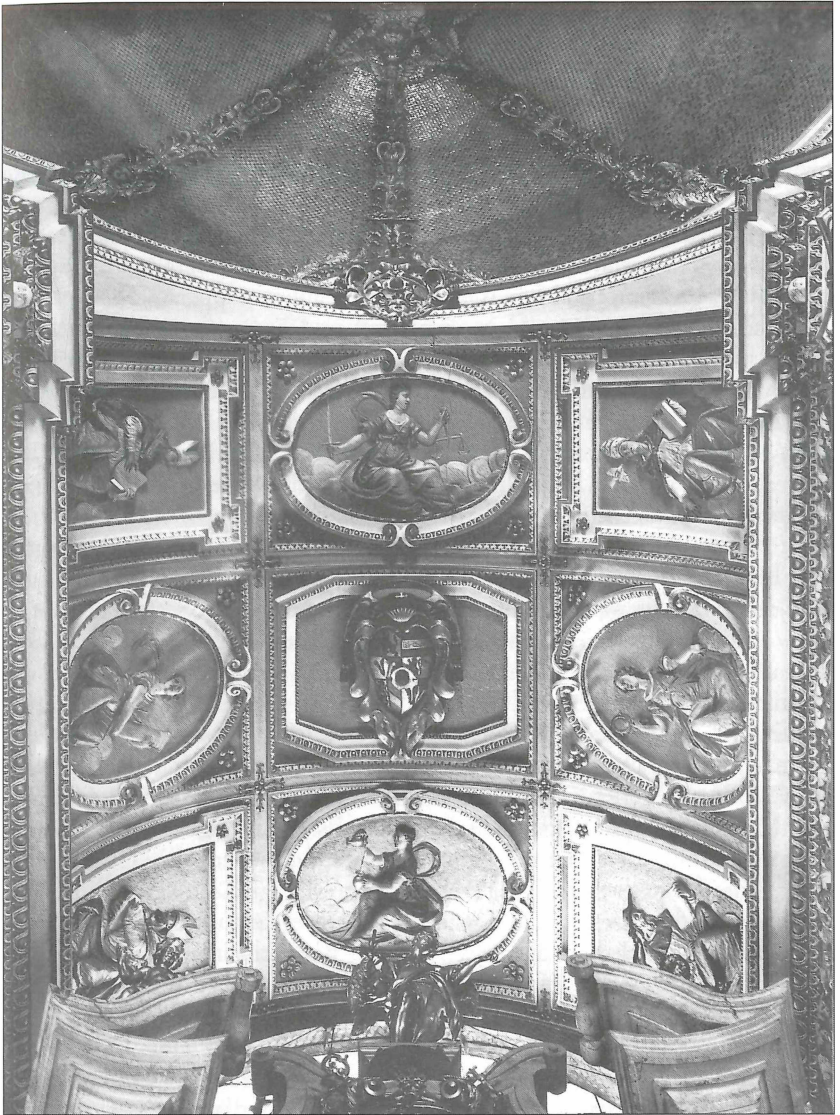
Wie pathetisch gestellte Schauspieler wirken beide Figuren. Der eine ist der junge, träumende, schöne Held, der andere der zielbewußte, prüfende, vollkräftige Mann. Treu ergeben, aufpassend liegt der Löwe zu den Füßen des hl. Markus, während sich rechts von Johannes ein schlanker Adler reckt.

Die Gestalt, in welcher der Drang zu bewegtem Pathos stärker durchbricht, ist die des Evangelisten Markus. Sie dürfte erst nach der des Johannes geformt worden sein. Daß dieselbe Hand alle vier Nischenstatuen geschaffen hat, ist keine Frage. Anzunehmen, daß die vier Evangelisten und die Figuren der Nischenarchitektur von verschiedenen Meistern stammen, liegt ebenso kein Grund vor; im Gegenteil, alle vier Nischengebilde weisen in ihrer Proportionierung und Materialbehandlung einen so homogenen Charakter auf, daß die leisen Formschwankungen als Wandlung innerhalb der zweijährigen Arbeit an einem gleichartigen Thema aufzufassen sind. Als Meister für diese Statuen und damit die Nischenarchitektur wird wohl Elia Castello anzunehmen sein.

Die figurale Stuckdecke des Altarraumes

Das halbkreisförmige Tonnengewölbe über dem Altarraum zeigt in neun Kassettenfeldern acht Figuren und in der Mitte das Wappen Wolf Dietrichs. Figuren und Wappen werden durch Rahmen betont. Rahmung innerhalb der Rahmen, das heißt, klarstes Ordnungsgefüge geschaffen. Die Reliefrahmen selbst sind erstens unter sich verschieden geformt, rechteckig in den Eckfeldern, stumpfwinkelig in der Mitte und oval in den Zwischenfeldern; zweitens aber sind sie so gewählt, daß sie sich als selbständige Rahmen vom Kassettengerüst möglichst abheben können: in den Ecken gebrochen oder abgeschrägt und die Ovalrahmen dort, wo sie die Grundrahmen berühren, mit einem Rollband versehen.

Der Grundrahmen ist gerändert und gegen die Felderseite hin mit einem hohlen Wellenband gesäumt. Die Kreuzungsstellen sind durch je eine kreuzförmige Blüte mit Rosette gekennzeichnet. Rosetten füllen auch die Zwickel bei den Ovalfeldern und die „Ohren“ der rechteckigen Felder. Die Reliefrahmen selbst sind wieder feinstens unterschieden. Die vier „geohrten“ rechteckigen Rahmen besitzen eine Hohlleiste, in welche der Eierstab gedrückt ist, und eine Perlschnur umrändert das Bildfeld. Die Ovalrahmen



Gabrielskapelle, Decke des Altarraumes.

werden mit einer erhabenen Eierstableiste eingefasst und ein daktylischer Perlstab läuft um das Relieffeld. Das Mittelfeld übernimmt von beiden Rahmenarten etwas und verbindet erhabenen Eierstab mit Perlschnur. Diese einfache Tatsache feinst unterschiedener Rahmung und ihre „Verwebung“ in der Mitte zeigt wieder deutlich genug, wie innerhalb strengsten Regelsmaßes kaum merkbare Differenzierung angebracht wurde. Variatio!

Die Reliefs

Im Mittelfeld ist das Wappen Wolf Dietrichs angebracht. Stark plastisch tritt es über die Rahmung hinaus. Der Wappenschild ist langgezogen und herzförmig gebildet. Ohren und lappiges Rahmenwerk fassen ihn ein, Kreuz und flacher Hut, von dem seitlich je sechs Pflocken herunterhängen, krönen das Wappen. Da das Wappen Wolf Dietrichs sechsmal in der Kapelle vorkommt, sei es hier kurz beschrieben¹³⁶.

Im gespaltenen Schildhaupt steht das Landeswappen von Salzburg, rechts der schwarze Löwe auf goldenem Grund, links der silberne Querbalken im roten Feld. Im Hauptbild ist das erweiterte Familienwappen Wolf Dietrichs angebracht. Der Hauptschild ist gevierteilt und besitzt in der Mitte einen Herzschild. Der Herzschild trägt das Wolf Dietrichsche Stammwappen, die schwarze Kugel der Medicäer im silbernen Felde. Die übrigen Felder sind gespalten. Das erste und vierte Feld trägt in Rot und Silber den durch den Spalt halbierten Federhut in verwechselten Farben. Die Felder 2 und 3 zeigen rechts den roten Löwen in Silber, links in Blau einen goldenen Schrägrechtsbalken.

In den rechteckigen Rahmen der vier Ecken des Tonnengewölbes sitzen die Kirchenlehrer St. Augustin, St. Hieronymus, St. Ambrosius und St. Gregor. In die ovalen Rahmen sind junge weibliche Gestalten gesetzt, die Verkörperungen der vier Haupttugenden, die Klugheit, Stärke, Mäßigkeit und Gerechtigkeit. Alle Figuren sind groß und wohl verteilt in die Rahmen gesetzt und so geordnet, daß sie für den, der den Altarraum betritt, richtig sitzend erscheinen. Der Hintergrund ist geteilt, oben schaut der leichtkörnige, grau getönte Tonnengrund durch, unten sind flache plastische Wolken gebildet. Die Reliefs bestehen aus farbigem Stuck. Leider hat eine Übermalung mit Ölfarbe die Faltendetails verklebt und so die Formen vergrößert und vor allem den Stuck, der, ähnlich jenem im Neubau, eine rauhe Oberfläche besitzt, in die Kristallsplitter eingelassen sind, seine Wirkung genommen. Deshalb, und weil für die Untersuchung Aufnahmen von Einzelheiten gefehlt haben, müssen gewisse Beobachtungen an den Reliefs mit Vorsicht behandelt werden.

Betrachten wir zuerst die vier Kirchenlehrer:

Die beiden Bischöfe links sind ohne besondere Attribute dargestellt. Es läßt sich also nicht entscheiden, wer Ambrosius und wer Augustinus ist. Wir taufen also für uns den linken vorderen Bischof St. Augustin, den über dem Altar sitzenden St. Ambrosius.

St. Augustin sitzt mit dem Rücken gegen den Hauptraum. Sein Gesicht ist ins Profil gerückt, seine Mitra stößt fast an den oberen Rand des Rahmens. Die Beine sind leicht auseinandergenommen, in die linke Hand ist ein Buch gelegt, auf das die rechte, den waagrechten Unterarm fortsetzend, greift. Der weiße Chorrock ist leicht geriffelt, der weite Mantel hängt um den gerüstartigen Körper wie ein lehmgetränktes Tuch ohne ausgeprägte Falten. Den Gesichtsausdruck möchte man dumpf nennen.

St. Ambrosius erscheint um eine Abstufung lebhafter, das dunkelbärtige Kinn ist etwas nach vorn genommen, der Blick verrät leichte Erregung, so wie die linke Hand feinfühlig auf das Buch hinweist. Im ganzen gesehen sitzt der Kirchenlehrer ins Profil gerückt und dem hl. Augustin zugewandt. Die Mitra ist tiefer auf den Kopf gedrückt und schief, die Gewandbildung ähnlich der des hl. Augustin.

St. Hieronymus: Greisenhaft und mit seinem niedrigen Bischofshut dem Hintergrund mehr Raum lassend, hockt er flach an die Ebene gedrückt. Die Knie sind wohl auseinandergenommen, es entsteht aber kein sichtbarer Hohlraum, sondern nur eine seitliche Verschiebung der Beine. Die linke Hand umfaßt das Buch, die rechte ruht auf dem Oberschenkel mit leicht gekrümmten Fingern locker auf. Das Gesicht hat den Ausdruck staunender Ergriffenheit. Der Bart ist etwas gelockt, die Halssehnen stehen vor.

St. Gregor: Während die übrigen drei Kirchenlehrer ins Profil gerückt waren, wendet sich der hl. Gregor, plastischer gebildet, halb heraus. Den rechten Arm breitet er empfangend nach außen. Aus dem bartlosen Gesicht mit den abfallenden Augenbrauen spricht leiser Schmerz. In großzügigen Bögen liegt das schwere Tuchgewand über dem Körper. Eine weiße Taube inspiriert ihn.

Kardinaltugenden: Klugheit und Stärke, Gerechtigkeit und Mäßigkeit sind sich gegenübergestellt. Klugheit und Stärke sitzen ähnlich wie St. Gregor. Die Gesichter sind ebenmäßig „schön“, das der Klugheit kühl, jenes der Stärke heroischenhaft. Die Arme sind voll und schwellend und besitzen spitze Ellenbogen. Die feinen Falten setzen leichteren Stoff voraus. Während die Klugheit mit der einen Hand den Spiegel betrachtend hält und die andere Hand, Gleichgewicht schaffend, weich an das Gewand greift, umfaßt die Stärke eine Säule und findet ihren Bewegungsausgleich in einer wehenden Gewandschleife.

Die Figuren der Gerechtigkeit und der Mäßigkeit sitzen wechselseitig ins Profil gerückt. Die Mäßigkeit, Wasser in die Weinkanne gießend, in ihrer Modellierung feingliedrig und mit einem freiblickenden Gesicht, die Knie sind leicht geöffnet, das äußere Bein mehr gestreckt, das innere gewinkelt aufgestellt. Ihr Gewand scheint wieder schwerer zu sein als das der beiden seitlichen weiblichen Figuren, ähnlicher dem der Kirchenlehrer. Die Faltung des Gewandes bildet gebrochene Bogen und hinter dem Rücken steht wieder eine Gewandschleife ab: formales Gegengewicht zum Vorgange des Gießens. Die Wolken sind locker umrissen und zartlinig angedeutet.

Die Gerechtigkeit dagegen sitzt plumper und derber da. Das Gesicht ist flacher gebildet, der Hals gebläht und mit Ringen versehen, das Gewand im Gesäß schwerkurvig nach hinten gezogen, die Falten selbst eigentümlich stumpfflächig geschliffen. Unordentlicher möchte man dieses Gewand nennen. Die Beine sind nicht zu einer Spitze zusammenlaufend angeordnet, sondern parallel verschoben. Das rechte Bein erscheint leicht verrenkt eingesetzt zu sein. Ein röhrenartiger Arm, mit runden Ellenbogen, hält in steif-fingriger Hand schief die Waage. Der rechte Arm ist nach außen gestreckt

und umgreift ein senkrecht stehendes Schwert. Ist dadurch die Figur formal bereits ins Gleichgewicht gebracht, so wird dies durch die hochaufliegende Gewandschleife sinnlos gestört. Die Wolken sind massiger, teiliger und unbestimmter geworden.

Überblickt man nochmals die Gesamtanordnung, so ergibt sich: In den rechteckigen Feldern an den Ecken des Gewölbes sitzen die Kirchenlehrer und blicken, Stütze und Festigkeit gebend, zueinander. Dazwischen liegen die ovalen Felder mit den Tugend-Reliefs. Das Auge umgleitet widerstandlos die Ovalform. Darüber hinaus läuft es aber, veranlaßt durch die sich fortsetzende Blickrichtung der Tugenden, im Uhrzeigersinn von Oval zu Oval. Doch entsteht dadurch keine laute Bewegung. Laut und eindringlich wird nur das geometrische Rahmengerüst. Und doch kaum merklich geht von Blick zu Blick der Tugenden ein ewiges, stilles Kreisen.

Wir haben bei der Beschreibung der einzelnen Reliefs bemerkt, daß manche Verschiedenheiten zwischen ihnen auftreten. Wir haben aber auch betont, daß wir wegen des Ölanstriches und des Fehlens guter Einzelaufnahmen in der Auslegung solcher Verschiedenheiten vorsichtig sein müssen. Trotzdem sei auf die Möglichkeit einer zweiten an den Reliefs beteiligten Hand aufmerksam gemacht. Daß St. Gregor, Klugheit und Stärke eindeutig von einer Hand geformt sind, ist evident. Die Mäßigkeit, schwieriger zu vergleichen, weil ins Profil gerückt, ist gewiß auch vom selben Stukkatorer gebildet. Die „schöne“ Form, raumhältige Faltengebung, größere Beweglichkeit und Suche des formalen Gleichgewichtes ist ihnen gemeinsam. Flächiger, riffeliger in den Falten, ruhiger erscheinen die heiligen Augustinus, Ambrosius und Hieronymus. Man wird aber auch noch diese drei Reliefs derselben Hand zuweisen können. Nicht mehr möglich erscheint mir dies aber bei der Gerechtigkeit. Sie wurde von einem zweiten, schwächeren Manne gearbeitet¹³⁷, vielleicht von dem, der das Wappen mit seinen lahmen Lappen schuf. Die schweren Wolkenballen, das verrenkte Sitzen, die schlauchähnlichen Arme wollen sich nicht mit den Formen der übrigen Reliefs vertragen. Zumal die Gewandschleife, die bei den zwei anderen Tugenden die Aufgabe hat, das Gleichgewicht herzustellen, erscheint bei der Gerechtigkeit, wo Schwert und Waage ja einander entsprechen, wie ein Nachbeten der Form bei der Mäßigkeit, ohne Sinn.

Wenn diese Unterscheidung zu Recht besteht¹³⁸, dann könnte der vorzeitige Tod Elia Castelllos als Erklärung herangezogen werden. Wir müßten dann annehmen, daß die Reliefs der Decke den Abschluß der Stuckarbeiten bilden und daß Elia Castello darüber gestorben ist. Dann müßten aber die Nischen und die Reliefs jene Übereinstimmung zeigen, die uns erlaubt, bei- des einem Meister, also Elia Castello zuzuschreiben. Der Vergleich beider ist wieder schwierig wegen der verschiedenen Materialbehandlung; dort körnig und kristalldurchsetzt, hier einfach weißer Gips, wie der Unterschied zwischen farbig und nicht farbig und von Vollplastik gegenüber Reliefs.

