

DIE PLASTIK DER SPÄTGOTIK IN SALZBURG. ~

Von G. E. LÜTHGEN.

Der stete Fortschritt ruhiger Kulturarbeit ist aufs engste gebunden an die politische Machtstellung eines Landes. Wird der friedvolle Verlauf historischer Entwicklung durch plötzliche scharfe Risse unterbrochen und verzerrt, so muß sich auch die Geistesarbeit diesen zwingenden Eingriffen in die gesetzmäßige Weiterbildung fügen. Die wechselvollen Zustände zwischen politischer Ruhe und verwirrenden Interessenstreitigkeiten spiegeln sich in Kultur und Kunst des Landes wieder.

Die politisch=historischen Verhältnisse Salzburgs waren während des ganzen Mittelalters unruhvollen Charakters. Salzburg, das als Metropole der ehemaligen Kirchenprovinz Bayern schon eine hervorragende Machtstellung besaß, wurde durch seine Gebietserweiterungen im 13. und 14. Jahrhundert zu einem politischen Faktor, mit dem man innerhalb des deutschen Reiches rechnen mußte. Nicht selten wurde das Erzbistum in die politischen Wirren des Reiches hineingezogen und oft gab die Hoffnung auf seinen Besitz den Entschlüssen von Kaisern und Fürsten den Ausschlag.

Im Innern des Landes standen sich die verschiedenartigsten Interessensphären gegenüber. Nur die Aussicht auf eigenen Gewinn bewirkte es, daß sich feindliche Parteien für eine kurze Zeit zu einer Einheit zusammenschlossen.

Zwar scheinen die politischen Wirren unter Bernhard von Rohr, der von 1466—82 den erzbischöflichen Stuhl inne hatte, der Kunstentwicklung nicht direkt geschadet zu haben, da die kriegerischen Ereignisse das Land nördlich der Radstädter Tauern bis zum Passe Lueg sehr wenig und das Flachland überhaupt nicht merkbar berührten. Nach seiner Abdankung im Jahre 1482 bis zu seinem Tode

war Bernhard zudem politisch völlig machtlos und ohne jeden Einfluß auf die Geschicke des Landes. Auch die kurze Regierung des Erzbischofs Johann, der 1489 starb, war bedeutungslos. Erst als auf Betreiben Kaiser Friedrichs III. Friedrich von Schaumburg Erzbischof von Salzburg wurde, begannen die Verwicklungen sich zu mehren.

Denn den Kaiser gereute schon im folgenden Jahre, als Matthias Corvinus starb und Maximilians Wahl zum Könige von Ungarn erfolgt war, die von ihm begünstigte Besetzung des bischöflichen Stuhles. Früher hatte er nämlich auch dem Bischofe Sigismund von Fünfkirchen das Erzstift versprochen, weil dieser die ungarischen Stände zu bestimmen gewußt hatte, Maximilian bei seiner Bewerbung um die Krone von Ungarn zu unterstützen. Friedrich III. weigerte sich daher, Friedrich von Schaumburg die Regalien zu verleihen. Er ging soweit, ihn öffentlich zu verhöhnen.

Da starb 1493 der Kaiser. Sein Sohn Maximilian war wegen früherer Hilfeleistungen des Erzbischofs Friedrich dem Erzbistume gnädiger gesinnt. Doch erst in späterer Zeit sollte diese kaiserliche Gnade dem Stifte von Nutzen sein. Denn der Tod Friedrichs von Schaumburg verwickelte die Bürgerschaft in neue Unruhen. Die Domkapitulare, die sich aus den vornehmen Geschlechtern der verschiedensten, weit ausgedehnten Salzburgischen Gebiete zusammensetzten, hatten die Zwischenregierung an sich gerissen und wider alles Herkommen den Landständen jeglichen Einfluß auf die Leitung der Geschäfte entzogen. Dadurch wurde dem neugewählten Erzbischofe Sigismund II. die Grundlage einer friedlichen Regierung untergraben.

Der Tod Sigismunds II. im Jahre 1495 wandte die drohende Gefahr ernsthafter, innerer Zwistigkeiten ab. Leonhard von Keutschach, der einstige Propst von Eberndorf in Kärnten, hatte schon in den neunziger Jahren durch geschickte Lösung eines Intriguenspieles, das noch von Johann III. ausging, sich den Dank und die Anerkennung des Domkapitels erworben. Er wurde am 7. Juli 1495 einstimmig zum Erzbischofe gewählt.

Obleich seine Regierung auf Vermeidung jeder Waffenzwistigkeit gerichtet war, vermochte auch er in diesen unruhigen Zeiten es nicht, seine Autorität den Untertanen gegenüber ohne Kampf zu wahren. Sein Verlangen nach unbedingter Integrität seiner weltlichen Macht brachte erneute Zwietracht zwischen den Erzbischof, das Domkapitel und die Bürgerschaft, die, verwöhnt durch die Privilegien der letzten Jahre, nach stets größerer Selbständigkeit, ja nach der Erhebung Salzburgs zu einer unmittelbaren Reichsstadt trachtete.

Leonhard von Keutschach verschmähte jede Einmischung fremder Mächte. Mit List nahm er Bürgermeister, Stadtrat und die Häupter

der Verschworenen, ungefähr zwanzig der vornehmsten Bürger, in seiner Residenz gefangen und ließ sie, auf Schlitten gebunden, in die Festung bringen und von dort bei einbrechender Nacht in grimmiger Kälte über Werfen nach Radstadt schaffen.¹ Die aufgeregte Bürgerschaft verwies er mit freundlichem Zuspruch zur Ruhe. Den Gefangenen aber schenkte er auf Bitten des Bischofs von Chiemsee und des Abtes Wolfgang von St. Peter das Leben. Dies gab ihm die Macht, den Bürgern ihre meisten Privilegien und Freiheiten zu nehmen.

Seit dieser Tat wohnte Leonhard Keutschach mit Vorliebe auf der Veste Hohensalzburg. Dort starb er am 18. Juli 1519. Daß in dieser Zeit voll kleinlicher Interessen und Machenschaften der künstlerischen Produktivität keine starke, nationale Grundlage gegeben wurde, ist verständlich. Vielleicht liegt auch darin der Grund, weshalb schon im XIV. Jahrhundert und im Beginne des XV. in Salzburg wie in den anderen Gebietsteilen des österreichischen Kaiserstaates ein bedeutendes Nachlassen der künstlerischen Tätigkeit eintrat, die erst mit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wieder stärker einzusetzen begann.² Denn das letzte Viertel dieses Jahrhunderts brachte dem Erzstifte eine gewisse Ruhe, die ein schnelles Aufblühen des reichen Landes ermöglichte. Tauernhandel und Bergseggen hoben den Wohlstand der Bevölkerung und dieser wiederum weckte einen vorher unerhörten Baueifer. An anderthalb Hundert gotischer Kirchen und Kirchlein sind im Laufe des Jahrhunderts im Salzburger Lande entstanden.³ Diese Bauten gehören fast ausnahmslos der Spätgotik⁴ an.

Dennoch ist nicht zu übersehen, daß durch die starke Persönlichkeit dieser Erzbischöfe, Bernhards von Rohr, des Johannes v. Gran,



Abb. 1. Madonna.
Museum Carolino-Augustum,
Salzburg.

¹ H. Widmann, Geschichte Salzburgs II, S. 362, Salzburg 1909.

² G. Heider, Mittelalterliche Kunstdenkmäler in Salzburg, Wien 1857, S. 3.

³ K. Stiaßny, Altsalzbürger Tafelbilder. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, B. XXIV, S. 49.

⁴ A. von Steinhauser: Über Kirchenbau in Salzburg, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. B. XXIII. 298 ff.

sowie vor allem Leonhards v. Keutschach und des Matthäus Lang das Kunstleben Salzburgs gefördert wurde. Allein der Einfluß auf die Kunstentwicklung ging dabei stets nur von einer Persönlichkeit aus; es bestand daher für den Künstler ein gewisser Zwang, sich dem Geschmacke des Fürsten und Bestellers anzupassen. Daher entbehrt diese Förderung des Kunstlebens der Großzügigkeit und sie erstreckt sich nur auf einzelne bestimmte Gebiete.

Im Gegensatz zu der von Hierarchie und Adel getragenen romanischen Zeit geht durch die Salzburger Gotik entsprechend der geschichtlichen Entwicklung des Volkes „ein naturwüchsiger, rustikaler, geradezu demokratischer Zug“. „Der schlichte Zug praktisch verständiger Solidität in äußerster Einfachheit beherrscht fast alle diese aus der Mitte des Volkes hervorgegangenen Bauwerke“. ¹ Da sich auf profanem Gebiete der gleiche Baueifer regte und infolgedessen ein großer künstlerischer Bedarf zur stilgerechten Ausstattung und Ausschmückung der Bauwerke vorlag, so ist dieses XV. Jahrhundert für Salzburg eine Blütezeit des gesamten heimischen Kunst- und Gewerbelebens.

Die Entwicklung der Salzburger Kunst bleibt vollständig im Zusammenhang mit der der deutschen Kunst. In der Plastik setzt die für die Spätgotik charakteristische Stilwandlung um die Mitte des XV. Jahrhunderts ein. Allerdings reifte diese Stilwandlung in der Salzburger Gegend nur langsam heran. Denn hier vereinigten sich viele Momente, die bewirkten, daß die im Laufe des XIV. und XV. Jahrhunderts gewonnene Formsprache noch lange Zeit fortlebte. Für das zähe Festhalten an den weichen, großzügigen Formen des beginnenden XV. Jahrhunderts ist der Umstand von Bedeutung, daß durch den Reichtum der Marmorbrüche im Salzburger Gebiete die Steinskulptur in der Kunstproduktivität der Salzachstädte und des Innviertels führend voranging. ² Weiter verbreitet, inniger mit dem Leben des Volkes verknüpft, war allerdings in dieser unerschöpflichen Holzgend die Holzschnitzerei. „Gerade ihre Volkstümlichkeit aber, der erwerbsmäßige Betrieb für Hausindustrie, scheint hier eine Schranke des künstlerischen Fortschrittes gebildet“ ³ und somit ein starrereres Festhalten an der traditionellen Formsprache bedingt zu haben. Daß die besseren Arbeiten dieser Gegend mehr den Charakter der Stein- als der Holzplastik tragen, wie dies Stiaßny bemerkt, ⁴ kann nicht behauptet werden. Vielmehr hat die technische Schulung zusammen mit dem

¹ A. v. Steinhauser: „Die österr.-ungarische Monarchie in Wort und Bild“. B. 6. Wien 1889. S. 518.

² Stiaßny a. a. O. S. 50.

³ Stiaßny a. a. O. S. 50.

⁴ Ibid. S. 50.



Abb. 2. Maria.
Museum Carolino-Augusteum,
Salzburg.



Abb. 3. St. Wolfgang.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Streben nach Naturwahrheit bei der fortgeschrittenen Formbildung der Mitte des XV. Jahrhunderts die Scheidung zwischen Holz- und Stein-Stil sich scharf vollziehen lassen. Daß die besseren Arbeiten so oft von einer großzügigen, weichen Formenbehandlung Zeugnis ablegen, findet wohl seinen Grund in der dem Salzachgebiet eigenen Formbehandlung, die sich naturgemäß bei den besten Arbeiten am charakteristischsten ausspricht.