Das „Schönsein“ der Formen haben Nischen und Reliefs gemeinsam. In den Gesichtern der Klugheit und der Stärke und im Kopf des Johannes ist

es am deutlichsten. Das weiche Greifen mit der linken Hand der Klugheit erinnert an die gebogene Rechte des Johannes. Das leichte Halten der Bücher ist ebenso allen gemeinsam. In der Faltengebung wird aber die Übereinstimmung nicht so einhellig deutlich. Haben wir auch innerhalb der Nischenfiguren ein Weicherwerden der Falten feststellen können, so bleibt dies doch hinter dem schweren, nassen Hängen der Gewänder der Relieffiguren zurück. Am deutlichsten wird die Verbindung noch mit den Karyatiden der Matthäus-Nische. Die je zweimal wegstehenden Gewandzipfel — bei den aufrechten Figuren straffer und spitzer erscheinend — finden in den bei Sitzfiguren mehr gebauschten Faltenrundungen ihre Entsprechung. Man kommt also innerhalb des Stucks zu folgendem Ergebnis: Der Stilvergleich spricht dafür, daß sowohl die Nischenplastik als auch die Reliefs des Tonnengewölbes von einer Hand stammen. Urkundlich ist uns der Name des Stukkateurs nicht überliefert. Doch die Tatsache, daß Erzbischof Wolf Dietrich dem Elia Castello, der Baumeister, Plastiker und Mosaizist genannt wird, nach dessen Tod im Dezember 1602 auf eigene Kosten ein Grabmal setzen läßt, spricht sehr dafür, daß dieser Elia Castello damals der bedeutendste plastische Künstler in Salzburg war. Nun sind die besten Werke dieser Zeit, die uns erhalten sind, jene Figuren in der Gabrielskapelle und im Neubau. Es liegt also, nachdem seit Hübner auch die Tradition Elia Castello mit der Gabrielskapelle in Verbindung bringt (Hübner nennt ihn allerdings nur als Mosaizisten), nichts näher, als Elia Castello für den Schöpfer der Reliefplastik und der Nischenfiguren anzusehen. Und Castello ist ein Name, der von mehreren Stukkateuren getragen wird. Man denke etwa an Guglielmo Castello, der unter anderem die Fassade des Palazzo Pessagno reich stuckiert hat, oder was noch näherliegender ist, an die Brüder des Elia, von denen wir bereits vermerkt haben, daß sie in Neuburg an der Donau und in München als Meister ihres Faches tätig waren.

Das Gestühl

Das Gestühl stammte aus dem 19. Jahrhundert und war stilistisch angepasst.

Die Inschrifttafeln

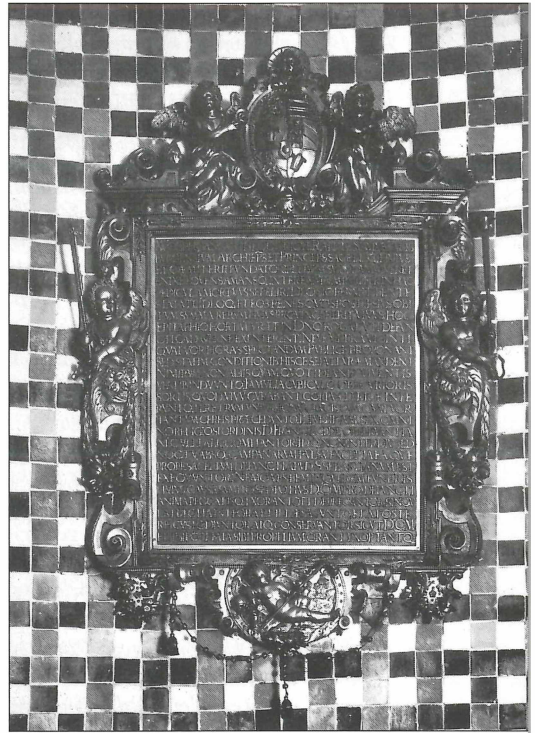
In der Mitte zwischen den Pilasterbündeln des Triumphbogens und den vorderen Nischen hängt je eine Inschrifttafel mit reich gearbeitetem Messingrahmen an der Fliesenwand. Als dunkle Flecken unterbrechen sie das wechselnde Einerlei der farbigen Quadrate. Ob diese Inschrifttafeln, in welchen Wolf Dietrich selbst die Anordnungen für sein Begräbnis und Bestimmungen über die Bestiftung der Kapelle niedergelegt hat, von Anfang an für diese Stelle bestimmt waren, um die große, leere Fläche zu belegen und zu unterbrechen, wäre möglich. Dieser Umstand würde auch eine neue Erklärung für die Verschiebung der Nischen nach hinten abgeben: Der Abstand der vorderen Nischen vom Altarraum mußte größer sein, weil eben hier noch die Inschrifttafeln Platz finden sollten. Nun wurden aber die beiden

Tafeln erst 1605 bzw. 1607 gearbeitet. Gewiß, der Meister dieser Tafeln, der Rotschmied Christoph Herold, saß in Nürnberg. Es konnte eine Verzögerung in der Lieferung eingetreten sein. Es läßt sich aber auch jene andere Annahme nicht von der Hand weisen, daß die Inschrifttafeln erst nachträglich in Auftrag gegeben wurden und an der großen leeren Fläche gut angebracht werden konnten.

Für uns sind die Formen der Rahmen wieder von großem Interesse. Das Auffallendste ist wohl, daß beide Rahmen, die sich doch ihrer symmetrischen Lage nach entsprechen sollen, so grundverschieden gestaltet sind. Zwei Jahre liegen zwischen den beiden Tafeln, und fast ist man versucht, den einen Rahmen als einen letzten ausklingenden Vertreter einer abgelautenen Stilepoche, in deren Mittelpunkt die Ruhe, das Maßvolle, das Geometrische und Harmonische stand, zu betrachten und in der anderen den Anfang eines neuen, großen Stilgefühls zu sehen, das sich in der Liebe zur plastischen Figur zur Weitung, zum Raumhaltigen, zu Kurve, Organik und Bewegung ausdrückt. Gewiß, diese Formulierung ist übertrieben, aber sie hebt das, was gemeint ist, überscharf hervor.

In dem Rahmen von 1605 herrscht die Gerade. Das Beschlagwerk wuchert nicht, sondern fügt sich dem Umriß, grenzt an die durchlaufenden Linien, verletzt sie aber nicht. Die Engel stehen wie Wächter aufrecht neben dem Wappen, durch Sockel vom Rahmen abgesetzt. Nicht irgendwo und irgendwie stehen sie da, sondern eingebunden in ein Quadrat, das auf dem großen Rahmenrechteck ruht und halb so breit wie dieses ist. Flächig und umrißhaft wirkt das Gebilde. Fest sind die Bänder des Rollwerks aufeinandergerichtet, niedergedrückt noch durch fehlende Rollen. Angeschmiegt hängt der Fruchtkranz an den Voluten. Eingezwängt sitzt das winzige Knäblein in seiner Rolle. Gezähmt, verhalten, gebunden, eingefaßt, geregelt sind Eigenschaften, mit denen wir solche Gestaltung benennen.

Und zwei Jahre später formt derselbe Meister die andere Tafel, die als Gegenstück zur ersten dienen sollte! Größer ist sie geworden. Das straffere Format 3:4 hat sich in ein breiteres (6:7) verwandelt, an Stelle der stehenden Engel, der rechtwinkligen Einrichtung sind sitzende getreten, das Wappen gewann an Bedeutung, und sein Scheitel bildet die Spitze eines stumpf gewinkelten Dreiecks, das die Giebelgruppe verbindend umschließt. Und wie hat sich der Rahmen geändert! Die kleinteilige Kerbung des Umrisses, wie es das Rollwerk verursacht hat, wich zügiger durchgehenden Kurven, von der Volute herab über Kopf und Arm des Engels, dessen Flügel nun über den Rahmenrand schneidet, hinein in das freie Gehänge eines Fruchtkranzes und eine gebrochene Volute am Fuß. Die Engel sind nicht mehr wie 1605 in der Mitte des Rahmens angebracht, sondern höher gerückt. Und oben springt das Gebälk in einer Scheinkurve zurück, täuscht Raum vor, aus dem heraus die beiden Engel mit dem Wappen aufsteigen. Unten aber schließt die Tafel mit einer halbkreisförmigen Rollkartusche, in der sich ein Todesenglein lässig lagert. In einem mit Kugeln besetzten Schnurgehänge klingt die Rahmung aus. Den Rahmen von 1605 wird man kaum früh-



Gabrielskapelle, die beiden Inschrifttafeln.

barock nennen können. In seiner strengen Rahmung, Rechtwinkeligkeit und Festigkeit vertritt er mit den aus dem Florisstil stammenden Zierwerk auch jene innehaltende Ruhe, „um 1600“, in der die Formen sich gleichsam noch einmal über sich klar werden, für sich stehend, scharf umrissen und kräftig, bevor sie in anschwellendem Sichlösen, Entfalten, sich Verbinden und Verschränken in den quellenden Stuckmassen der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts den Gipfel einer vitalen Entladung erreichen, wie ihn die Kunstgeschichte sonst kaum kennt. Und den ersten Schritt auf diesem Weg in den Barock hinein tut diese Schrifttafel von 1607¹³⁹.

Übersetzung der Inschriften

links:

Dem allgütigsten und allmächtigsten Gott.

Der erlauchteste und hochwürdigste Fürst und edle Herr Wolfgang Dietrich, Erzbischof von Salzburg erbaute unter dem Schutze des heiligen Erzengels Gabriel dieses Gotteshaus, schmückte es allenthalben und umschloß den Friedhof mit Säulengängen zur Erhöhung der Andacht und gab folgende Bedingungen zur Kenntnis der

Nachwelt: Zwei Priester sollen abwechselnd an jedem einzelnen Tage die Messe lesen und für die lebenden und verstorbenen Gläubigen beten, insbesondere sollen sie das Andenken des Verstorbenen und seiner Blutsverwandten in frommer Weise pflegen; jeder von beiden soll monatlich ein Gehalt von 10, der Mesner von 5 fl erhalten. Der Vorsteher des Krankenhauses möge die Verwaltung der Gelder haben und die Rechnung über Einnahmen und Ausgaben den dazu besonders Beauftragten jährlich vorlegen. Die vorstehenden Bestimmungen sollen von den nachfolgenden Fürst-erzbischöfen mit Hilfe von Geldsammlungen eingehalten werden. Wer immer diese Satzung zu verletzen suchen sollte, dem soll der allgerechteste und allmächtigste Gott als Richter und Rächer erstehen.

rechts:

Wolf Dietrich von Raitenau, Erzbischof-Landesherr von Salzburg, Gründer dieser Kapelle und des Friedhofes, der seinem Volke zu Lebzeiten in Liebe sehr zugetan war, setzte fest, daß er in gleicher Weise auch unter ihm, in diesem Bauwerke, nach seinem Tode begraben werde, falls Gott dies zuließe; in gleicher Weise auch die, welche nach seinem Verscheiden das höchste Amt dieses Landes bekleiden sollten. Noch als Lebender bittet er auf diesem Grabsteine und fleht im Namen des Herrn, daß der Körper des Verstorbenen nicht geöffnet und nicht länger als 24 Stunden öffentlich zur Schau gestellt werden solle; Man möge vielmehr nach folgenden Bestimmungen für das Begräbnis sorgen: Die niedere Dienerschaft, welche sich um den Lebenden sorgte, soll den nur mit den zu Lebzeiten getragenen Alltagskleidern angetanen Leichnam der Erde übergeben und sie soll der Bahre mit einem Kreuz und vier Wachskerzen vorangehen, diese selbst sollen lediglich sechs Franziskanermönche und niemand anderer geleiten, das Begräbnis finde nicht tagsüber, sondern zur Nachtzeit statt, ohne Läuten oder Glocken, außer der einen nahe der Totenkapelle bei St. Sebastian. Niemand lege deswegen ein Trauerkleid an, sondern man bitte vielmehr zum allergütigsten und allmächtigsten Gott für die Seele um Vergebung der Sünden des Verstorbenen; diese Bestimmungen sollen auch durchaus unversehrt sein und von den Nachkommen bewahrt werden, wie auch sie selbst zu dem allgütigsten und allmächtigsten Gott nach Ende ihres Erdschicksals um das Heil bitten und beten.

Zusammenfassung

In diesem Kapitel sollen die gewonnenen Einzelergebnisse zu einem Gesamtbild abgerundet werden. Stand in der zweiten Betrachtung die Frage nach dem Wie der Formen im Vordergrund, so soll in dieser synthetischen Schau als Erweiterung die Frage nach dem Was in den Mittelpunkt rücken.

Die St.-Gabriels-Kapelle entstand als Grabstätte für einen Erzbischof wie Wolf Dietrich, mit dem das absolutistische Fürstentum in Salzburg anhebt, der den patriarchalischen Brauch, daß Erzbischof und Hof wie eine große Familie am Mittagstisch vereinigt war, abschaffte, der den Titel „fürstliche Gnaden“ in „hochfürstliche“ veränderte und der sich bereits als *Archiepiscopus et princeps* unterschrieb¹⁴⁰.

Während die Erzbischöfe vor ihm gemeinsam im Dom ihre Grabstätten fanden, war Wolf Dietrich von Anfang an darauf bedacht — auch schon im alten Dom — für seine Person (oder Familie?) allein ein Mausoleum zu

schaffen. Daß er dazu die Anregungen aus Rom empfing, wo gerade die Grabkapelle eine Hauptgelegenheit für die bildende Kunst wurde, und daß dem Erzbischof die Grabkapelle seiner Ahnen mütterlicherseits nicht unbekannt war, dürfen wir annehmen. Über das vergängliche Leben hinaus wollte Wolf Dietrich der Fürst bleiben inmitten seiner Untertanen. Davon spricht die Kapelle sehr klar. In der Mitte des zylindrischen Baues im Hauptraum der Kapelle ruht der Erzbischof und hoch über ihm, im Strahlpunkt der acht goldenen Pflanzenrippen, umgeben von Glorienglanz der Engelsköpfe, schwebt das Symbol seiner Macht, sein Wappen. Noch viermal begegnet uns dieser Schild in der Kapelle: über dem Triumphbogen, im Mittelfeld der Chorraumdecke und in den zwei Hauptrichtungen des Ringgebälks. Abgeschlossen, rund und für sich stehend ist die Kapelle, so wie sich der Fürst von seiner Umgebung bewußt distanziert, aber um das Mausoleum herum liegen die Gräber der Untertanen auf dem Friedhofsfelde und die Grüfte des Arkadengevierts. Angeschoben an den Grabraum erscheint der Altarraum als Kapelle im Sinne der Raumausweitung. Abgesetzt also steht der Altar und der Fürst ist nicht vor ihm begraben. In der Achse der Längsrichtung erhebt sich der Altar, und man kann jetzt die Verbindung von Zentralraum und Längsgerichtetheit so deuten, daß der runde Raum — der größere — dem Fürsten gehört, der andere aber heraus aus der irdischen Macht den Weg hinüber ins Jenseits zu Gott weist. Und auf dem Altar sollen laut Stiftung Tag für Tag die Messen gelesen werden für die Seelenruhe des Prinzeips.

St.-Gabriels-Kapelle heißt das Mausoleum Wolf Dietrichs. Es ist aber nicht gebräuchlich, Totenkapellen dem Erzengel Gabriel zu weihen. St. Michael ist ja derjenige, der die Seelen vor den Richterstuhl Gottes zu führen hat¹⁴¹. St. Gabriel dagegen ist der Bote Gottes an die Menschen. In einem spanischen Minoritenoffizium (Anfang 16. Jahrhundert) findet sich aber im Hymnus zur Matutin des Gabrielfestes eine Stelle, die uns den Erzengel Gabriel auch als Seelenführer nennt. Es heißt da:

*Quae virtus hominis promere sufficit
Quae munda Gabriel munera conferat?
Sanctas hic animas visere Dominum
Praesto Ducit in aethera*¹⁴²

Heilige Seelen führt Gabriel bereitwilligst in den Himmel zur Anschauung Gottes und nicht vor sein Gericht. Wolf Dietrich muß von diesem sonst ungebräuchlichen Gedanken gewußt haben, als er sein Mausoleum dem Erzengel Gabriel weihte, der direkt zur Anschauung Gottes geleitet — allerdings nur Menschen, die *sanctas animas* haben.

Die Lage der Kapelle, ihr Abgeschlossenheit nach außen, Zentralraum sowie Choranbau und den Namen des Mausoleums haben wir nun aus einer tieferen Schicht heraus verstanden.

Abschließend sei das Bauwerk noch einmal als formales Ganzes gesehen und die Eigenschaften, die es bedingen, herausgestellt:

1. Die Klarheit des Gefüges. Aus ihr heraus versteht sich einerseits das Zusammengesetztsein der Teile vom Großen bis ins Kleinste (man könnte durch einfache Schnitte die einzelnen Formen herauslösen), und andererseits ihr voneinander-Abgesetztsein (man weiß genau, bis hierher geht der eine Teil und da beginnt der andere).
2. a) Die Schärfe der Linien. Klarheit verlangt scharf begrenzte Linien; saubere Schnitte lassen sich nur entlang scharfer Linien legen.
b) Die Glätte der Fläche. Sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Klarheit und Linienschärfe. Denken wir aber an die Decke der Geburt-Christi-Kapelle in der Franziskanerkirche, so konnten wir auch dort die Einzelteile herauslösen, doch diese Art von geschliffener Glätte tritt uns nur hier in der Gabrielskapelle entgegen.
3. Die Glasigkeit. Als höchste Steigerung der Glätte, aber durch die Spiegel und als Eigenwert charakterisiert, erweist sich der Glanz der glasierten Tonplättchen. In ihrer geometrischen Anordnung mit ihren abgesetzten Farben, die ein Gitter ergeben, veranschaulicht gerade dieser Fliesenbelag — neben den scharf geformten Rahmen der Stuckdecke — das innere Gefüge dieses Baues am deutlichsten.
4. Differenzierung. Daß dieses geometrisch klare Gefüge kein totenstarrs Gerippe darstellt, wurde uns bewußt an jener feinen Differenzierung, die wir innerhalb der Decke des Altarraumes und der Rankenbildung feststellen konnten.
5. Einheit. Gerade durch die aufspaltende Analyse wurde uns der einheitliche Formwille bewußt, der alles bis in die Einzelteile hinein bestimmt: maßvoll in einfachen Proportionen sind die Einzelteile zusammengesetzt und harmonisch verbunden zu einem Bauganzen von kühlem, vornehmem Adel.

III. ABSCHNITT

GESAMTBILD DER WOLF DIETRICHSCHEN KAPELLEN

Es gilt in diesem letzten Abschnitt, die Ergebnisse der Analysen der einzelnen Kapellen zu einem Gesamtbild zu verbinden und durch Ergänzungen, die auch auf das übrige Bauschaffen Wolf Dietrichs Bezug nehmen, zu erweitern.

1. Die chronologische Reihung der Kapellen

Der erste Kappellenbau, den Wolf Dietrich aufführen ließ, ist die Marienkapelle im alten Dom. Es besteht zwar die Möglichkeit, daß an der Annakapelle in der Franziskanerkirche früher zu arbeiten begonnen wurde (1594), doch wird die Hauptarbeit dafür erst ab 1597 anzusetzen sein und sie damit als zweite Kapelle zu gelten haben. Mit ihr gleichzeitig wurde die St.-Gabriels-Kapelle errichtet. Stainhauser läßt keinen Zweifel daran, daß der Bau 1597 begonnen wurde. Nun steht aber dieser Baubeginn anscheinend mit der Tatsache in Widerspruch, daß Wolf Dietrich ein Jahr vorher die neue Marienkapelle im alten Dom als seine Grabkapelle eingeweiht habe. Warum beginnt er nun mit dem Bau einer zweiten? Wenn wir Stainhauser Glauben schenken, können wir nicht annehmen, daß der Kapellenbau erst nach der Zerstörung der Marienkapelle im Dom begonnen wurde. Die Annahme, daß die Gabrielskapelle vorher nur als allgemeine Toten- und Aussegnungskapelle gedacht war, verträgt sich nicht mit der künstlerischen Durchgestaltung der Kapelle. So bleibt nur die eine Erklärung: Wolf Dietrich ist von seinem Plan, sich in der Marienkapelle begraben zu lassen, abgekommen und baute sich neben der einen Prunkkapelle eine zweite.

Als vierte Kapelle reiht sich die nordöstliche der Müllner Kirche an. Die fünfte Kapelle haben wir in der Geburt-Christi-Kapelle vor uns; und als sechste Kapelle setzen wir die Ausstattung der südwestlichen Kapelle in Mülln. Will man zusammenfassend die Entwicklung hierzu skizzieren, so ergibt sich folgendes Bild:

Die Rekonstruktion der Marienkapelle wird uns später beschäftigen.

So eröffnet die Gabrielskapelle die Reihe. Sie ist ein Zentralbau mit vorgeblendeter Fassade und angebautem, rechteckigem Chor. Höchste Klarheit der einzelnen Teile und ihres Zueinander, scharfe Begrenzung, Vereinzelung, reicher Schmuck durch Gold gehöhlt, große figürliche Plastiken, die ruhig, aber gleichsam gebändigt dastehen, Glanz des Fliesenbelages sind einige der Züge, die wir feststellen konnten.

Um 1605 ist die nordöstliche Kapelle in Mülln entstanden. Ein Vergleich mit der Gabrielskapelle (wobei wir berücksichtigen müssen, daß wir zwei Werke verschiedenen Ranges vor uns haben) ergibt folgendes:¹⁴³

Die Wände sind ebenso flach und der Stuck auf die Decke konzentriert. Die Decke ist quadratisch, die gliedernde Rahmung stark hervorgehoben. Das Tonnengewölbe ist durch ein Kreuzgratgewölbe ersetzt und dementsprechend statt der Facettierung eine Diagonalgliederung angebracht. Die Klarheit aber erscheint bereits abgedämpft. Das Wappen sitzt ungerahmt auf der Kreuzungsstelle der Diagonalen, die Rahmen zeigen nicht mehr die so ausgeprägt scharfe Begrenzung und in den Zwickeln liegt Riemen- und Rankenwerk. Der Grundriß der Müllner Kapelle ist breit-rechteckig. Er müßte es nicht sein! Auch die Anfügung der Gurträume hinter den Mauern des Langhauses schafft „verschwimmendere“ Verhältnisse gegenüber der klaren Prägnanz, mit der Altar- und Hauptraum in der St.-Gabriels-Kapelle verbunden sind.

Die Geburt-Christi-Kapelle in der Franziskanerkirche war in ihrem Grundriß schon festgelegt. Wie sich der Aufriß aus einem bestimmten Maßverhältnis ergibt, wurde in der Analyse ausgeführt. Daß die Bilderrahmung an der Westseite dieser Kapelle mit ihrem gezeichneten, flächenhaften Stuck dem Formgefühl der Gabrielskapelle und der kühlen Fassadenwand des Oratoriums näher verwandt ist als der altertümliche Aufbau an der Ostwand und die Decke, ist unschwer zu sehen. Dem gegenüber zeigt die Decke einmal eine Vergrößerung der Formen gegenüber der Gabrielskapelle. Nach so feiner Differenzierung, wie wir sie im Altarraum des Mausoleums gefunden haben, wird man hier vergeblich suchen. Und daß die Formen durch ihr Vielerlei an Rahmen, Ranken, Voluten, Kartuschen, Rollwerk, Figuren und Bildern gegenüber denen der Gabrielskapelle unklar geworden sind, wird uns erst jetzt bewußt. Andererseits aber lassen sich auch hier die einzelnen Teile auseinanderlösen, doch bleiben dabei die fünf Bilder mit ihren Rahmen durch die Verbindungsklammern aneinander hängen.

An der Decke der südwestlichen Kapelle in Mülln konnten wir schließlich ein Spitz- und Gratigwerden der Formen feststellen. Aber auch die Ranken wurden flüssiger und schlängelnder. Das Motiv des Blütenbandes erscheint uns aber, von der Gabrielskapelle her gesehen, als leichter Dekor. Ein Vergleich aber zwischen den Kirchenvätern in der Gabrielskapelle und den sitzenden Evangelisten hier zeigt schon einen deutlichen Wandel. Ohne Zweifel hat der Müllner Stukkateur die Decke des Altarraumes der Gabrielskapelle gekannt, ja man muß hier an dieselbe Schule denken. Aber was ist aus den so sicher und beruhigt in einem glatten Felde sitzenden Männern geworden: unruhigere, über sich hinaushorchende Menschen, raumhältiger wurde das scharffaltige Gewand, und die Wolken, früher als Sitzgelegenheit aufgefaßt, schweben jetzt in der „Atmosphäre“. Wir haben diese Kapelle in das zweite Jahrzehnt gesetzt. Sie weist in ihren Formen schon über die Wolf-Dietrich-Zeit hinaus, steht aber im Entwicklungszusammenhang mit

jenem Formenkreis, in dessen Mittelpunkt die Gabrielskapelle mit ihrer kalten Klarheit steht. Wohin der Weg aus der Wolf-Dietrich-Zeit herausführt, dafür gibt die Decke dieser Kapelle den Richtungszeiger ab. Daß sich die Markus-Sittikus-Kapelle — ungefähr gleichzeitig mit dieser Müllner Kapelle — aus anderen Wurzeln herleitet, macht ein Vergleich beider deutlich.

Die Marienkapelle im Dom. Wir haben es uns am Anfang des zweiten Abschnittes zur Aufgabe gesetzt, nach Durchführung der Einzelanalysen ein Bild von der ersten Grabkapelle Wolf Dietrichs zu umreißen.

Wir würden uns also vorstellen, daß die Kapelle, von der wir bereits wissen, daß sie rechts vom Chorraum gegen den Friedhof hinausgebaut war, einen quadratischen Grundriß oder einen wie in Mülln besessen haben wird. Ob die Kapelle ein selbständiger Raum war, zu dem etwa ein Portal vom Querschiff aus führte, oder ob sich die Kapelle in einem großen Bogen gegen das Innere des Domes geöffnet hat, läßt sich schwer erschließen. Die Härte des Gesteins, von der Ficlrs Chronik spricht, würde eher das Erste vermuten lassen, obgleich gerade die Nachricht Ficlrs, daß „ein halbrundes Gewelb an dem Münster“ weggebrochen wurde, annehmen ließe, man habe die durch den Abbruch der Apsis entstehende Öffnung als Verbindung der späteren Kapelle zum Querschiff benützt. Stuckausstattung der Decke und wahrscheinlich eingelassene Bilder darin und vielleicht auch ähnlich der Franziskanerkirche oder in Mülln Bilder an der Seitenwand, gehören zu den Bedingungen einer Wolf Dietrichschen Kapelle. Daß ein Marmoraltar in der Kapelle stand und kein Stuckaltar, erschließen wir aus Stainhausers Angabe, daß 1602 dieser Altar nach Hallein geschenkt wurde. Die Färbelung der Kapelle muß weiß gewesen sein und als Prunkkapelle Wolf Dietrichs wahrscheinlich reich vergoldet.

Wir wollen aber solch hypothetischen Rekonstruktionsversuch nicht weitertreiben, sondern uns das Ergebnis der Analysen der späteren Kapellen vor Augen halten, die Sätze Stainhausers über die Marienkapelle lesen, die für uns die einzige Quelle für ihr ehemaliges Aussehen darstellt: „Vorbemelte Capellen aber unser lieben Frauen hat höchstgedachte Ihr hochfürstliche Genaden allenthalben kunstlich malen, mit lauter Ducatengolt vergulden und auf das schön und zierlichst zuerichten lassen. Auf der linggen Seyten an den Chorr war ein langes von Oehlfarben gemaltes khunstliches Stuckh, die Außführung Christi, wie auch oben in der Capellen andere schöne auf Tuech gemalene Stuckh. In dem darinn gestandenen schönen und grossen Althar war das mitter Stuckh die Himmelfahrth der lobsamen Junckhfrau Maria khunstlich gemallen, mit zierlicher Bildhauerei cöstlich orniert und mit guetem Goldt alles vergult: im Summa ein schön herrlich Werckh, dergleichen im Tuetschlandt nicht vil zu finden. Es waren auch in der Capellen schöne Gestüell mit Pildhauerey geziert, wie dann die Cöstlichkhait dieser Capellen (darauf ein unsegllicher Cossten geloffen) den Jhenigen noch in frischer Gedechnuß sein wirdt, so sy mit Augen gesehen: Also das sy billichermassen undter die schönsten Capellen Europas zu zellen war. Will

geschweigen des statlichen Ornaths von Claiodtern, als Crucifixen, silbern vergulden Leichtern, Meßgewändtern und andern zu dem Gotsdienst gehörigen Khirchenzierungen, die auch viel tausent Gulden gecostet.“

Diese Dombeschreibung Stainhausers bestätigt für die Marienkapelle vollständig jenes allgemeine Bild, welches wir für eine Wolf-Dietrich-Kapelle gewonnen haben. Links an der Wand befand sich die große Kreuztragung Christi, die beim Abbruch des alten Domes in die Kirche von St. Peter gebraucht wurde, rechts dürfte, ähnlich wie in Mülln, ein Fenster Licht spendet haben. Den Stuck stellen wir uns mehr flach und klar vor.

2. Beitrag zur Charakteristik der „Wolf-Dietrich-Kunst“

Wesentliche Züge, wie wir sie für die Wolf-Dietrich-Kunst in Salzburg vom Kapellenbau her gefunden haben, seien hier zu einigen Leitbegriffen zusammengefaßt und erweitert.

Der Wille zur klaren Ordnung

Dieser Wille, wie wir ihn im Kapellenbau am reinsten ausgeprägt in der St.-Gabriels-Kapelle fanden, wie er uns in der Art der Einfügung des Kapellenkranzes in der Franziskanerkirche entgegengetreten ist, wie ihn die Oratoriumsfassade ausspricht, wurde in breiter Form dargelegt. Daß aber das gesamte Bauschaffen Wolf Dietrichs von diesem Willen zur klaren Übersicht bestimmt ist, von der kleinen Form bis hinauf zu der Umgestaltung des ganzen Dombezirks, sei erweiternd zur Sprache gebracht. Wolf Dietrich mußte sich zu dieser konsequenten Klarheit erst allmählich durchringen. Dann aber opferte er ihr auch Paläste, die er wenige Jahre vorher, auf das prächtigste ausgestattet, aufführen ließ. Ungeplant jedoch war das Niederreißen der Häuser auch am Anfang seiner Regierung nicht. Dem Neubau galt seine erste Sorge. Er sollte den Domfriedhof bzw. Aschhof im Osten als großer Baublock scharf begrenzen. Der Umbau der Residenz, mit der Verlegung der erzbischöflichen Wohnung in Richtung auf den Neubau hin, bedeutet einen weiteren Schritt zur Gewinnung einer regelmäßigen Platzanlage. Zwei gleichwertige Bauten waren sich gegenübergesetzt. Und als nach dem Brand des alten Domes, dieses für Wolf Dietrichs Pläne größte Hindernis, abgetragen werden konnte, entfaltete sich der Wille zur klaren Ordnung erst recht. Rechtwinkelige Plätze werden um den Dom herum geplant, die Franziskanergasse so angelegt, daß sie in der Achse des Domes durch die Bögen und über den Domplatz auf ihn hin leitet. Auch der Residenzbau besitzt einen regelmäßigen Grundriß. Richtet sich der ältere Teil nach den Fronten des alten Doms, so ist bei den Trakten, die nach 1605 entstehen, eine strenge Rechtwinkeligkeit zu beobachten, die sich von der Lage

der Franziskanerkirche her ableitet¹⁴⁴. Der streng geregelte Grundriß, den der Stadtplan für den Dombezirk zeigt, stammt aus der ordnenden Wolf-Dietrich-Zeit. Dazu gehört ebenso die Richtung der Kapitelgasse, die Anlage des Sebastiansfriedhofes mit dem Mausoleum in der Mitte, die Form des Schlosses Altenau und des Neubaus mit ihren vorgelegten Türmen, oder im Kleineren die Art, wie die Nische in der Mitte der Wand der ehemaligen Wolf-Dietrichs-Ruh sitzt.

Das Vorherrschen der Fläche

Wer Regellaß und Ordnung sucht, muß Raum und Baukörper klar trennen. Dies vermag am besten die Fläche. Man braucht die Bauten Wolf Dietrichs — Neubau, Residenz, Kapitelhaus und Marstall — nur durchgehen, der entscheidende Gesamteindruck, den sie hervorrufen, ist der einer klar begrenzten, wenig gegliederten Flächenhaftigkeit. Der Neubau z. B. wird nicht so sehr als kubischer Baukörper empfunden, sondern vielmehr von seinen verschiedenen Fassaden her. Kapitelhaus und Marstall sind so in der Straßenflucht errichtet, daß nur eine Front zur Wirkung kommen kann¹⁴⁵.

Akzentsetzung

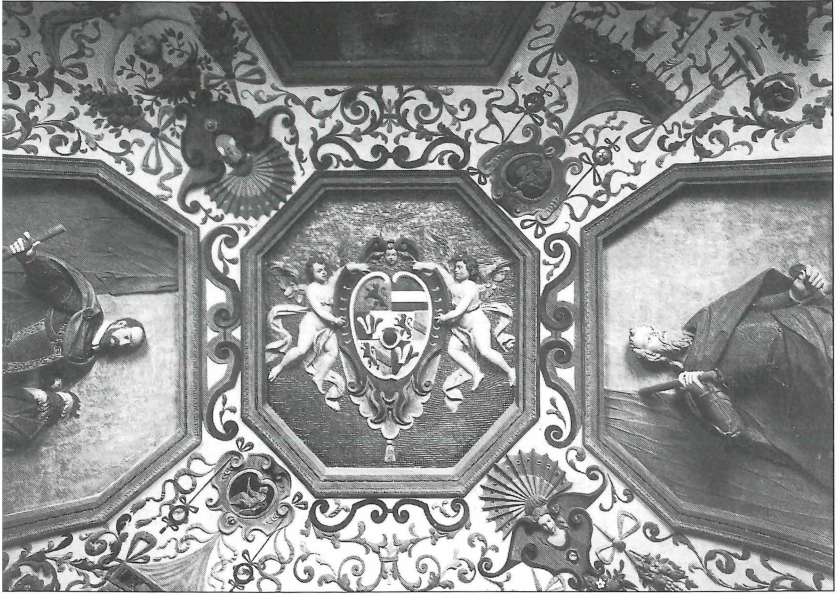
Einsetzen fest umrissener, starker Akzente

Die flachen Wände und Felder werden umrahmt oder rhythmisch unterbrochen von glatten, plastischen Motiven. Durch Form und Material setzen sie sich scharf von der Fläche ab. Das Portal als größte Einzelform bildet aber keineswegs, wie im entwickelten Barock, den Schwerpunkt einer Fassade. Von einer „Saugwirkung“ des Portals ist nichts zu spüren. Nebenportale schwächen die Einzelbetonung des Hauptportals ab. (Vergleiche hierzu das Portal der Salzburger Residenz. Das einfache ursprüngliche Portal aus der Wolf-Dietrich-Zeit wurde Anfang des 18. Jahrhunderts reicher und mächtiger ausgestattet.)

Die mäßig großen Fenster erhalten eine feste profilierte Umrahmung und werden von stark vorspringenden Giebeln überdacht. Die Sohlbank der Fenster setzt sich in einem Simsband fort, das von einem zweiten darunterliegenden begleitet wird. Ein Wandstreifen wird so aus der Fläche geschnitten und die Isolierung der Fenster abgeschwächt.