Die Formensprache der Salzburger Gegend wird grundlegend beeinflusst durch Tiroler und italienische Anregungen. Für die Malerei wurden diese Zusammenhänge eingehend nachgewiesen von B. Riehl. „Ein Hauptsitz der oberbayerischen Malerei“, sagt er, „ist die Inn-Gegend, der spezifische Charakter der gesamten Kunst dieser



Abb. 4. Relief eines Reliquienschreines. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Gegend wird nun aber grundlegend beeinflusst durch den Zusammenhang mit der Kunst Südtirols, deren Eigenart wieder wesentlich ihre Beziehungen zu Oberitalien bedingen¹. Denn „die mächtige Bewegung, welche durch die Fresko-Malerei des XIV. Jahrhunderts sich über das ganze Kunstleben Oberitaliens verbreitete, schlug ihre Wellen von Oberitalien aus nach Tirol, ja dieselbe ging weiter von da zunächst nach Bayern und Salzburg“.²

Durch Anknüpfung an die Kunst Paduas fand die Tiroler Schule mit dem Kunstmittelpunkte Bozen und weiterhin mit dem Hauptorte

¹ B. Riehl: Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. München 1895, S. 60.

² H. Semper: Die Sammlung Alttiroler Tafelbilder im erzbischöfl. Klerikalmuseum zu Freising. Oberb. Archiv B. 49, S. 464.



Abb. 5. Relief eines Reliquienschreines. — Museum Carolino=Augusteum, Salzburg.

Brixen in Tirol ihren Weg durch das Pustertal bis zum Brenner und selbst jenseits des Brenners, aufwärts im Inntale, bis Hall und Schwaz, nachweisbar an dem um 1521 entstandenen Zyklus von Wandgemälden im Kreuzgange der Franziskanerkirche zu Schwaz.¹ Bis hieher zeigt sich deutlich jener alte, stete Einfluß italienischer Kunst. Naturgemäß gründet sich dieser Einfluß auf den beständigen Verkehr der mit einander verbundenen Städte, sich von Ort zu Ort langsam fort-pflanzend, indem er sich, je weiter er nach Norden kommt, mehr und mehr abschwächt.²

Jedoch muß man sich hüten, die italienischen Elemente in der Tiroler Kunst und damit den italienischen Einfluß auf die Kunst

¹ B. Riehl: Studien a. a. O. S. 61.

² Daselbst S. 60.

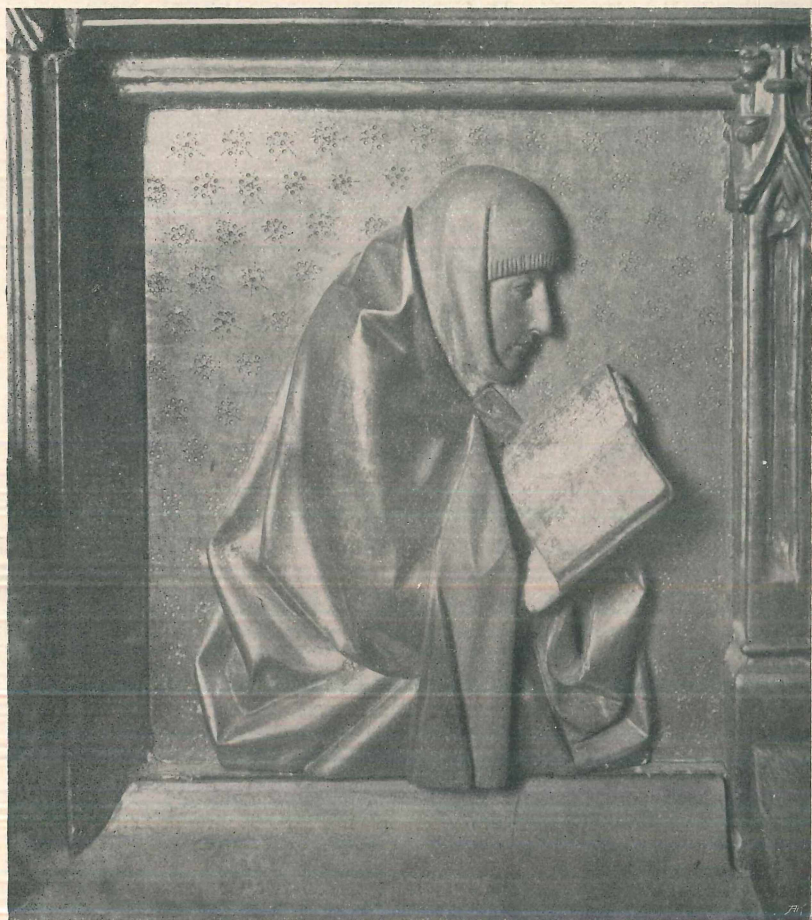


Abb. 6. Relief eines Reliquienschreines. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

des Inn-Salzach-Kreises zu überschätzen. Die Tiroler Kunst besitzt ihre eigenen, selbständigen Formen. Was an Italienischem in der Tiroler Kunst zu bemerken ist, zeigt sich oft als Fremdkörper innerhalb der aus eigenen Wurzeln entsprungenen eigenartigen Kunst, im Verlaufe der Entwicklung auf diese aufgepropft.¹ Und dennoch ist dieser fremde Einfluß von Bedeutung, zumal, da er in der Zeit der Spätgotik an Stärke zunahm und dadurch den Charakter der spätgotischen Tiroler Kunst wesentlich bestimmt hat. Denn aus dieser Zeit sind Werke italienischer, sowie tirolischer, also germanischer Richtung über das ganze Land verbreitet.