Statt Schwerpunktbildung Akzentverteilung

Wir trafen dieses „Formprinzip“, das eine innere Verwandtschaft zur Flächenhaftigkeit aufweist, in den Stuckdecken der Kapellen. Wir fanden es auch, trotz der Betonung des Zentralbaugedankens, in der Anlage der Gabrielskapelle: Zentralraum und Altarraum, Gleichwertigkeit von Nischen und Triumphbogen ... Im großen Prunksaal des Neubaus sind mehrere Reliefs nebeneinander geordnet, und im kleinen Salon nimmt wohl das Wappen



Neubau, Decke des kleinen Salons (Feldherrensaal).

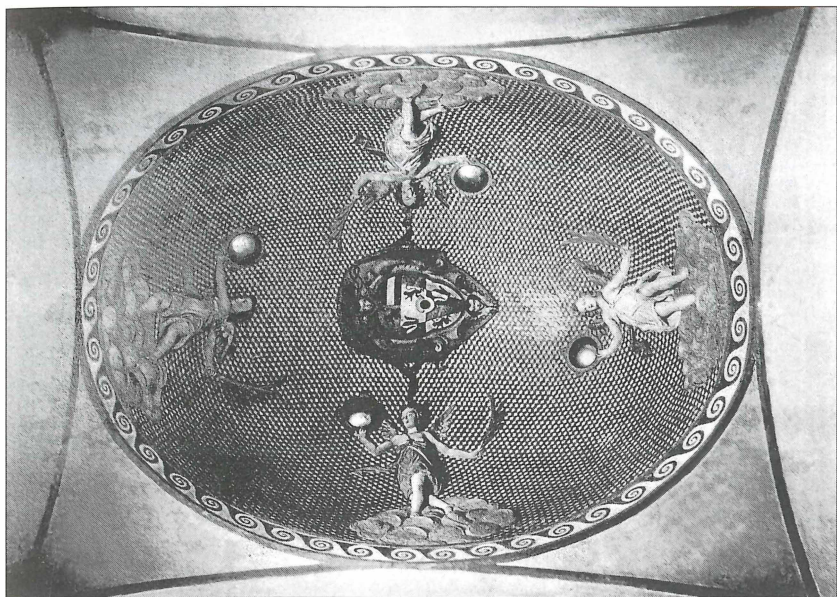
Wolf Dietrichs den Scheitel der Decke ein, aber die vier großen, plastischen Bilder historischer Männer in den Gewölbewangen wirken einer alleinigen Betonung der Mitte völlig entgegen und verteilen die Betonung auf die Gesamtdecke.

Stuckdecken gegen glatte Wände

Die Verlegung des plastischen Stucks allein auf die Decke, verschafft dieser gegenüber den glatt belassenen Wänden ein Übergewicht. Diese Betonung erfährt aber nicht ein bestimmter Punkt der Decke, sondern sie ist über das ganze Gewölbe verteilt. Die Decke ruht mit gleichmäßiger „Schwere“ über dem Raum.

Die große, einfache Form

Eine klar geordnete, flächenhafte Kunst wird sich der großen Form bedienen, da durch sie die Übersicht auf einer Fläche besonders deutlich wird. Groß und einfach im Umriss sitzen die Kirchenväter und Tugenden in ihren Rahmenfeldern, sind die Nischen in die Wände gesetzt oder die Portale im Innern der Residenz angebracht¹⁴⁶. Großformig sind aber auch die Baublöcke des Neubaus und Altenaus entworfen und die Plätze um den Dom gruppiert.



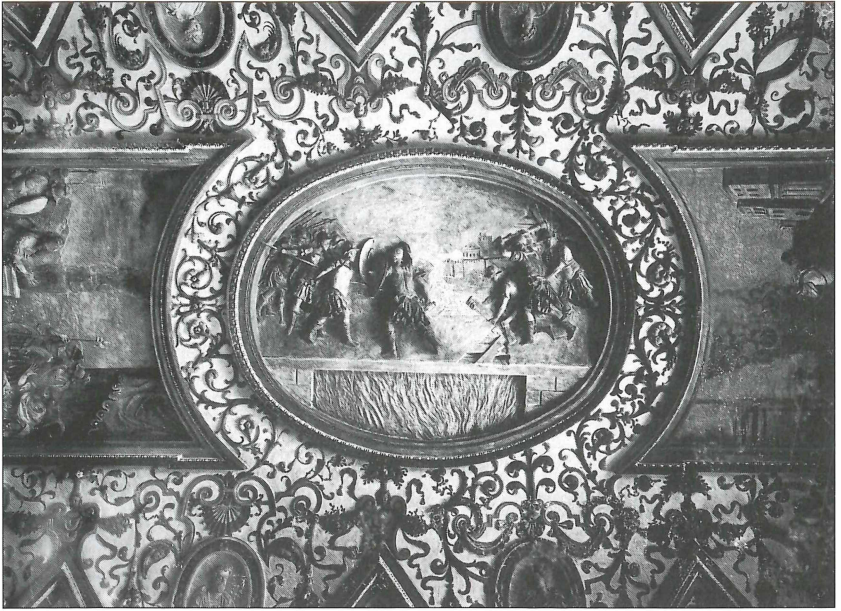
Neubau, Decke des Kapellenraumes (Badezimmer).

Geglättetes Material

Die Wirkung des Flächenhaften und der klaren Akzente wird unterstrichen und gesteigert durch das verwendete Material. Feinen Verputz gebraucht man für die Außenwände, Gips für die Innenwände. Der glatten Flächigkeit höchste Steigerung verleihend, trafen wir die Verwendung des spiegelnden Fliesenbelages in der Gabrielskapelle. Besonders bevorzugt wird unter Wolf Dietrich der Marmor. Er ist das gegebene Material, um klar begrenzte Formen prägnant wiederzugeben. Wird er poliert, so erhält er eine kühle, glänzende Oberfläche und wird dem Willen zur Glätte besonders gerecht. Wir finden den Marmor verwendet für Portale, Fensterrahmen, Fußbodenbelag, Inschriften und Wappen oder zur Austäfelung von Nischen. Ein schönes Beispiel für die Verwendung der glatten Marmorfläche stellt der runde Tisch im Wolf-Dietrich-Zimmer des städtischen Museums in Salzburg dar. Holz findet selten Verwendung, und wenn man es gebraucht, wird seine Glätte herausgearbeitet. (Vergleiche hierzu die Decke des Bischofsaales im Neubau, die Decke des Johannesschlößls im Museum, die Bänke in der Gabrielskapelle.)

Antike Motive und Themen

Als Ziermotive finden wir nicht bloß in den Kapellen die antiken Kymationen, Perlstäbe usw., sondern auch in den Stuckdecken der Stiegenanlagen in



Neubau, Stuckrelief aus dem Großen Saal (Ständesaal).

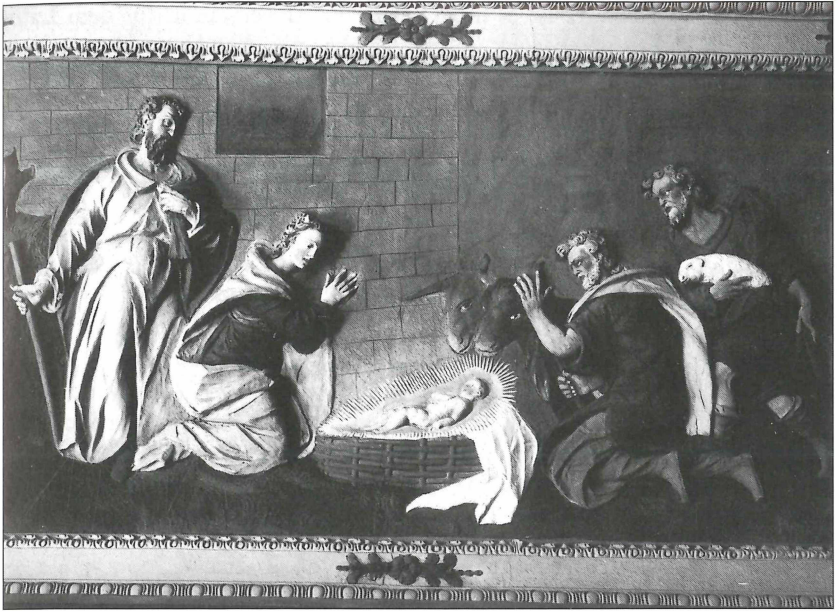
Residenz und Neubau, und an der Holzdecke aus dem Johannesschlößl werden diese Verzierungen ebenfalls verwendet. Die Profilvermen der Evangelistendecke in Mülln erinnerten uns an römische Bildungen, wie überhaupt das Motiv des halben weiblichen Körpers, der nach unten zu in Ranken ausläuft, aus der Kunst des kaiserlichen Rom stammt¹⁴⁷.

Auch thematisch wurde auf Rom und seine Geschichte zurückgegriffen. Man vergleiche hiezu die Gobelins in der Residenz (ÖKT XIII, S. 24 ff.), die Stuckos an der Decke des großen Saales des Neubaus und die Bildnisse zweier römischer Kaiser und deren Gemahlinnen, welche in die Decke eines grottenartigen Raumes des Kapitelhauses eingelassen sind.

Sucht man zu diesen formalen Leitübergriffen innere Entsprechungen, das, was uns die Gebilde über ihr Erscheinungsbild hinaus zu sagen imstande sind, so gewinnen wir folgendes Bild:

Die Kunst, die mit Wolf Dietrich in Salzburg hereinbricht, ist Fürstenkunst. Sie ist Ausstrahlung eines absoluten Willens, der radikal das Alte, durch Jahrhunderte Gewachsene beseitigt und seine großzügigen Pläne durchzuführen beginnt. Dabei scheut Wolf Dietrich nicht davor zurück, eben erst errichtete Bauten abzureißen, um eines neuen größeren Planes Willen.

Das Gefühl schweigt, es spricht der willengelenkte Verstand. Aus ihm heraus lassen sich jene Grundzüge verstehen wie: Ordnung, Klarheit, Maßbestimmtheit, Flächigkeit und Begrenzung.



Neubau, Stuckrelief aus dem Gloriensaal.

Die klare Flächigkeit ruft den Eindruck des Kühlen und Distanzieren hervor. Wir werden nicht eingeladen, ergriffen, erschüttert oder emporgeführt durch diese Kunst, sondern sie steht eigenwillig und sich selbst genügend da.

Begrenzt und nach außen hin abgeschlossen liegt der Garten Wolf Dietrichsruh in der Residenz. Kahl sind die Außenwände der Bauten, in ihrem Innern erst zeigen sie in großen Formen ihren Prunk. Wie ein strenges Zeremoniell den Fürsten unnahbar macht, so stehen auch die Bauten streng, fast abweisend da. Wärme strömt von diesen Bauten nicht aus.

Man hat die Kunst, wie sie unter Wolf Dietrich in Salzburg geübt wurde, Renaissance genannt, und man gab ihr auch den Namen Frühbarock. Beide Bezeichnungen haben ihr Recht, werden aber der Kunst Wolf Dietrichs nicht gerecht. Gewiß, renaissancehaft ist das Suchen der maßvollen Formen, ist die reiche Verwendung der antiken Zier und sind die Bautypen ..., Frühbarockes mag man in den kräftigen Akzenten, dem Verkröpfen des Gebälks, der leichten Zusammenfassung des Portales mit dem Fenster an der Fassade der Gabrielskapelle und in der Häufung des Stucks an den Decken sehen. Aber schon die äußere Tatsache, daß man zwischen den beiden weiten Begriffen Renaissance und Barock schwankt, kennzeichnet die Kunst Wolf Dietrichs als eine Kunst, die an der Wende steht.

Zwischen der Renaissance und der Wolf Dietrichschen Kunst liegt der kühle und ekstatische Manierismus. Schloß Portia in Spittal ist Renaissance,

der Neubau in Salzburg ist es nicht mehr. Er ist verwandt mit dem Lateranpalast in Rom. Frühbarock ist das Zeughaus in Augsburg. Hier ist mit dem Portal und der Michaelsgruppe der Fassade eine Mittelbetonung gegeben und reiche, wechselnde Gliederung über die Wand verteilt. Die Bauten und Formen der Wolf-Dietrich-Zeit hingegen sind klar, bestimmt, flächig, großformig, durch starke einfache Akzente belebt, selbstsicher, verharrend und kühl. Und diese klar bestimmbare Kunst ist engstens mit dem Namen Wolf Dietrich verknüpft. Mit ihm bricht sie unvermittelt in Salzburg ein, er steckt durch seine Bauten Plätze- und Straßenanlagen, den neuen Grundriß der Stadt, ab. Seine Nachfolger haben nur zu vollenden, was er geplant.

Und so trifft das Wesen dieser Kunst um 1600 in Salzburg, in der die Formen, sich gleichsam versammelnd, in sich fest und verdichtet sind, nach außenhin klar begrenzt, groß geformt und glatt, Repräsentation suchend, aber mit kühler, abstandhaltender Wirkung, in der die kleinen Formen zurücktreten und das Großzügige gewollt ist und hinter der als treibende Kraft der Wille des Fürsten steht, am sichersten die Bezeichnung

Kunst der Wolf-Dietrich-Zeit.

Anmerkungen

Neuere Literatur zu diesem Thema wurde in eckigen Klammern hinzugefügt.

1 *Hans Sedlmayr*, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1 (1931), S. 1–32, hier S. 30.

2 Vgl. Abb. S. 20 u. 21; *Richard Schlegel*, Das Salzburger Stadtbild. Zeittafel und 13 Abbildungen (am Schlusse des Buches), in: *MGSL* 79 (1939), Abb. 5: Stich von J. Philipps [Philipp Harpff], um 1640, Städtisches Museum, u. 6: Stich um 1640, Städtisches Museum; *Franz Martin*, Salzburg, ein Führer durch seine Geschichte und Kunst (Wien 1923), Plan.

3 *Johann Stainhauser*, Das Leben, Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Herrn Wolff Dietrichen, gewesten Erzbischoven zu Salzburg &c. &c., hg. v. P. *Willibald Hauthaler*, in: *MGSL* 13 (1873), S. 26/27, Nr. 9.

4 Vgl. *Franz Martin*, Beiträge zur Geschichte Erzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau, in: *MGSL* 51 (1911), S. 209–336, hier S. 209–232; *ders.*, Erzbischof Wolf Dietrich von Salzburg und sein Mausoleum (= Österreichische Kunstbücher, Bd. 39/40) (Wien [1923]), mit kurzer Zusammenfassung.

5 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 27, Nr. 10.

6 Ebd., S. 27/28, Nr. 12.

7 Die Bezeichnung „Baugeschichte“ ist eng gefaßt. Um das Bild über die Kapellen zur Zeit Wolf Dietrichs abzurunden, wurden in diesem Abschnitt neben den Neu- und Umbauten Wolf Dietrichs auch alle jene Kapellen angeführt, die unter ihm niedergerissen wurden. Dabei wurde kurz die Geschichte dieser Kapellen berührt.

8 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 99, Nr. 179; über Stainhausers Persönlichkeit vgl. Willibald Hauthalers Einleitung zu Stainhausers Leben Wolf Dietrichs in: ebd., S. 1–9. [*Hans Ospald*, Johann Stainhauser. Ein Salzburger Historiograph des beginnenden 17. Jahrhunderts (1570–1625), in: *MGSL* 110/111 (1970/1971), S. 1–124.]

9 J. Stainhauser's Beschreibung des Domes zu Salzburg vom Jahre 1602, hg. v. *Willibald Hauthaler* u. *Alfred Schnerich*, in: *MGSL* 31 (1891), S. 363–393, hier S. 366.

10 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 62, Nr. 71.

11 Stainhauser's Beschreibung (wie Anm. 9), S. 377.

12 Einleitung zu Stainhauser, in: *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 1–9, hier S. 1.

13 Verfaßt zu Lebzeiten des Erzbischofs um 1615. Über die Handschriften A, B u. C siehe Einleitung in: *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 4–9.

14 *Christian Greinz*, Die f.e. Kurie und das Stadtdekanat zu Salzburg (Salzburg 1929), S. 109, Anm. **; vgl. auch den Nachruf für Greinz v. *Franz Martin*, in: *MGSL* 77 (1937), S. 193–196.

15 Vgl. Stainhauser's Beschreibung (wie Anm. 9), S. 365.

16 Ebd., S. 370.

17 Zur Frage der Lage der einzelnen Kapellen und Altäre sei auf die Rekonstruktion verwiesen von *Alfred Schnerich*, Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole, in: *Mittheilungen der k.k. Central-Kommission NF XVI* (1890), I, II, S. 128–130 u. 177–183; *NF XVII* (1891), III–VI, 43–46, 109–112, 169–172 u. 211–215.

18 Stainhauser's Beschreibung (wie Anm. 9), S. 376.

19 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 41, Nr. 29.

20 Stainhauser's Beschreibung (wie Anm. 9), S. 376.

21 Cgm. 2891, fol. 287¹, siehe *Martin*, Beiträge (wie Anm. 4), S. 236, Anm. 7.

22 Ob vor der Wolf-Dietrich-Kapelle bloß ein Maria-Rast-Altar bestanden hat oder eine ganze Kapelle, muß nach Stainhausers Quellenbeschreibung „ist gestanden in unser klein lieben Frauen Capellen ...“ (Stainhauser's Beschreibung [wie Anm. 9], S. 376) zugunsten der zweiten Annahme entschieden werden.

23 In Stainhauser's Beschreibung (wie Anm. 9), S. 377, findet die Weihe 1597 statt. Es ist nicht zu entscheiden, welches Datum das richtige ist.

24 *Franz Martin*, Erzbischof Wolf Dietrichs letzte Lebensjahre 1612–1617, in: *MGSL* 50 (1910), S. 157–230, hier 220, Anm. 1.

- 25 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 51, Nr. 51.
- 26 *Martin*, Beiträge (wie Anm. 4), S. 240.
- 27 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 58–60, Nr. 65.
- 28 *Stainhauser's* Beschreibung (wie Anm. 9), S. 377.
- 29 Ebd., S. 375.
- 30 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 63/64, Nr. 74, S. 64, Nr. 76 u. S. 96, Nr. 176.
- 31 Ebd., S. 64, Nr. 79.
- 32 Siehe *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 208, der auch angibt, daß die Kapelle beim Dombrand vernichtet worden sei, wofür ich aber keine Bestätigung gefunden habe.
- 32 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 66, Nr. 84.
- 33 Ebd., S. 73, Nr. 105, 106.
- 34 Ebd., S. 73, Nr. 106.
- 35 *Gregor Reitlechner*, Auszug bzw. Abschrift aus Beschreibung aller Kirchen, so in der Stadt Salzburg zu finden, Opera et industria Johann Stainhauseri (Salisb. 1594), Ms, S. 1; Orig. in der Diözesan- und Priesterhausbibliothek Hn 438 [Transkript des Werkes von Stainhauser, verfasst v. *Birgit Wiedl* im AES].
- 36 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 209; *Reitlechner*, Auszug (wie Anm. 35), S. 2. Schnerich läßt in seiner Grundrißrekonstruktion diese 3 Kapellen an der Ostseite des Kreuzganges angebaut sein. Der Stadtansicht von 1553 widerspricht dies vollkommen; *Schmerich*, Neue Beiträge (wie Anm. 17), NF. XVII (1891), S. 214, Taf. 1. [Neuer Forschungsstand: *Franz Pagitz*, Quellenkundliches zu den mittelalterlichen Domen und zum Domkloster in Salzburg, in: MGS 108 (1968), S. 21–156.]
- 37 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 209.
- 38 *Reitlechner*, Auszug (wie Anm. 35), S. 2.
- 39 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 208.
- 40 Ebd.
- 41 *Stainhauser*, Manuskript von 1594 [deutsch], S. 384, zit. nach *Greinz* [latein], Kurie (wie Anm. 14), S. 208.
- 42 *Reitlechner*, Auszug (wie Anm. 35), S. 8; *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 206.
- 43 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 50, Nr. 47.
- 44 Ebd., S. 75, Nr. 114, S. 75/76, Nr. 115.
- 45 Ebd., S. 40/41, Nr. 28. Im Übrigen wurde noch eine Angehörige des Geschlechtes der Raitenauer in der Franziskanerkirche begraben, Helena, die Tochter Jakob Hannibals, welche 1588 im zarten Alter von 5 Monaten gestorben ist; vgl. *Anton v. Schallhammer*, Die Grabdenkmäler der Franziskanerkirche, in: Jahresberichte des Museums Carolino-Augusteum in Salzburg (1857), S. 73, Nr. 30.
- 46 *Haberleitner* gibt an, daß sich die Kapelle wohl schon seit dem 14. Jh. im Seitenschiff des Langhauses befand. *Petrus Haberleitner*, Die Liebfrauenkirche in Salzburg, in: *Georg Reitlechner*, Marianisches Salzburg (Innsbruck 1904), S. 30–56, hier S. 40.
- 47 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 51, Nr. 53.
- 48 Ebd., S. 47, Nr. 39.
- 49 Ebd., S. 71, Nr. 100.
- 50 *Stainhauser's* Beschreibung (wie Anm. 9), S. 376.
- 51 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 79, Nr. 124.
- 52 *Haberleitner*, Liebfrauenkirche (wie Anm. 46), S. 40.
- 53 Österreichische Kunsttopographie (künftig: ÖKT), Bd. IX, Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. v. *Hans Tietze* mit archivalischen Beiträgen v. *Franz Martin* (Wien 1912), S. 75, Anm. 1, „Denjenigen, welche diese Wochen — 9.–16. September 1679 — bei Erpauung aines neuen Altares in St. Anna Capelle in der Pfarrkirche gebraucht worden 11 fl. 46 kr. (Hftl. Hofbauamt 1679)“. Die neue Annakapelle ist Grabkapelle der Familie Kuenburg, mit P.B. signiert und 1680 datiert.
- 54 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 96, Nr. 176.
- 55 Laut ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 75, von Kaspar Wilhelmseder gestiftet.
- 56 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 88, Nr. 155.
- 57 Die beiden Grabsteine an den Seitenmauern der Kapelle tragen die Jahreszahl 1613.

- 58 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), 93, Nr. 166.
 59 *Reitlechner*, Auszug (wie Anm. 35), S. 27.
 60 *Haberleitner*, Liebfrauenkirche (wie Anm. 46), S. 40.
 61 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 98/99, Nr. 178.
 62 Ebd., S. 93, Nr. 165.
 63 Ebd.
 64 Ebd., S. 88/89, Nr. 157.
 65 Ebd., S. 87, Nr. 152.
 66 Jener Trakt, der dem an die Nordseite der Franziskanerkirche angeschobenen Flügel der Residenz entsprach, welche beide im Westen abgetreppte Flügel besaßen und die Dietrichsruh umschlossen, wurde 1788 im Zuge einer völligen Neuplanung der Residenz abgerissen. Doch kam zwischen 1788 und 1792 nur ein Geviert eines verunglückten neuen Residenzbaues zur Ausführung.
 67 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 93, Nr. 167.
 68 Ebd., S. 103, Nr. 199.
 69 ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 134.
 70 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), 50/51, Nr. 49.
 71 Vgl. *Alfred Walcher von Moltheim*, Architekt Elia Castello und die Wandfliesenkeramik in Salzburg, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 13 (1910), S. 547–561.
 72 *Anton Eckardt*, Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 127) (Straßburg 1910), S. 23 (vgl. auch die Buchbesprechung v. *Franz Martin*, in: *MGS* 50 (1910), S. 27–29).
 73 *Lorenz Hübner*, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Salzburg, Bd. 1 (Salzburg 1792), S. 351.
 74 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 249.
 75 ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 135; SLA, Hofkammerprotokoll 1603, fol. 124.
 76 Wörtlich aus *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 250.
 77 Angegeben bei *Martin*, Letzte Lebensjahre (wie Anm. 24), S. 220, Anm. 1.
 78 *Walcher v. Moltheim*, Castello (wie Anm. 71), S. 547 ff.
 79 *Martin*, Beiträge (wie Anm. 4), S. 237.
 80 *Walcher v. Moltheim*, Castello (wie Anm. 71), S. 547 ff.
 81 Vgl. *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 253.
 82 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), 86, Nr. 148.
 83 Ebd., S. 86, Nr. 149.
 84 Ebd., S. 99, Nr. 181.
 85 Briefliche Mitteilung v. Herrn Hofrat Martin.
 86 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 85, Nr. 143, u. S. 95/96, 174.
 87 Ebd., 95, Nr. 173.
 88 Ebd., S. 47, Nr. 39, S. 51, Nr. 54, S. 62, Nr. 72 [Hat nichts mit St. Peter zu tun sondern]
 S. 95, Nr. 172, S. 99, Nr. 180.
 89 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 207.
 90 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 79, Nr. 122.
 91 *Reitlechner*, Auszug (wie Anm. 35), S. 12.
 92 Das Fürstbistum Lavant wurde 1225 gegründet.
 93 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 79, Nr. 123.
 94 *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 209; ÖKT XIII, Die Profandenkmäler der Stadt Salzburg, bearb. v. *Hans Tietze* mit archivalischen Beiträgen v. *Franz Martin* (Wien 1914), S. 64–69.
 95 *Alexander Petter*, Das St. Johannes-Schlößchen auf dem Mönchsberge in Salzburg, in: Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 14 (1888), S. 87 (kurzer Artikel des ehem. Salzburger Museumsdirektor Petter); *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 34, Nr. 21, setzt den Kauf 1590 an.
 96 ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 282.
 97 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 48, Nr. 41, S. 62, Nr. 69 u. S. 76/77, Nr. 118; *Greinz*, Kurie (wie Anm. 14), S. 259 u. 262 ff. (wie Anm. 14).

98 *Franz Martin*, Die Franziskanerkirche in Salzburg (= Kleine Kunstführer, hg. v. *Hugo Schnell*, Reihe Süddeutschland, Nr. 497/498) (Regensburg [ca. 1941]).

99 ÖKT XIII (wie Anm. 94), S. 5.

100 Abb. S. 34, bzw. ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 76.

101 ÖKT XIII (wie Anm. 94), S. 1–56.

102 *Georg Dehio*, Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. 3: Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reiches, Renaissance und Barock (Berlin 1931).

103 Für diese Untersuchung und manche Fingerzeige bin ich Herrn Dipl.-Ing. Richard Schlegel zu größtem Dank verpflichtet.

104 Vgl. *Jan Kvet*, Der Hallenraum in der romanischen und gotischen Kirchenarchitektur, in: *Památky archeologické: Skupina historická (Díl XXXXI) za rok 1936–38. Nové řady ročník VI.–VIII.* (Prag 1940), Fig. 15, mit deutschem Resümee.

105 Abb. 1.

106 *Eberhard Hanfstaengl*, Hans Stethaimer, eine Studie zur spätgotischen Architektur Altbayerns (= Kunstgeschichtliche Monographien 16) (Leipzig 1911).

107 Der Abstand der Chorpfeiler ist so gewählt, daß er, noch viermal nach Westen hin aufgetragen, der Länge des Schiffes entspricht. Im Übrigen wäre es einer sehr genauen Untersuchung noch bedürftig, ob man sich nicht schon damals, als der Wunderbau des Chores vollendet war, der Schönheit des Zusammenseins von dunklem Langhaus und lichtem Chor bewußt war und von einer Weiterführung des Baues gerne absah und nicht nur der Geldmangel die Ursache dafür war.

108 Reitlechner ergänzt 1612.

109 Reitlechner sagt 1634, Martin schreibt aktenmäßig um 1700. Kapelle 7 ist eine getreue Kopie von 3.

110 Woher Reitlechner diese Jahreszahl hat, weiß ich nicht, da Erzbischof Wolf Dietrich in diesem Jahre schon gefangen ist, scheint es mir unwahrscheinlich, daß die Kapelle zu dieser Zeit ausgestattet worden ist.

111 *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 90, Nr. 161.

112 *Haberleitner*, Liebfrauenkirche (wie Anm. 46), sagt S. 54, „es war im Jahre 1592“, das südliche Portal war vermauert, dafür aber ein sehr schmaler und unbequemer über mehrere Stufen auf- und abführender Eingang hergestellt worden. 1854 wurde der Südeingang wieder geöffnet. — Vgl. auch *Stainhauser*, Leben (wie Anm. 3), S. 93, Nr. 165, Anm. 1, wo er die Kirchentür erwähnt, die nachmals vermauert wurde.

113 *Stainhauser* gebraucht den Ausdruck „beschlossene“ Kapelle. Daraus zu schließen, es wären mit den „unbeschlossenen“ Kapellen die hohen Schächte gemeint, ist nicht anzunehmen, denn der Begriff Kapelle setzt ja schon einen kleineren, nach oben abgeschlossenen Raum voraus.

114 Vgl. St. Martin in Amberg.

115 Nach Mitteilung des historischen Forschungsinstituts des Reichsgaues Oberdonau befindet sich diese Zeichnung nicht mehr im Archiv des Stifts Lambach. Wohin sie gekommen ist, konnte man nicht angeben (für die Bemühungen bin ich Frau Dr. Adamec zu Dank verpflichtet).

116 Das Datum der Signatur ist auf alle Fälle falsch, da die Kapelle nicht vor 1605 gebaut sein kann. Vielleicht hieß es 1606 oder 1609. (Oder das Bild ist früher gemalt.)

117 Das heißt, stillkritisch zu rechtfertigen ist.

118 ÖKT IX (wie Anm. 53), Fig. 32.

119 *Franz Valentin Zillner*, Geschichte der Stadt Salzburg, Bd. I (Salzburg 1885), Stadtbild.

120 Vgl. Die Karmelitenkirche in Straubing, in: *Hanfstaengl*, Stethaimer (wie Anm. 106), Taf. IX.

121 Vgl. Abb. in ÖKT IX (wie Anm. 53), S. 196 ff.

122 Vgl. ÖKT XIII (wie Anm. 94), S. 17/18.

123 Ein Strahlen, das nicht mehr in sich selbst eingefangen wird, da das quadratische Gewölbe keine zusammenhaltende Rahmung mehr besitzt.

124 *Franz Martin*, Kunstgeschichte von Salzburg (Wien 1925), S. 100, führt die Namen von drei Stukkateuren an, die in Mülln gearbeitet haben: Bernhard Pertival, Jacopo Bertoleto, Hans

Passerini (1610). Die Archivalien darüber konnten nicht überprüft werden. Vielleicht ist dieser Jacopo Bertoleto identisch mit dem Giacomo, der in der Gabriellkapelle signiert und datiert hat?

125 Das Geviert der Arkadenanlage liegt nicht genau in den Himmelsrichtungen. Statt Süden müsste es genauer Südosten heißen usw.

126 *Schlegel*, Stadtbild (wie Anm. 2), Abb. 5.

127 Diese Gesamtbreite steht mit dem Sehnenabstand im rechnerisch streng nachweisbaren Verhältnis 4:1.

$$r \text{ (Radius des Inkreises)} = 5,25 \text{ m}$$

a = Seite des eingeschriebenen Quadrates

s = gesuchter Sehnenabstand

$$s = r - a/2 \qquad a = r\sqrt{2}$$

$$s = r - r\sqrt{2}/2 = r(1 - \sqrt{2}/2)$$

ausgerechnet ergibt dies für s den Wert 1,54. 4s sind also 6,16 m.

128 Zu den angegebenen Maßen des Längsschnittes sei erwähnt, daß sie auf 10 cm genau sind, in den Details aber auf Zentimeter.

129 Es ist klar, daß der Architekt beim Entwurf der Fassade nicht so analytisch vorgeht wie wir im Nachhinein Schritt um Schritt in verkehrter Richtung uns dem Verständnis der Formwerdung des Baugedankens zu nähern versuchen. Der Künstler findet immer — der Zeit und der Struktur seiner Person nach mehr oder weniger rational — die Ausformung seines intuitiv auf das Material hin gefaßten Gedankens im gegenseitigen Sichwägen, Bedingen, Entsprechen und Ergeben der Formteile des ersten Entwurfes bis zur endgültigen Ausführung in einem von richtenden Kräften geleiteten Wachstumsprozeß.

130 Vgl. hierzu im Gegensatz die gleichmäßige „Zentripedalkraft“, mit der die Blattstaudengurten in der Kuppel auf den Mittelpunkt hin, auf das Wappen Wolf Dietrichs, zustreben!

131 Über die Technik und Entwicklung der Fayencen vgl. *Walcher v. Moltheim*, Castello (wie Anm. 71).

132 *Friedrich Sarrè*, Die Fayencen von Nicaea und ihr Export nach dem Abendland, in: *Pantheon* 24 (1939) 2, S. 341–345, hier S. 344.

133 Johann Jakob Khuen v. Belasi 1560–1586.

134 Vgl. hierzu in dem gewiß prunkvollen Musikvereinsaal die auf den Giebeln sitzenden, schablonenhaft sich wiederholenden Figuren.

135 Die Nische, in welcher der Evangelist Matthäus steht (links vom Eingang), sei noch kurz zu einem Vergleich herangezogen (vgl. Abb. in: *Walcher v. Moltheim*, Castello [wie Anm. 71], S. 554 Abb. 7). Der auffälligste Unterschied liegt, abgesehen von der schon erwähnten Flachgiebelbedachung und den geschuppten Pilastern, in den Karyatiden. Sie besitzen nur Oberarmstümpfe, welche in ein kleines Blatt auslaufen. Das Gewand endigt zickzackförmig in drei Spitzen, zweimal untereinander. Die Puttos auf den Giebelschrägen sind denen der Markus-Nische näher verwandt als jenen der Johannes-Nische. Lässig sind sie hingelagert, die inneren Füße pendeln leicht über den Giebel herab. Der Fries besitzt nur zwei Rosetten in den mittleren Blattrollen. Das Flechtmotiv und die ausgewinkelten Hände, also die den Umriß aufgliedernden Formen, fehlen hier. Der Vergleich einer Giebel- mit einer Segmentbogennische stellt erst die Funktion der Teile zur Gesamtform innerhalb der Nische klarer heraus. Es ist sinnvoll — abgestimmt aufeinander —, daß die Nische mit dem Giebel die armlosen Karyatiden auf schlanken, geradlinigen begrenzten Pilastern besitzt, einfache Blocksockel und schärfer geformte Konsolen, und es rundet sich — nachdem wir den Gegensatz gesehen haben — die andere Nische jetzt noch mehr zu einem ausgeglichenen Bild ab, weil Rundbogen des Segments, hochgreifende Arme, Flechtmotiv und geschwungener Volutenkonsolen eine innere Entsprechung aufweisen. Die Nischenfigur des hl. Matthäus zeigt einen Mann mit gepflegtem Gesicht, in welchem der Schnurbart besonders schön geschwungen erscheint. Die rechte Hand hält er empfindungsvoll an seine Brust. Der Überwurf schwingt in gebauchtem Bogen über die linke Schulter. Das halb aufgeklappte Buch ruht auf dem Kopf eines kleinen Kindes, das seinen linken Arm hochhält.