¹ H. Braune: Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400. S. 12, S. 23. Innsbruck 1906.



Abb. 7. Relief eines Reliquienschreines. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Daß bisweilen selbst italienische Meister nach Tirol gewandert sind, um dort zu arbeiten, beweist der aus der Leprosenkirche in Hallein stammende Altar mit der gemalten Darstellung der drei hl. Könige. Auf dem Nimbus der Mutter Gottes befand sich eine noch im Jahre 1836 lesbare,¹ später durch Neuvergoldung verwischte Inschrift des Inhaltes: „Goffredus oriundus Lungoviae hanc tabulam cum Petro veneto fecit“, während auf dem Nimbus des Kindes die Jahreszahl 1490 zu lesen war.

Wie das italienische Kunstempfinden mehr die schöne Form als Selbstzweck auffaßt, oft ohne stärkere Rücksichtnahme auf den inneren Gehalt, so lassen auch manche Werke salzburgischer Kunst-

¹ Jahresbericht des Museums Carolino-Augusteum. Salzburg 1858. S. 41.

weise diese fernen, leisen Nachklänge italienischer Art nicht vermissen. An Tiefe des Ausdrucks steht diese Kunst hinter den Werken anderer Gegenden zurück.

Der Neigung zu einer die individuellen Verschiedenheiten stark verschleiernnden Formgebung gesellt sich eine derselben Neigung entsprechende, charakteristische Auswahl des Stoffes. Nicht tiefste, seelische Erschütterung wird der Darstellung für wert befunden, vielmehr entspricht ein fernes, unbestimmbares Hinträumen, ein Sichversenken in eine mystische Gefühlswelt, den Ausdrucksmitteln dieser Künstlergruppe. Ihrem Charakter wie ihrer Kunstauffassung kommen die künstlerische Tradition der Formgebung und die Anregungen aus fremden Kunstzusammenhängen entgegen.

Ein Unterschied in der Behandlung der verschiedenen Materiale tritt in dem Inn=Salzach=Gebiete nicht so stark hervor wie in anderen Gegenden, weil dieser Gruppe gerade ein weicher, großzügiger Formensinn zu eigen ist. Daraus resultiert eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schwäbischen, namentlich mit der Augsburger Kunstweise. Diese Verwandtschaft künstlerischer Anschauung findet auch darin ihren Ausdruck, daß schwäbische Art dauernd in Salzburg Anklang gefunden hat.¹ Deutlich zeigt sich dies in der Malerei. So stehen mit Multscher z. B. noch sechs Passionsbilder von 1467 in der Stiftskirche in Laufen in Verbindung.² Konrad Laib war ein aus dem Reich zugezogener Schwabe. Auch finden sich Berührungspunkte mit der Ulmer Schule in Salzburger Kunstwerken, zumal in der ersten Zeit des XVI. Jahrhunderts, wo Augsburger Einfluß einzuwirken beginnt, wie z. B. in dem 1521 datierten Altärchen der Salinenkapelle zu Reichenhall,³ jetzt im bayerischen Nationalmuseum. So auch schon früher, mehr in der Art Zeitbloms, in den etwas älteren Altarflügeln aus Vigaun bei Hallein, jetzt im städtischen Museum in Salzburg.⁴ Was die schwäbische Kunst von dieser Salzburger Gruppe scheidet, ist das tiefere Eindringen in das Seelenleben des Darzustellenden. Trotz feinen Betonens eines zarten Empfindungslebens mangelt den Salzburger Künstlern die Tiefe der Charakteristik.

In Salzburg, dem alten Kulturzentrum des deutschen Südostens, ist auch heute noch genügend künstlerisches Material vorhanden, um die einzelnen Entwicklungsstadien der plastischen Kunst der Spätgotik verfolgen zu können. Die zahlreichsten Werke enthält naturgemäß das städtische Museum Carolino=Augusteum, die künstlerisch be=

¹ R. Stiaßny: a. a. O. S. 61.

² Ibid S. 63.

³ Ibid S. 63 und 64.

⁴ Angekauft 1873. Jahresbericht des Museums 1873, S. 14.



Abb. 8. Reliquienschein. Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.



Abb. 9 Hinrichtung Johannis des Täufers. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

deutsamsten die alte Veste Hohensalzburg, einige entwicklungs-
geschichtlich nicht unwesentliche die Margareten=Kapelle auf dem
Friedhofe von St. Peter.

Bis nahezu um die Mitte des XV. Jahrhunderts wird die Formen-
sprache der plastischen Kunst von einem Gesetze beherrscht, das durch-
aus unplastisch, künstlerisch nur von geringer Wirksamkeit ist. Es ist
die unkörperliche Behandlung des Stoffes, bei der die Hauptwirkung
auf dem symbolischen Gefühlsinhalt der sichtbar gewordenen Form
beruht. Anstatt klar modellierter, scharf akzentuierter Formen, die jede
einzeln für sich durch besondere Prägnanz ihrer Ausdrucksfähigkeit
wirken könnte, werden runde Linien von dekorativem Schwunge
bevorzugt, die in der figürlichen Plastik eine weiche Behandlung des
Gewandes sichern, derart, daß das Gewand ganz lose um einen



Abb. 10. Drei Heilige. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Körper geworfen erscheint, dessen Formen von dem Gewande vollkommen verdeckt werden. Mit der geringen Körperlichkeit der Gestalt wird ein allgemeiner träumerischer Gesichtsausdruck in harmonischen Zusammenhang gebracht.