136 Vgl. *Hans Nusko*, Salzburger Fürstenwappen (Salzburg 1911).

137 Eine schlechte Restaurierung konnte wohl die Falten abschleifen, nicht aber den Fuß so verrenkt einsetzen.

138 Am Original wurde dieser Unterschied noch nicht bemerkt. Es müßte also der an der Aufnahme gesehene Unterschied am Original noch überprüft werden, was nicht mehr möglich war.

139 Vgl. den Unterschied der beiden Inschrifttafeln mit jenem, den wir zwischen den beiden Seitenwänden der Geburt-Christi-Kapelle in der Franziskanerkirche feststellen konnten.

140 *Martin*, Beiträge (wie Anm. 4), S. 233.

141 Damit hängt wohl auch die Einweihung des Mausoleums am Michaeli-Tag zusammen.

142 *Acta Sanctorum*, Martius III. Bd., S. 609; *Karl Künstle*, Ikonographie der christlichen Kunst, I. Bd. (Freiburg/Br. 1928), S. 247, kennt den hl. Gabriel nur als Verkündigungengel.

143 Zum Vergleich mit den übrigen Kapellen müssen wir an der Gabrielskapelle den entsprechenden Raum, also den Chor, heranziehen.

144 ÖKT XIII (wie Anm. 94), Fig. 3.

145 In welchem Verhältnis diese an Wolf Dietrichschen Bauten festgestellte Flächenhaftigkeit zu der allgemeinen Tendenz der Salzburger Kunst zum Flächigen steht, müßte genauer untersucht werden. Jedenfalls tragen die Wolf Dietrichschen Bauten entscheidend zu diesem Gesamtcharakter bei, doch hat nicht erst die Wolf-Dietrich-Kunst dieses Vorherrschen des Flächigen nach Salzburg gebracht. Sie ist also nicht Ursache für diese Erscheinung. Schon die Festung und der Chor der Franziskanerkirche — als besonders schönes Beispiel, da gerade der einzige Bau Stethaimers ohne äußere Strebepfeiler in Salzburg steht —, die Blasiuskirche, die alte St.-Andreas-Kirche, die Margarethenkapelle im Friedhof von St. Peter bringen diese Vorliebe für das Flächige zum Ausdruck. Besonders deutlich spricht die große, ungegliederte Steinfläche am Salzburger Dom. Die Langhaus- und Chormauern werden zwar nur aus Nagelfluhquaden gebaut, von einer Vernachlässigung des Rückbaues aber, wie es für die italienischen Barock-Kirchen besonders üblich ist, kann hier nicht die Rede sein. Im Gegenteil, die dunklen, grauen Wände mit den sich klar herauswölbenden Querschiff-Apsiden sind den zwei größten Plätzen der Stadt zugekehrt und schließen sie auf einer Seite in monumentaler Größe ab. Und das Grau dieser Wände findet seinen Widerhall im Gemäuer der Festung und den steilen Wänden des Mönchsberges.

146 Vgl. *Martin*, Salzburg, Führer (wie Anm. 2), Fig. 48.

147 *Franz Winter* u. *Georg Dehio* (Bearb.), Kunstgeschichte in Bildern — Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Bd. 1: Das Altertum (Leipzig 1900), S. 409.

Weitere verwendete Literatur

Gaetano Bellardini, Corpus della majolica italiana, bis jetzt 2 Bde. (Rom 1933–1938).

Otto von Falke, Majolika (Berlin 1907) (= Handbücher der königlichen Museen zu Berlin).

Johann Georg Theodor Graesse, Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug und Steingut usw., vollständig umgearb. v. *E[rnst] Zimmermann* (Berlin 1922).

Petrus Ortmayr, Stephan Krumenauer, ein deutscher Baumeister des 15. Jahrhunderts, in: Christliche Kunstblätter 79 (1938), Heft 3.

Friedrich Pirckmayer, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs, in: MGSL 43 (1903), S. [193]–340.

Otto Riesebieter, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts (Leipzig 1921).

Anton Ritter von Steinhauser, Über den Kirchenbau in Salzburg, in: MGSL 23 (1883), S. 198–403, und MGSL 24 (1884), S. 55–108.

August Stoebr, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut (Berlin 1920) (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 20).

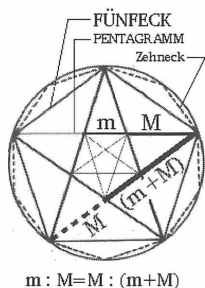
Otto von Wallpach, Kurze Baugeschichte der Kirchen und öffentlichen Kapellen der Stadt (Salzburg 1882).

ANHANG

Zur Erläuterung des Goldenen Schnittes, dargestellt an Architekturen Vincenzo Scamozzis für Salzburg

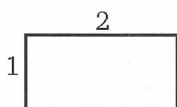
Von Hardo Raslagg

1. Orientierungen — Geometrie und Mathematik — Goldene Teilung

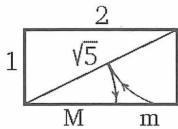
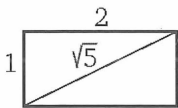


Der bildhafte Ursprung des stetigen Verhältnisses des Goldenen Schnittes ruht wohl von alters her, seit den alles umspannenden Überlegungen der Pythagoreer, in der Gliederung der elementaren Gestalt des gleichseitigen Fünfecks (Pentagon) und dem darin, bei wechselseitiger Verbindung seiner Eckpunkte durch Ziehung von Diagonalen, sich ergebenden Fünfeckstern (Pentagramm). Die Schnittpunkte der sich kreuzenden Diagonalen weisen im Inneren des Pentagramms (auch bei stetiger Wiederholung des Vorganges) erneut ein nun kleineres Fünfeck aus, dessen ausfallende Seite, als kleinerer Linienabschnitt (m) der jeweiligen Diagonale, mit dem außerhalb der gewonnenen Fünfeckgestalt verbliebenen größeren Diagonalteil (M) und deren Summe ($m+M$) in eigenartig verwobenem, irrationalen Verhältnis steht.

Der kleinere Abschnitt (m = Minor) verhält sich nämlich zum größeren Abschnitt (M = Major), wie dieser (M) zu ihrer gemeinsamen Summe ($m+M$). Hinlänglich ist dieser Umstand zwar unter dem Merksatz $m : M = M : (m+M) <$ bekannt — etwa im Sinne des Quotientenansatzes der „Fibonacci Reihe“¹ von annähernd $3 : 5 = 5 : 8$ bzw. $5 : 8 = 8 : 13$ usw. —, doch verbleibt er meist im Unverständlichen, sollte auf den mathematischen Bezug des Goldenen Schnittes formelhaft über die Zahlenwerte $((\sqrt{5}-1) : 2)$ verwiesen werden.

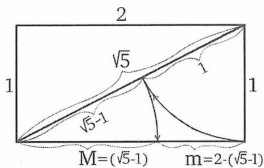


Eine Versinnbildlichung des Goldenen Schnittes lässt sich über die Vorstellung eines Doppelquadrates, also eines Rechtecks mit den Seitenlängen $2 : 1$ erreichen. Das Seitenverhältnis $2 : 1$ wird auch im diatonen Klang der Oktav, als eine der harmonischen Beziehungen in der Musik, die sich in den Proportionen der schwingenden Saitenlängen eines Monochords² offenbart und deren Gesetzmäßigkeit Pythagoras aufgedeckt haben soll, wahrgenommen.



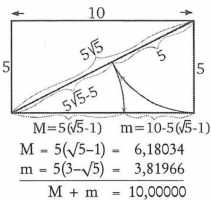
Ganz im Sinne der Fragestellungen des Pythagoras hinsichtlich seines „pythagoreischen Dreiecks“ und der zu bestimmenden Hypotenuse, kann aber die Diagonale des Rechtecks 2:1, abgesehen von ihrer zeichnerischen Darstellung, rechnerisch nur über den schon zuvor genannten, unfäßbaren, kein Ende findenden und damit unaussprechlich gewordenen Irrationalwert $\sqrt{5}$ annähernd umschrieben werden.

Nicht allzu schwer hingegen läßt sich über die Zeichnung der Diagonale, mit Hilfe von Zirkelschlägen, die Länge des Doppelquadrats im goldenen Verhältnis aufteilen. Die Berechnung der einzelnen Abschnitte (m = Minor, M = Major) zur Auflösung der Gleichung des Goldenen Schnittes $M:(m+M) = \frac{1}{2}(\sqrt{5}-1) = 0,618034 \dots$ wird nun etwas anschaulicher:



$$\begin{aligned} m : M &= M : (m+M) = 0,618034 \\ m &= (3-\sqrt{5}) = 0,763932 \dots \\ M &= (\sqrt{5}-1) = 1,236068 \dots \\ m+M &= (3-\sqrt{5}) + (\sqrt{5}-1) = 2,00 \\ m : M &= (3-\sqrt{5}) : (\sqrt{5}-1) = 0,618034 \dots \\ M : (m+M) &= (\sqrt{5}-1) : 2,00 = 0,618034 \dots \end{aligned}$$

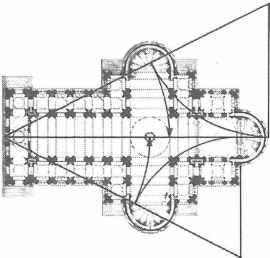
Geometrische Teilung der Länge eines Doppelquadrats nach dem Goldenen Schnitt.



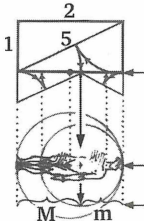
Sollte eine beliebige Strecke, z. B. die Strecke $a = 10$, im Goldenen Schnitt geteilt werden, so ist für die Berechnung der Abschnitte M und m bloß der Faktor $a/2$ (das wäre eben bei einer Strecke von $a = 10$ der Wert 5) zu berücksichtigen³.

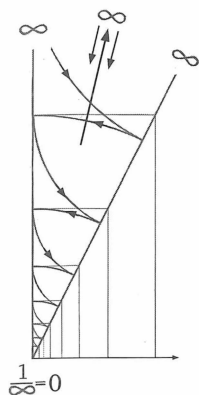
Die Auffindung der Goldenen Mitte einer Figur unter Anwendung des Goldenen Schnittes sei am Grundrißbild des Domentwurfes für Salzburg von Vincenzo Scamozzi (1606, SMCA) demonstriert. Dabei wird bei Ziehung der Zirkelschläge im Doppelquadrat durch harmonische Längenaufteilung des Langraumes sowohl der Ort der Vierung, als auch das „golden angemessene“ Maß der Kuppel (der Kreisradius und damit auch die Mittelschiffbreite) aufgefunden⁴.

Vincenzo Scamozzi:
Grundrißentwurf für
den Salzburger Dom.



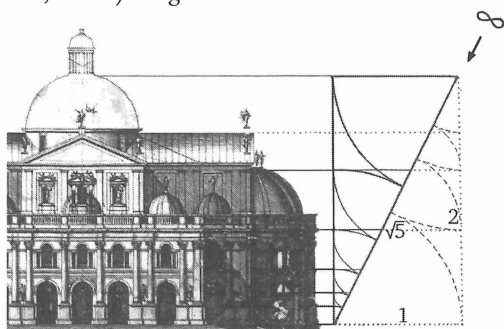
Auffindung der
„Goldenen Mitte“.





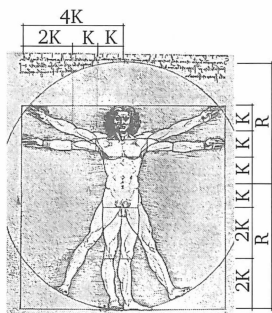
Wie schon bei der Figur des regelmäßigen Pentagons, ist auch beim Doppelquadrat, über seine Diagonale, goldene Teilbarkeit als „continuum successivum“, vom unendlich Kleinen des Diagonalenursprungs bis hin zur uferlosen Peripherie aller noch denkbaren Zirkelschläge, bis ins unendlich Große, anzuspüren. Schließen Fuß-, Ellen- oder Meterberechnungen zu guter Letzt nur menschliche Grensräume ab, so leiten „Goldene Proportionen“⁵ auf diese Weise – stetig fortlaufend – über in die „göttliche Dimension“.

Daß sich „Goldene Teilung“ umgekehrt, von der Irrationalität des Unendlichen bis in die kleinste Kleinigkeit der irdischen Welt, auch der Architektur, fortsetzen läßt und dabei die Gesamtheit durchwirkt, sei am Aufriß des Scamozzi-Domprojektes (1607, Montreal, CCA) dargestellt:⁶



Domprojekt von Vincenzo Scamozzi.

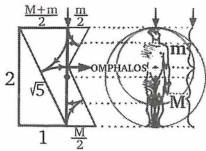
2. Mensch, Maß von allem:⁷ Leonardo, A. Zeising, Le Corbusier



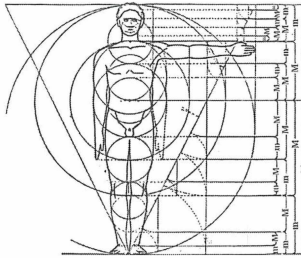
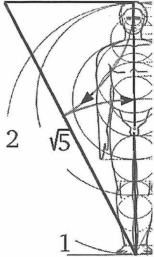
Leonardo da Vinci: Zeichnung eines Mannes nach Vitruv, um 1490 (Bemaßung: H. Raslagg).

Hatte Leonardo da Vinci um 1490 seine menschliche Proportionsfigur nach den Angaben Vitruvs in Quadrat und Kreis eingeschrieben, wobei die Kopfhöhe, vom Scheitel bis zum Kinn, als Maßeinheit verdreifacht den Nabel, vervierfacht die halbe Körperhöhe ergibt⁸, so hatte Adolf Zeising 1854 versucht, den Kanon der Maßverhältnisse des menschlichen Körpers über die Konstruktionsprinzipien der Zirkelschläge im Doppelquadrat 2:1 ganz in den Formelbereich des Goldenen Schnittes $\frac{1}{2}(\sqrt{5}-1)$ zu rücken⁹.

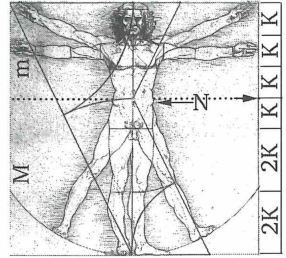
Zeising sieht im Goldenen Schnitt ein „bisher unbekannt verbliebenes Grundgesetz“ und im „Inneren der Kraft“ geheim fortwirkendes Gestal-



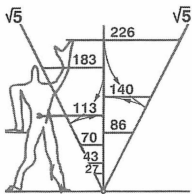
tungsprinzip, das die gesamte Morphologie der Menschen und Tiere beherrsche, nach welchem sich — dem Künstler oft ebenso unbewußt wie der Natur — alles regelt und ordnet¹⁰.



Bemaßung, Kreisbögen: H. Raslagg.



Goldene Schnittfigur v. A. Zeising, 1854
(Neufert, Bauordnungslehre [wie Anm. 2], S. 41).

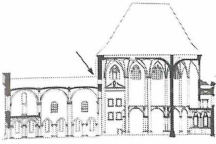


Modulor (L. C., 1948). —
Abb. aus Anm. 2, S. 34. —
Einzeichnungen, Kreisbögen:
H. Raslagg.

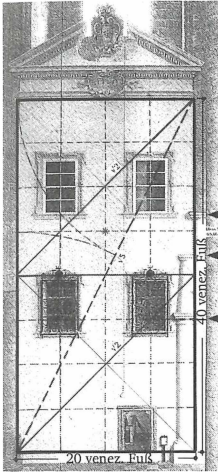
Mit dem Goldenen Schnitt hat sich in unserer Zeit Le Corbusier (1887–1965), als er, unter anderem auch auf Zeising's Untersuchungen aufbauend¹¹, den „Modulor“, das Maßsystem für seine Architekturen entwickelte, ein Leben lang auseinandergesetzt. Er hat wohl als einer der Letzten seiner Zunft diesen als Maßregler des Bauens offen propagiert. So könnte man meinen, der Goldene Schnitt, als eingetübte Handhabung goldener, irrationaler Verhältnisse, habe heute, insbesondere in der Baukunst, an Strahlkraft verloren. Indessen wirkt sein Wesenszug in allen Künsten fort. Ausreichend ist anerkannt, daß eben das irrational jeder Vernunft Spottende, das Unverständliche in der Wirklichkeit der geschaffenen Welt weithin als ein zeitloses Phänomen empfunden wird, an dem sich die nach Ausgewogenheit strebenden Ideen entzünden. Der Schaffende scheint dabei, je versteckter und verborgener er diese Umstände zu gebrauchen imstande ist, eingreifen zu können in die Unermeßlichkeit einer noch unbenannten Dimension.

3. Anthropomorphe Analogien — Drei Salzburger Beispiele

Vielfältig sind nun die anthropomorphen Irritationen in der Architektur. Die Bezüge zum Goldenen Schnitt mögen dabei, in der allgemeinen Interpretation, oftmals weit hergeholt erscheinen und auch wegen ihrer Verwobenheit mit dem Ganzen nicht immer gleich zu entdecken sein. So spielt stets ein gewisser hypothetischer Freimut mit hinein, wenn man, zur Prüfung der Verhältnisse versucht, einer Architektur das Rüstzeug des Goldenen Schnittes, Doppelquadrat und Zirkelschläge, anzulegen.

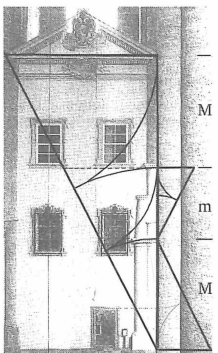


Längsschnitt Franziskanerkirche (aus: Christl. Kunst in Österreich 35, S. 6).



Oratorium Wolf Dietrichs.

drängt sich der Gedanke auf, die Stücke zu verselbständigen, sie vereinzelt zu sehen wie ein „Gebilde“ und dieses mit etwas Abstand vor die glatte Hausfront zu stellen. Die Front — Fuhrmann spricht von „Palastfassade“ — ganz in der Art des so bedeutungsvollen Doppelquadrates proportioniert¹⁵, hat, wie aus den beigegefügtten Abbildungen ersichtlich ist, die Anordnung der Fenster zueinander in den geometrischen Verhältnissen des Quadrates, Diagonals und Doppelquadrates (als Zeichen goldener Teilung)¹⁶.

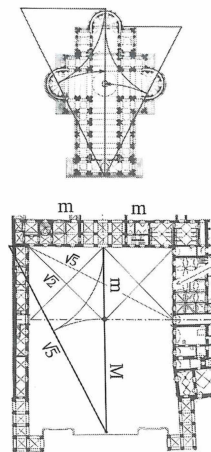


Ein in dieser Hinsicht für ein „heimisches Architekturstück“ gewinnbringendes Beispiel befindet sich in der Franziskanerkirche zu Salzburg. Dort, an der rechten Seite der Giebelfront des Wolf-Dietrich-Oratoriums, das als Emporenbau mit Spätrenaissancefassade 1606 von Erzbischof Wolf Dietrich vom Südflügel der „Dietrichsruh“ aus dem Kirchenchor eingefügt worden war¹², sind, ohne daß sich ein konstruktiver Zusammenhang mit der genannten Wand herstellen ließe, mächtige, putzweiße Säulentrümpfe (Halbsäulentrümpfe) aufgebaut. Erst bei weiterer Umsicht wird klar, daß die Säulen dem benachbarten Kapellenensemble, das den Kirchenchor umläuft¹³, als letzte symmetrische Entsprechung der Pfeilervorlagen zuzuzählen sind.

Zuunterst, auf einem Sockel, stehen drei Halbsäulen, im oberen Drittel der Höhe zwei Halbsäulentrümpfe, einer gleich hoch wie die Stichhöhe des Kuppelengewölbes nebenan, der andere ragt höher hinauf bis zur Brüstung des anschließenden oberen Kapellenumganges. Aus ihm wächst rau und dunkel (Nagelfluh) der Wandpfeiler des gotischen Hallenchores empor. Da den Stümpfen zuoberst auch Kämpferplatten aufgesetzt sind, ist man, insbesondere wegen der nicht gleich einsehbaren konstruktiven Notwendigkeiten, beinahe geneigt, sie bloß als Relikte einer verworfenen baulichen Absicht einzustufen¹⁴. Umso mehr aber

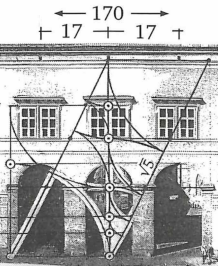
Das „Säulengebilde“ aber, im Dämmerlicht des Kirchenraumes bald einmal als eine stehende Figur wahrgenommen, läßt sich auf dem Zeichentisch gleichfalls einfügen in das Maßsystem des Goldenen Schnittes nach den Verhältnissen Zeising's. Daraufhin können die Säulen auch als Verkörperung einer menschlichen Gestalt aufgefaßt werden, mit Hüfte (Nabelhöhe), Schulterhöhe und Scheitel, eine Auslegung, die das Irrationale der gestalteten Massen nicht zu leugnen vermag, aber immerhin, es sind alle Teile harmonisch der Ganzheit des Raumes unterstellt. Die einzelnen Ele-

mente der Betrachtung, die Palastfassade (in ihrer Gesamtheit, hoch bis zum Geison, abermals ein Doppelquadrat) und die Säulenglieder, und damit auch die Höhen der benachbarten Gewölbebauten des Kapellenumganges, stehen zueinander im unergründbaren Verhältnis $m:M = M:(m+M) = \frac{1}{2}(\sqrt{5}-1) = 0,618034 \dots$



Domplatz von Salzburg.

4. Folgerungen — Tieferwurzelnde Sinnzusammenhänge



Hofbogenegebäude.

Torachse
Karabiniertrakt.



So bestehen bei den drei genannten Objekten: Wolf-Dietrich-Oratorium, Domprojekt, und Domplatz tieferwurzelnde Sinnzusammenhänge, die als „Logotechnische Strukturen der Architektur“ über die gegenseitige räumliche Nähe, Zeitgleichheit und andere allfällige Ähnlichkeiten in der Gestalt hinausgehen. Noch dazu ist auch die Fassade des Hofbogenegebäudes, das den Domplatz im Westen abschließt, nach dem Goldenen Schnitt aufgebaut¹⁹, so daß schon auf diese Weise, durch die konzeptionelle Anverwandtschaft unter Zugrundelegung irrationaler Verhältnisse, die Projekte als Gesamtheit in die verglichene Entwurfsverantwortung Vincenzo Scamozzis²⁰ gerückt werden können.

Vor allem die ausgewogene Platzgestalt und die Position der Platzmitte, ermittelt nach dem Goldenen Schnitt, angedacht und teilweise verwirklicht bereits zu Scamozzis Zeiten durch die Achslage der Torbauten am Platz, sprechen in diesem Zusammenhang des urbanen Gestaltungsprospektes für den Domplatz als zugehörigen Platz des Domprojekts²¹.

Scamozzi wäre demnach, wenn man diesen Überlegungen folgen will, auch als vorausdenkender Konzeptor des Domplatzes anzuführen, obgleich der Platz im Osten erst unter Santino Solari²² mit der Errichtung des heutigen Domes (Grundsteinlegung 1614) und im Süden wohl fünfzig Jahre später unter Giovanni Antonio Dario mit dem Bau der sogenannten „Galerie“ (ab 1657, Konventtrakt von St. Peter), seine endgültige Form gefunden hatte.

Anmerkungen

1 Leonardo Pisano (= Leonardo Fibonacci, 1180–1240) gab am Hof Friedrichs II. zu Palermo erste Einführung in das indisch-arabische Zahlensystem und bildete die erste „rekurrente Reihe“ in der Geschichte der Mathematik; vgl. *Egmont Colerus*, Von Pythagoras bis Hilbert (Reinbek 1969), S. 95–99; vgl. auch *Paul von Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Architektur (Köln 1982), S. 185–187.

2 Zu Maßverhältnis und Schwingungszahl siehe *Ernst Neufert*, Bauordnungslehre. Hb. für rationelles Bauen nach regeltem Maß (Frankfurt/M.—Berlin 1961), S. 75–79.

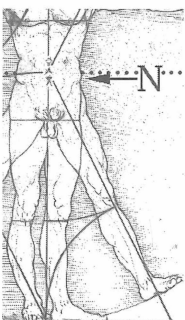
3 Eine weitere Berechnungsart, eine beliebige Strecke a im „goldenen Verhältnis“ zu teilen, ergibt sich über die Formel: $>M = (a/2) + (a/2)(\sqrt{5}-2) <$ und $>m = (a/2) - (a/2)(\sqrt{5}-2) <$. — Die Formel verdeutlicht den nötigen Zu- oder Abschlag von der Hälfte der Strecke, um m und M möglichst einfach berechnen zu können. Sie läßt sich aus den Bedingungen der Zirkelschläge im Doppelquadrat 2:1 ableiten. Auf diese leichter zu handhabende Berechnung des Goldenen Schnittes war F. Fuhrmann, während der Diskussion zu dieser Erörterung, durch spontane Überlegungen gestoßen.

4 Bezüglich der Proportionen des Scamozzi-Entwurfes siehe näher *Hardo Raslagg*, Der visuelle Plan der Stadt Salzburg und ihrer Umgebung. Aufdeckung einer verborgenen Stadtstruktur. Prämissen der Stadtbaukunst und planerische Gestaltungsvarianten des Salzburger Domes. Zur Realisierung eines Idealprojekts, phil. Diss. (masch.) (Salzburg 2005), Bd. 1, S. 76–120, u. zusammenfassend S. 321–334.

5 Luca Pacioli (1445–1514) gab seinem Buch über die stetige Teilung, zu dem Leonardo da Vinci die Illustrationen zeichnete, den Titel „De divina proportione“. Auf Leonardo soll der Ausdruck „sectio aurea“ (Goldener Schnitt) zurückgehen. Kepler (1571–1630) verwendete für die proportionale Reihe die Bezeichnung „sectio divina“; vgl. *Otto Hagenmaier*, Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung (München 1984), S. 17.

6 Weitere Untersuchungen zu den Maßverhältnissen der Aufrißzeichnung und der Querschnittzeichnung des Scamozzi-Domprojekts siehe *Raslagg*, Der visuelle Plan (wie Anm. 4), S. 108–120.

7 Zur Mehrdeutigkeit des „homo-mensura-Satzes“ (Protagoras, 5. Jh. v. Chr.) siehe u. a. *Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie (wie Anm. 1), S. 83.



8 Der Hinweis auf das Einheitsmaß der Figur (die Kopfhöhe, vom Scheitel bis zum Kinn), findet sich bei *Fritz Kahn*, Knaurs Buch vom menschlichen Körper (= Knaur Nr. 324) (München–Zürich 1975), S. 70 f. Hinsichtlich der Maße als „Körperbruchteile“ vgl. aber *Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie (wie Anm. 1), S. 92 Fn. 56, S. 93 Fn. 60 u. S. 94 Fn. 71.

9 Überprüft man Leonardos Zeichnung unter Zuhilfenahme der Zirkelschläge des „Goldenen Schnittes“, stimmen zwar die dargestellten Abschnitte der Figur mit den bei „goldener“ Teilung gewonnenen Punkten im wesentl. überein (v. a. Kniescheibe u. Körpermitte), doch ist z. B., verglichen mit den Überlegungen Zeising's, die tatsächl. Nabelhöhlung (N) etwas tiefer angesetzt. Diese „Unstimmigkeit“ in den Verhältnissen dürfte Leonardo durch eine weitere

eingezeichnete Körpermuldung unmittelbar darüber — im Sinne einer optischen Korrektur hin zur „Goldenen Mitte“ — ausgeglichen haben.

10 Im wesentlichen Zitat nach *H. A. Naber*, Das Theorem des Pythagoras, wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen Pythagoreischen Philosophie (Haarlem 1908), S. 104 Fn. 3.

11 Siehe *Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie (wie Anm. 1), S. 101, FN 120.

12 Siehe dazu näher *Franz Fuhrmann*, Der Kirchen- und Kapellenbau unter Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, in: Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, Gründer des barocken Salzburg, Ausstellungskat. (Salzburg 1987), S. 203 f. mit Abb. S. 203, und *ders.*, Die Franziskanerkirche in Salzburg. Alte Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau, in: Christliche Kunststätten 35 (Salzburg 1987), S. 9–15, mit Abb. des Kirchenlängsschnittes S. 6.

13 Zum „Kapellenkranz“ in der Franziskanerkirche, seiner baul. Konzeption u. Anlage schon unter Eb. Wolf Dietrich, siehe näher *Franz Fuhrmann*, Der Kapellenbau in Salzburg zur Zeit des Erzbischofs Wolf Dietrich, Diss. (masch.) (Wien 1943), S. 53–88, und in diesem Buch oben S. 44–66.

14 Der, der Höhe nach, mittlere Säulenstumpf dürfte ein Überrest der ehemaligen Georgskapelle sein. Siehe dazu ebd., S. 60 u. 31, und oben S. 48 u. 32.

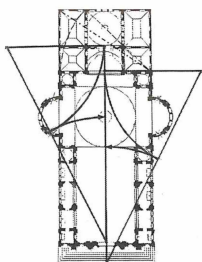
15 Nach den Messungen des Verfassers beträgt die Front in der Breite zwischen den Wandpfeilervorlagen 7,04 m, das wären 20 (= 2×10) venezianische Fuß, und — nach überschlägiger Berechnung — in der Höhe, vom denkbaren Sockel bis zu den Faszien des anhebenden Giebelgebälks, 40 (= 4×10) venezianische Fuß (bei 1 venez. F. = 0,34774 m). Die Zahl 2 steht dabei in ihrer Deutsamkeit in der Bibelsprache stellvertretend für „BETH“, d. h. „Haus“ und auch „Tempel“. Die Zahl 4 versinnbildlicht im Christentum das Heilige, die Zahl 10 gilt seit Euklid als bedeutendste. Die Zahl 20 verspricht auch die Erfüllung des Alten Bundes im Neuen Testament. Das Flächenmaß 20×40 (= 2×400) aber verdeutlicht über die Zahl $>400<$ — im hebräisch-sephardischen Alphabet mit dem Wort „TAW“ (= Zeichen) gleichgesetzt — das Äußerste, das man im Materiellen denken kann. Die Zahl 400 gilt als Inbegriff von allem, auch als Ausdruck des Ewigen. — Zur Deutung der Zahlen in der Bibelsprache siehe vor allem *Friedrich Weinreb*, Zahl, Zeichen, Wort. Das symbolische Universum der Bibelsprache (Reinbek 1978), und *ders.*, Die Symbolik der Bibelsprache. Einführung in die Struktur des Hebräischen (Zürich 1969). Zu Zahl u. Gestalt siehe auch *Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie (wie Anm. 1), S. 33 ff. — Von Bedeutung in diesem Zusammenhang könnte es sein, daß auch das Domprojekt von V. Scamozzi von der Zahl $>400<$ her seinen Sinn erfährt, denn gerade mit 400 venez. Fuß ist der Grundriß in seiner Länge bemessen. (Zur „logotechnischen Struktur“ der Grundrißzeichnung des Domprojektes siehe *Raslagg*, Der visuelle Plan [wie Anm. 4], S. 93–107). — Zu den Maßberechnungen Fuhrmanns, unter Zugrundelegung des bayer. Fußes (= 29,6 cm) für Chor u. Kapellenkranz der Franziskanerkirche, siehe kurzgefaßt *Fuhrmann*, Die Franziskanerkirche (wie Anm. 12), S. 11; u. weiter ausholend *ders.*, Der Chor der Franziskanerkirche und sein „Maßgrund“, in: *Hans Sedlmayr u. Wilhelm Messerer* (Hg.), FS. Karl Oettinger zum 60. Geburtstag (Erlangen–Nürnberg 1967), S. 153 ff.

16 Fuhrmann hat als erster auf die goldenen Bezüge in der Fassade des Wolf-Dietrich-Oratoriums im Rahmen seiner Dissertation aufmerksam gemacht. Zu den geometrischen Verhältnissen der Front (2:1), mit einem ersten Hinweis auf den darin verborgenen „Goldenen Schnitt“, siehe *Fuhrmann*, Der Kapellenbau (wie Anm. 13), S. 58 ff., und oben S. 46–48.

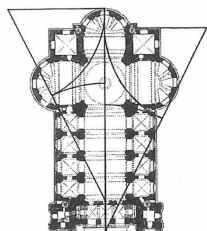
17 Siehe *Raslagg*, Der visuelle Plan (wie Anm. 4), u. a. S. 303 u. 322–325.

18 Zur Deutung des Ausdrucks siehe *Naredi-Rainer*, Architektur und Harmonie (wie Anm. 1), S. 67. Darauf, daß sich im Ort des Mariendenkmals auch alte städtebauliche Achsen u. Ordnungslinien kreuzen, die maßgeblich die alte Stadt bis in die Neuzeit beeinflusst haben, sei in diesem Zusammenhang gesondert hingewiesen; vgl. dazu *Raslagg*, Der visuelle Plan (wie Anm. 4), S. 166–207 u. 223–252.

19 Nach Maßbandmessung des Verf. an Ort u. Stelle beträgt der Achsabstand der Durchfahrtsbögen des Hofbogenegebäudes 5,91 m, umgerechnet 17 venez. Fuß. Für die ganze Front sind rund 170 (= 10×17) venez. Fuß zu ermessen. Die Primzahl 17 ist demnach Modulmaß der den Platz im Westen abschließenden Platzwand u. steht in der Bibelsprache vielversprechend für „TOW“, „gut“, was „Gutes Ende“ bedeutet (wobei alles Vorhergegangene miteinbe-



V. Scamozzi, S. Nicolò da Tolentino (Venedig, 1608).



Santino Solari: Salzburger Dom (Grundsteinlegung 1614).

zogen ist und der Übergang in ein neues Leben möglich ist). Vgl. *Friedrich Weinreb*, Traumleben. Die Deutung des Traumes aus der Offenbarung des Alten Testaments, Bd. 3: Der Reichtum auf dem Weg — Königstraum und Sklaventum (Weiler/Allgäu 1981); *ders.*, Zahl, Zeichen, Wort (wie Anm. 15), S. 104 u. 124; *ders.*, Symbolik der Bibelsprache (wie Anm. 15), S. 88–92.

20 Um hier mehr Sicherheit zu bekommen, wurden vom Verfasser mehrere der Architekturprojekte Vincenzo Scamozzis untersucht. Es hat sich dabei, u. a. auch bei seinem Kirchenprojekt San Nicolò da Tolentino (Venedig, 1608), die Annahme der verstärkten Verwendung der Modulationen nach dem Goldenen Schnitt bestätigt.