Gegen diese Kunstauffassung wendet sich die Spätgotik. Sie trachtet darnach, die einzelnen Formen sicher in ihrer naturwahren Bildung darzustellen und will den geistigen Gehalt des Kunstwerkes durch individuelle Charakteristik markanter Gesichtszüge zur Wirkung bringen. Es ist eine durchaus veränderte Geschmacksrichtung, die die Spätgotik von dem Beginne des gotischen Stiles scheidet.

Aus diesen verschiedenartigen Strebungen zweier Generationen erklärt sich in den Kunstwerken der Übergangszeit das Eckige, Ungelättete in der Erscheinung, erklärt sich die oft so ungleiche Art

der Behandlung unbestimmter Motive. Denn dem veränderten Willen suchte man auf Grund der wachsenden Naturbeobachtung durch neue Formen gerecht zu werden. Und zwar ging dabei jeder Künstler der Ausbildung des Motives nach, das seiner Anlage am meisten entsprach. Auch das ist ein Grund für die Vielgestaltigkeit der spätgotischen Formensprache.¹

Ein gutes Beispiel der Übergangszeit, in der das Neue gährt, das Alte noch nicht überwunden ist, bildet die Madonna im Salzburger städtischen Museum aus Berndorf (Kronland Salzburg). (Abb. 1.) Neben lang herabhängenden Falten in weichen, wellenförmigen Be-



Abb. 11. Ev. Johannes.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

wegungen zeigen sich die gebrochenen, knitterigen Faltenzüge der neuen Zeit und in feinen Motivierungen beginnen die Körperformen durch das Gewand hindurchzuscheinen. Der Mantel der Madonna, der über dem rechten Unterarme liegt, zieht sich in natürlich gebildeten, detailliert behandelten Schoßfalten zur linken Hüfte und ist dort in den Leder-gürtel gesteckt, sodaß sein Ende in wellenförmigen Linien, ein Nachklang früherer Zeiten, bis unter das Knie herabfällt. So bildet der weiche, schmiegsame Saum einen wirksamen Übergang zu den großzügigen, fast parallelen Falten des von der Schulter über den linken

¹ Genaueres darüber bei Lüthgen: Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach. Diss. München 1907.

Arm bis zur Erde herabwallenden Obergewandes. Durch den unterhalb der Brust den Körper umschließenden Gürtel schmiegt sich das Untergewand den Körperformen dicht an in ruhiger, feiner Fältelung, in wirksamem Kontrast zu der zügigen Behandlung des Mantels. Das Haar legt sich in kleinen Wellen um Gesicht und Hals, die Ohren durchaus verdeckend. Die nachlässige Behandlung des Mundes und die seltsame Bildung des Kinnes lassen die Vermutung aufkommen, daß die Figur nicht vollendet ist.

Während der Gesichtsausdruck Marias durch eine gewisse Eintönigkeit und Leere langweilig wirkt, zeigt sich in der Bildung des Kopfes unter dem Halbmonde, auf dem die Madonna steht, die Neigung zu starker, individueller Gestaltung, zu einer Art Porträtbildung, wodurch gerade dieser Teil des Werkes für die Entwicklung bedeutsam wird.

Ein seltsames Stilgemisch charakterisiert die Werke der Übergangszeit. Mit der Befangenheit in stilisierten traditionellen Formen verbindet sich die Sucht nach frischer Lebendigkeit der Darstellung, die durch eine eigenartige Beschränktheit im Gebrauch der sich stets gleichbleibenden Mittel nur schüchtern zum Durchbruch kommt. Im Salzburger Museum ist eine Andreasstatue, deren gut durchgebildeter Kopf mit dem seltsam individuell auf-



Abb. 12. Ev. Lukas.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

gefaßten Munde das Zwiespältige, das dieser Übergangszeit eigentümlich ist, prägnant ausdrückt. Es ist ein zu langes Verharren in traditioneller Formgebung, verbunden mit schon fortgeschrittener, naturwahrer Darstellung.

Das gleiche gilt von einer betenden Maria und einem heiligen Wolfgang desselben Museums, deren eigenartige Formensprache sich aus der Anlehnung an die Tiroler Plastik erklären läßt. (Vergl. Abb. 2 u. 3.) Obgleich in diesen beiden Arbeiten die starke plastische Wirkung durch Anlehnung an die Tiroler Kunst veranlaßt sein mag, hat hier das Streben der neuen Zeit nach Prägnanz des Ausdrucks und Schärfe der Charakteristik vollen Anteil an der Formgebung. Der Zug nach porträtmäßiger Auffassung, der seit den Siebzigerjahren einsetzt, macht sich geltend. Daher denn auch in den einzelnen Schulen sich um diese Zeit die spezifischen Merkmale der Stammeseigentümlichkeiten schärfer ausprägen.

Das Meisterwerk des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts ist ein Reliquienschrein des Museums, der aus der Bürgerspitalpfarrkirche in Salzburg stammt. Dieses Reliquiar diente wahrscheinlich als Sakramentshäuschen für die letzten drei Tage der Karwoche.¹ Daher in Anlehnung an die hl. Grab-Idee, die „Wächter“ an den Ecken des Schreines. Der Schrein selbst hat die Gestalt einer gotischen Hallenkirche mit Satteldach. Die graziösen Formen spätgotischer Ornamentik sind mit überraschend feinem Sinn zu einer klaren Gesamtwirkung verwendet. Vor allem sind die vier Füllungen der Längsseiten beachtenswert, die in Form von Brustbildern die reliefartigen Darstellungen weiblicher Heiligen tragen, während an den vier Ecken auf dem vorspringenden Sockel vier gleichmäßig gebildete Ritter sitzen, deren heruntergezogenes Visier das Gesicht verdeckt. Ihre Rüstung mit den großen, plumpen Rosetten an den Kniegelenken ist in der Mitte des XV. Jahrhunderts üblich, ebenso die Form der Becken- und Barthaube. Die technische Behandlung der Ritterfiguren entspricht nicht der Qualität der Reliefschnitzereien. (Vergl. Abb. 8.)

In den weiblichen Köpfen spricht sich zum erstenmale im Salzburger Gebiete die ganze Innigkeit des religiösen Lebens in künstlerisch beherrschter Form aus. Von den Heiligen sind je zwei in Profil oder drei Viertel Ansicht sich zugewendet und durch ausdrucksvolle Haltung und anmutige Bewegung der Hände zu einander in Beziehung gebracht. Bei allen wirkt die Art, wie das Kopftuch in weichen, einfachen Faltenzügen über die Schulter fällt, höchst anziehend. Die anmutige Bildung des Gesichtes wird dadurch wirksam gesteigert.

¹ Dagegen spricht nur der Umstand, daß sich in der Bürgerspalkirche schon ein an der Wand aufgemauertes Sakramentshäuschen befand.



Abb. 13. Anbetung der Könige. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Die zierliche Neigung des Kopfes ist leicht und locker gegeben, so daß man fühlt, wie der feine Kopf sich auf dem schlanken Halse hin und her wenden kann; und diese Bewegungsmöglichkeit geht von hier aus über die graziöse Haltung der Hände, von denen die Rechte bei der am feinsten durchgeführten Heiligen der Vorderseite des Schreines zierlich und charakteristisch den über die Schulter fallenden Mantel nach vorne zieht, während die noch etwas befangene linke Hand ein Buch gefaßt hält. Das Relief in der rechten Füllung der Vorderseite bietet eine etwas gröbere Darstellung. Bewegung und Gesichtsausdruck sind nicht von der Feinheit der gegenüberstehenden Gestalt. Trotzdem zeugt auch hier die linke Hand, die so ganz leicht das vom Kopfe über die Schulter fallende Schleiertuch hält, von erlesenem Geschmack. Die rechte Hand, die geöffnet mit der Innen-

seite nach außen halb emporgehoben ist, scheint formalen Rücksichten ihre sonderbare Haltung zu verdanken. Es handelte sich ja darum, den Raum dekorativ zu füllen, und dazu ist diese Bewegung der Hand durchaus geeignet; ebenso wie bei der anderen Figur das starke Anpressen des Buches an den Körper der Einfügung der Gestalt in den gegebenen Raum entsprungen sein mag. Die lebenswürdige Anmut der Gesichter kann auch hier nicht über eine gewisse Ausdruckslosigkeit hinwegtäuschen, die allerdings nicht störend empfunden wird, weil sich die Gestalten so in das Kunstwerk einfügen, daß sie keinen Anspruch auf selbständige Wirkung erheben.

Daß auch Kraft der Charakteristik diesem Künstler zu eigen, das beweisen die Figuren der andern Seite des Schreines. Die inbrünstige Bewegung, mit der die betende Heilige die Hände gefaltet hat, steht mit dem Ausdruck des gesenkten Gesichtes in vollem Einklang und die Art, wie die Heilige auf der linken Seite des Schreines in ihrem Buche liest, deutet auf eine Beobachtung des Lebens, wie sie der früheren Zeit noch nicht möglich war. Bei diesen beiden Figuren scheint der Künstler dem Charakteristischen einen besonderen Wert beigelegt zu haben. Daher vielleicht die schärferen Brüche der Gewänder, daher das harte Herausarbeiten charakteristischer Faltenzüge. (Vergl. Abb. 4—7.)

In diesem Werke hat sich der neue Stil schon gefunden, das erste unsichere Suchen und Vorwärtsdrängen ist vorüber, die Einzelmotive werden schon harmonischer in den Zusammenhang einbezogen, wenn sie auch oft schärfer betont werden, als notwendig. Dies war insofern günstig, als das unablässige Eindringen in den Organismus der Einzelformen und ihren Lebenszusammenhang Bedingung war für den gleichmäßigen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst.

Von dieser schärferen Akzentuierung der Einzelbeobachtung redet das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts eine deutliche Sprache.

Geschlossenheit und Abgeklärtheit erlangt der spätgotische Stil in den letzten zwanzig Jahren des XV. Jahrhunderts. In dieser Zeit lernen die Künstler die Mittel ihrer Kunst bewußt zu verwerten. So kommt es, daß sie mit dem zunehmenden Reichtume des Details auch an Kraft der Unterordnung der Fülle der Einzelheiten unter die Gesamtwirkung gewinnen. Das Bild der Holzplastik gestaltet sich in diesen letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts sehr reich und läßt die Individualität des Schaffens und die regen Bestrebungen der Künstler, die einmal erfaßten Einzelmotive naturwahr auszugestalten, aufs deutlichste erkennen. Das dieser neuen Geschmacksrichtung Wesentliche ist die Tendenz nach malerischer Gestaltung. Es äußert sich dies in der Art der Linienführung und der Schärfe der Unter-

schneidungen. Man läßt die Linien von verschiedenen Seiten unvermittelt aufeinander treffen. Durch die hohen, senkrecht von der Fläche sich abhebenden Stege der Faltenzüge erhält das Licht seinen Anteil an der Gesamtwirkung. Denn gleichsam belebend huschen die Schatten der Unterschnidungen und Stege über die ganze Gestalt und vermitteln die scharfen Gegensätze, indem sie die kräftig herausgearbeiteten Erhöhungen fein und leise in die Fläche übergehen lassen.