21 Zu beachten ist auch das Verhältnis von 3:5 der sich gegenüberstehenden Arkadenbögen von Hofbogengebäude (3) und Domprojekt v. V. Scamozzi (5). Im Sinne diatonischer Intervallstufen ist damit die „große Sext (3:5)“ intoniert, über die Quotientenbildung der Fibonacci-Reihe (3:5) aber werden die „goldenen Verhältnisse“ am Platz geradezu unterstrichen.

22 Auch Santino Solari hatte seinen Domgrundriß nach dem Goldenen Schnitt proportioniert, doch muß sein Grundriß — wie verschiedene Untersuchungen des Verfassers ergaben — vom Systemansatz her, in figurativer und proportionaler Hinsicht, vermehrt in die Abhängigkeit zum Domprojekt von Vincenzo Scamozzi gerückt werden. Siehe dazu *Raslagg*, Der visuelle Plan (wie Anm. 4), S. 151 u. 329.

Weitere verwendete Literatur

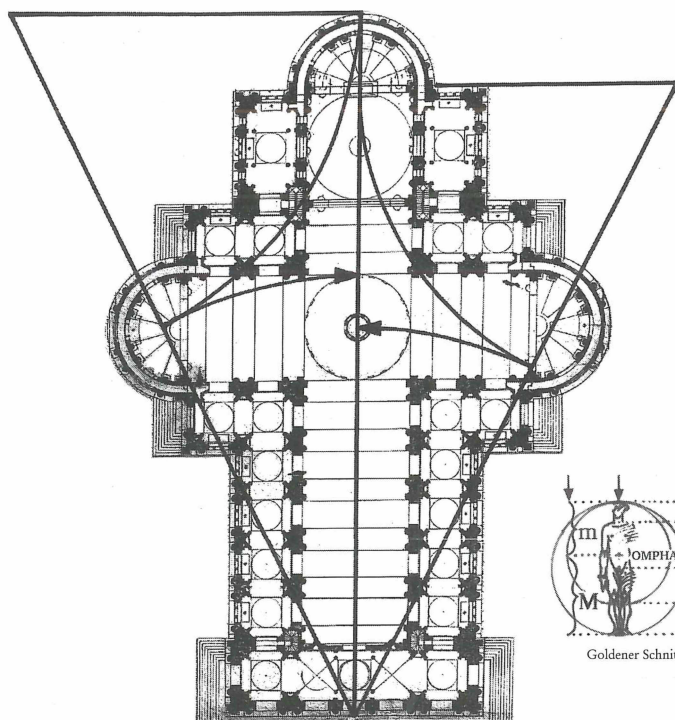
- Le Corbusier*, The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale. Universally applicable to Architecture and Mechanics (London 1951).
- Franz Fuhrmann*, Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (Franziskanerkirche) in Salzburg, in: MGSL 140 (2000), S. 29–59.
- Friedrich Goffitzer*, Harmonik und Proportion der Architektur (Linz 1996).
- Wolfgang von Wersin*, Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen (Ravensburg 1956).
- Adolf Zeising*, Neue Lehre von Proportionen des menschlichen Körpers (Leipzig 1854).
- Der Goldene Schnitt (Leipzig 1884).

Bildnachweis: Nicht namentlich gekennzeichnete Abbildungen und Einzeichnungen wurden vom Verfasser erstellt.

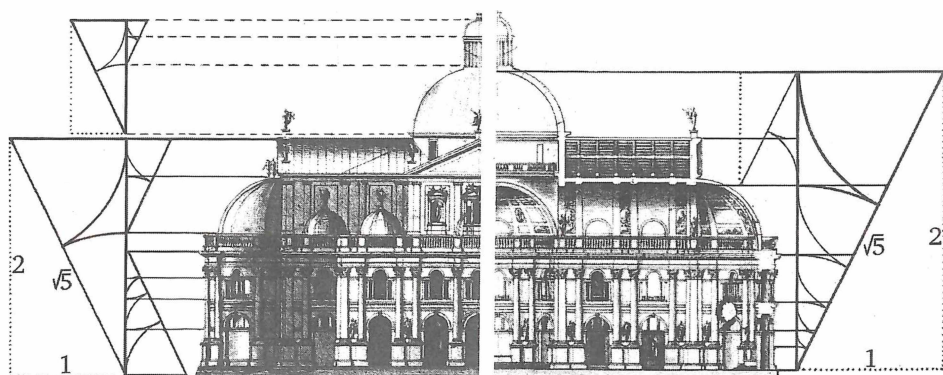
Anschrift der Verfasser:

em. Univ.-Prof. Dr. Franz Fuhrmann
Höfelfgasse 3
A-5020 Salzburg

Dr. Hardo Raslagg
Ernst-Sompek-Straße 4
A-5020 Salzburg



Grundriß



Ansicht

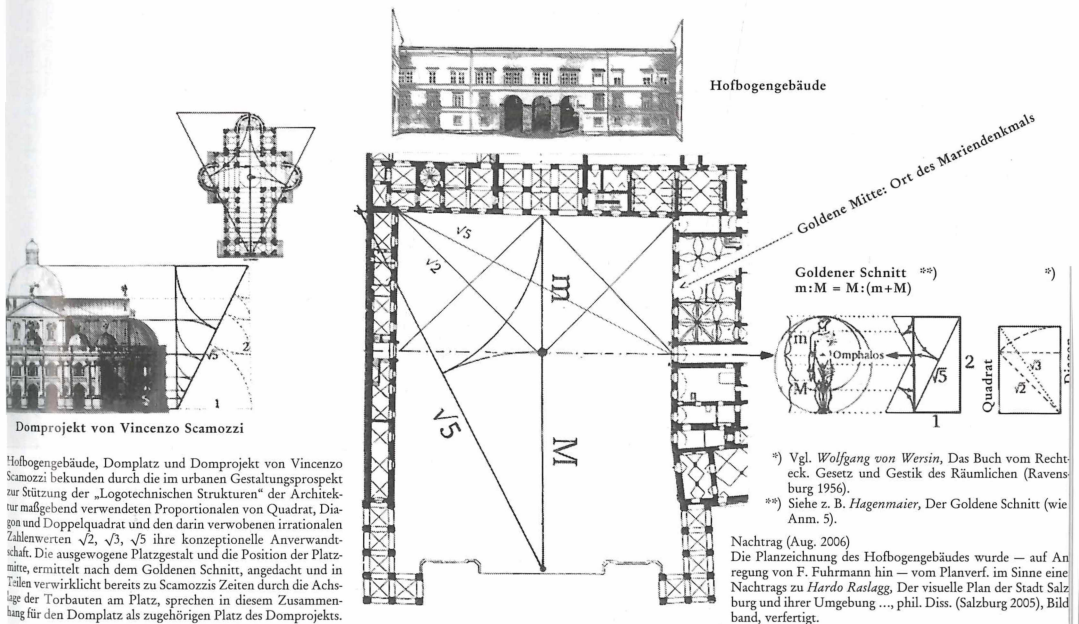
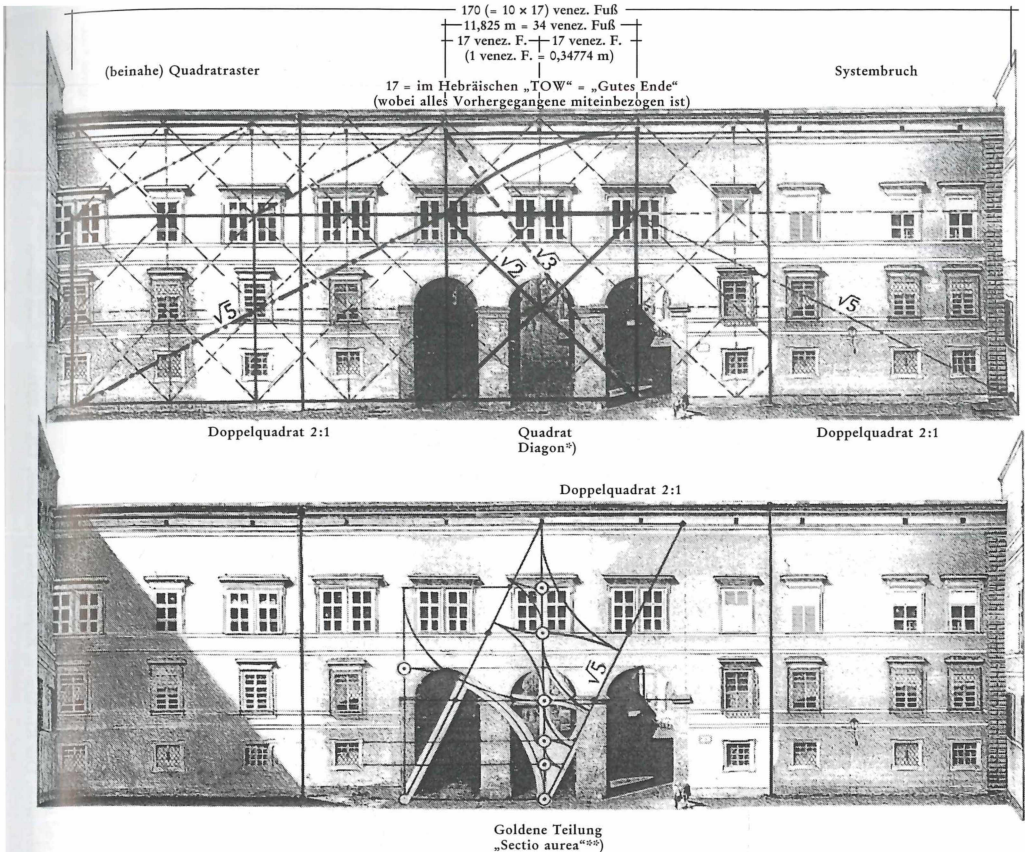
Querhausschnitt

Vincenzo Scamozzi: Projekt für den Salzburger Dom (1606/1607). Illustrationsvorlagen (Grundriß, Ansicht und Schnitt) für das 5. Buch der „Idea“ (1615): Goldene Verhältnisse von Grundriß, Querhaus und Front. Darstellung der Goldenen Mitte der Vierung mit Hilfe der Figur des Goldenen Schnittes — Untersuchung u. Darstellung: Hardo Raslagg (Plangrundlagen aus: *Raslagg*, Der visuelle Plan [wie Anm. 4]).

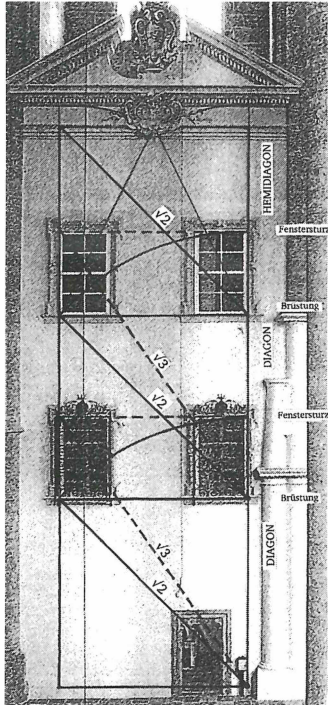
Rechte Seite:

Domplatz von Salzburg, Hofbogengebäude — Harmonische Verhältnisse von Platz und Platzwand: Quadrat, Diagon, Doppelquadrat, Goldener Schnitt (Irrationalwerte $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$). — Untersuchung und Darstellung: Hardo Raslagg (Fotomontagen nach Fotografien des Verf.; Standorte: Einrüstung Mariendenkmal, Jedermann-Tribüne, Straßenniveau).

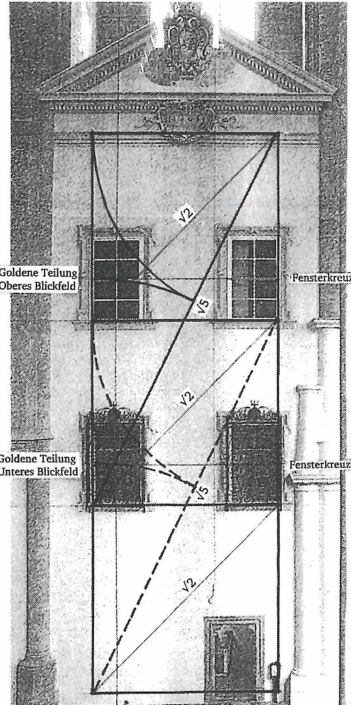




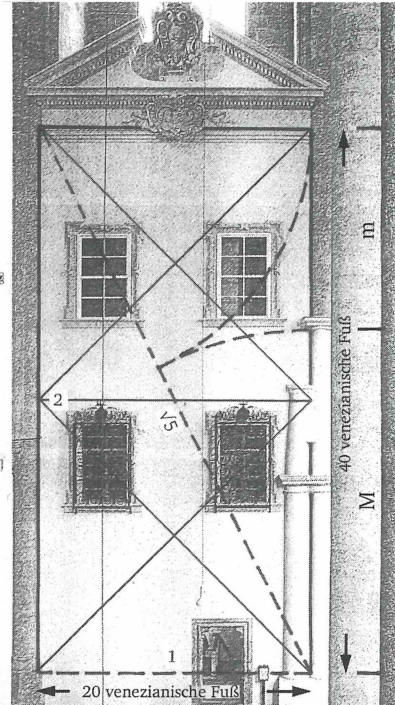
Quadrat 1:1
Diagon 1:1,414
Hemidiagon 1:1,118^{*)}



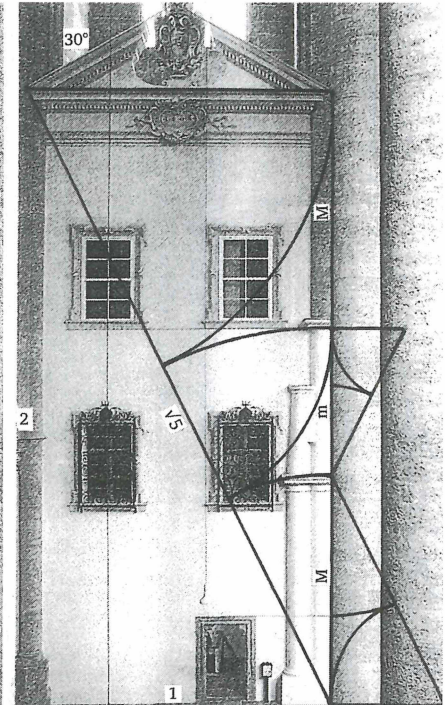
Quadrat 1:1
Doppelquadrat 1:2
Goldene Teilungen^{**)}



Quadrat 1:1
Doppelquadrat 1:2
Goldene Teilung der Front^{**)}



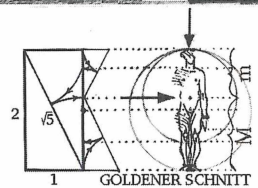
Doppelquadrat 1:2
Goldener Schnitt = $m:M = M:(m+M)$
Goldene Teilung der Säulenstümpfe^{**)}



Wenn es um die Anverwandtschaft zu konzeptionellen, programmatischen Grundzügen der Architektur Vincenzo Scamozzi geht, ist auch das Oratorium Wolf Dietrichs in der Franziskanerkirche in die Betrachtung miteinzubeziehen. Wie schon bei Hofgebäude, Domplatz und Domentwurf für Salzburg, ist das Fassadengerüst des Oratoriums im Sinne der „Logotechnischen Strukturen“ über die Proportionalen von Quadrat, Diagon, Doppelquadrat und Goldenem Schnitt aufgebaut und hat damit die darin verborgenen Irrationalwerte $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ und $\sqrt{5}$ als „unaussprechlich unendliches Rüstzeug“. Die mit 1606 in der Kartusche sichtbar festgehaltene Errichtung verdeutlicht zudem die Zeitgleichheit zu Anwesenheiten und Planungen Scamozzi in Salzburg.

Um hier Einordnung und Überblick zu wahren, sei weiterführend auf Franz Fuhrmanns Untersuchungen zu diesem Thema (1987) hingewiesen. Fuhrmann hatte sich schon anlässlich seiner Dissertation (1943) über den „Kapellenbau in Salzburg zur Zeit des Erzbischofs Wolf Dietrich von Ratzenau“ damit auseinandergesetzt und konnte in der Folge, durch vielfältige Überlegungen zum „Maßgrund“ der Salzburger Kirchen, insbesondere zur Erfassung der goldenen Modulationen des Salzburger Domes (1974, 1995), der Franziskanerkirche (1967) und ihres Marienaltars (2000), die wissenschaftliche Fragestellung nach den Proportionen in der Salzburger Architektur bedeutend erweitern.

Oratorium Wolf Dietrichs (Salzburg, Franziskanerkirche) — Irrationalität des Fassadengerüsts — $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$
Quadrat, Diagon, Doppelquadrat, Goldener Schnitt.
Untersuchung und Darstellung: Hardo Raslapp
(Plangrundlagen: Foto des Oratoriums aus Fuhrmann, Der Kirchen- u. Kapellenbau [wie Anm. 12], S. 203).



Nachtrag (Aug. 2006)
Diese Planzeichnung wurde — auf Anregung von Fanf Fuhrmann hin — vom Planverfasser im Sinne eines Nachtrags zu Hardo Raslapp, Der visuelle Plan der Stadt Salzburg und ihrer Umgebung ..., phil. Diss. (Salzburg 2005), Bildband, verfertigt.

^{*)} Vgl. Wolfgang von Versin, Das Buch vom Rechteck. Gesetz und Gestik des Räumlichen (Ravensburg 1956).

^{**)} Siehe z. B. Hagenmaier, Der Goldene Schnitt (wie Anm. 5).