In Salzburg sind es vor allem Reliefdarstellungen, die über diese Phase der Entwicklung Aufschluß geben. Zunächst kommen im Salzburger Museum zwei Reliefs der achtziger Jahre in Betracht, die aus Seekirchen stammen

sollen. Technische Ungeschicklichkeit vermindert ein wenig ihren Wert. Die Figuren sind in der Mitte durchgeschnitten auf den Grund aufgeklebt.¹ Es ist dreiviertel Hochrelief. Das eine stellt die Hinrichtung Johannes des Täufer dar. Johannes kniet im Vordergrund ein wenig links von der Mitte der Tafel betend nieder. Links seitwärts hinter ihm hat der Henker mit beiden Händen das Schwert hoch zum Schlage erhoben. Von der anderen Seite ist Salome schon mit einer Schüssel herbeigeeilt, um das Haupt des Täufer in Empfang zu nehmen. Hinter ihr, zu ihren Seiten, stehen zwei andere Frauen. (Vergl. Abb. 9.).



Abb. 14. Madonna aus dem Altar der Margareten-Kapelle. Salzburg.

¹ Die Figuren waren ursprünglich aus dem vollen Holze geschnitten. Sie wurden später zum Zwecke der Ausstattung der Kapelle des Museums von Direktor Schiffmann ausgesägt und auf die Wandung der Betstühle geklebt.

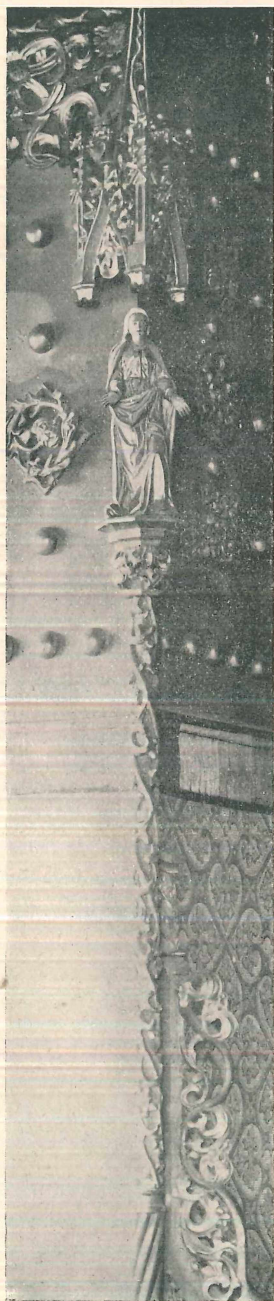


Abb. 15. Heilige.
Veste Hohensalzburg.

Das andere Relief, drei nebeneinanderstehende Heilige, ist nicht von demselben Meister. (Vergl. Abb. 10.) Nach Typus und Ausdruck ist die mittlere Gestalt der heilige Petrus. Da die Attribute verloren sind, ist eine bestimmte Bezeichnung kaum möglich. Der Heilige rechts neben Petrus würde nach der Stellung der Hand die Ergänzung eines Schwertes wohl zulassen, könnte demnach, und dieses stimmt auch mit dem Gesichte überein, Paulus, vielleicht aber auch Johannes sein, während der dritte Heilige durch die mögliche Hinzufügung eines Pilgerstabes einen Jakobus darstellen könnte. Auch über die kleine Gestalt zu Füßen Petri ist nichts sicheres zu ermitteln. Wahrscheinlich ist es der Stifter des Reliefs, vielleicht der Papst, der sich in den Schutz des Heiligen begibt. Charakteristisch für die Salzburger Auffassung ist das einfache Nebeneinander der Figuren. Selbst auf der Hinrichtung des Johannes, die doch eine Szene von äußerster Erregung möglich machte, ist von dieser Kompositionsweise nicht abgewichen. Die Bewegung des Henkers, wie er mit beiden Händen das Schwert hoch emporhebt, um im nächsten Augenblicke zuzuschlagen, ist für die Holzplastik dieser Zeit überraschend gut. Trotz der scheinbar scharfen Herausarbeitung der Physiognomien ist gerade hier noch der enge Zusammenhang mit der Kunst des frühen XV. Jahrhunderts fühlbar. Alle Gesichter haben denselben Typus: die lange, vorspringende, weichlich gebildete Nase, die flache Partie um Nase und Mund mit einer weichen Behandlung der umliegenden Augenpartien, dazu die übermäßig betonte, eckige Kopfform. Die Technik ist sehr geschickt, Haar und Gewandfalten mit größter Schärfe herausgeholt.

Für eine gewisse Art intimer Charakteristik, die aus dem harmonischen Ineinanderfließen von Handlung und Stimmung eines Menschen gewonnen werden kann, war die

Formensprache der Salzburger Kunst geeignet. Dafür, wie für die innige Verbindung sicherer Stilisierung mit naturwahren Motiven bieten die beiden Evangelistenreliefs des Johannes und des Lukas im Salzburger Museum einen Beweis. (Vgl. Abb. 11. u. 12.) Das energische Profil des Lukas macht einen starken Eindruck innerer Konzentration. Unverwandt ist sein Blick in das Buch gerichtet, das er mit charakteristischem Griffmotive mit der Linken erfaßt hat. Der Ausdruck intensiver Aufmerksamkeit wird gesteigert durch die angespannte Muskulatur des Gesichtes, die Festigkeit, mit der Buch und Feder gehalten werden. Es ist das mechanisch starre Zugreifen des Menschen, der mit seinen Gedanken ganz in einer anderen Welt lebt.

Die Reliefs gehörten beide der kleinen Kirche in Irrsdorf bei Straßwalchen an. Die Kirche wurde laut Inschrift 1408 erbaut. „A. D. MCCCCVIII reedificata et dedicata est haec basilica“. Der Neubauer war der Pfarrer Perchtold, dessen Grabstein mit der Figur eines Perchten als Wappen in der Vorhalle der Kirche steht. Die Kирchentür zeigt in Eiche geschnitzt auf je einem Flügel Maria

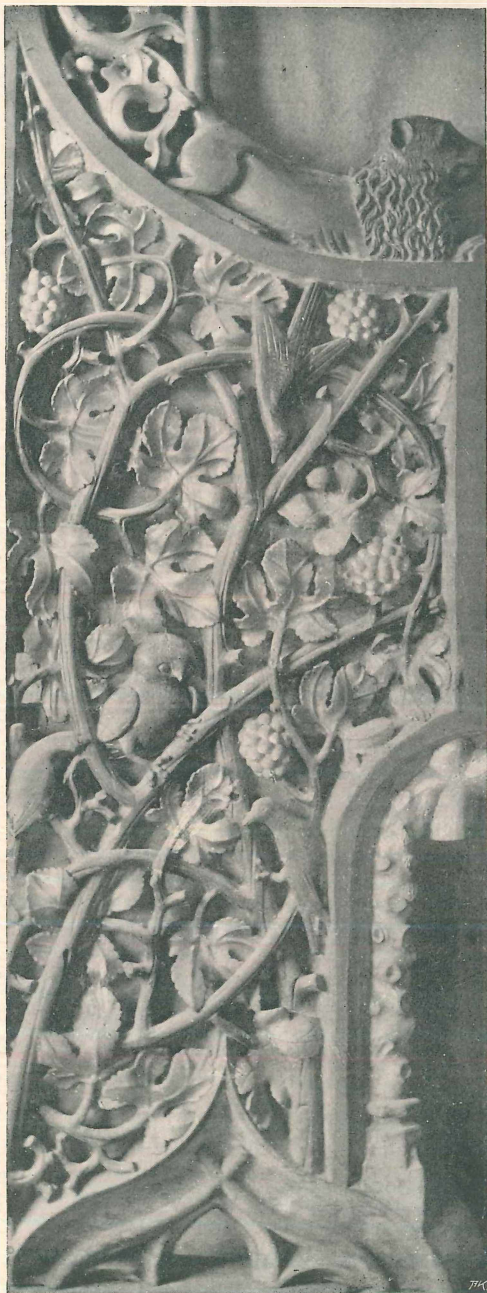


Abb. 16. Holzgeschnittene Wange einer Bank.
Veste Hohensalzburg.

und Elisabeth, beide schwanger. Die Schwangerschaft ist auf dem vortretenden Bauche durch je ein nacktes Kindchen angedeutet. Pfarrer Perchtold von Straßwalchen starb 1410. Es wäre vielleicht möglich, aus diesem Tatbestand den Schluß zu ziehen, daß auch die Apostelreliefs dem beginnenden XV. Jahrhundert entstammen möchten. Doch scheint dies aus stilistischen Gründen unmöglich, da der gesteigerte Gesichtsausdruck des Evangelisten sowie die technische Herrschaft des Künstlers über das Material solcher frühen Entstehung durchaus widersprechen.

Aus den bisher betrachteten Reliefs konnte man nur wenige Fingerzeige für die Kompositionsart der Salzburger Künstler gewinnen. Wenn auch die Salzburger Schule die Freude am Erzählen, am dramatischen Gestalten der Szene, die Neigung zu scharfer Wiedergabe des Charakteristischen nicht in dem Maße besitzt, wie andere Schulen, z. B. die Münchner oder fränkische, so besitzt sie doch auch Eigenheiten, die sie vor anderen voraus hat. Sie neigt im großen ganzen mehr passiver Lebensbetrachtung als tätigem Handeln zu. In allem waltet eine ruhige Stille vor, ein einfaches Erfassen der Natur, der Lebenserscheinungen in ihrem bewegungslosen Dasein. So sind die Gestalten vorwiegend nebeneinander gestellt, oft nicht einmal verbunden durch einfache Bewegung der Hände oder Neigung des Körpers oder Kopfes, nur durch die allgemeine, träumerische Stimmung, die allen Gesichtern eigentümlich ist. Dadurch kommt das den Salzburgern eigene Gefühl für die Schönheit der Formen, für die Belebung und den Fluß feingeschwungener Linienzüge klar zur Geltung, verbunden mit ihrer Art, möglichst jede Bewegung, jede Falte durch die Form des Körpers zu motivieren.

Zwei Reliefs, eine Heimsuchung Mariä und eine Anbetung der Könige im Museum in Salzburg, zeichnen sich durch dieses feine Zusammenstimmen der Linien aus. Auf der Heimsuchung ist die Szene, der Platz vor dem Hause Elisabeths, nur in den knappsten Formen angedeutet. In einer felsigen Gegend, in der im Vordergrund rechts ein Tor, aus dem Elisabeth hervortritt, die Gestalt der Heiligen rahmenartig umfaßt, steht Maria. Ihre rechte Hand hält Elisabeth, während ihre linke eine überraschte, fast abwehrende Bewegung macht. Beide Frauen haben traurig den Kopf gesenkt in der alten, anmutigen Art, in der die Gotik diese Neigung des Kopfes so oft gibt. Dadurch gelang es dem Künstler, wenigstens diese weiche Grundstimmung festzuhalten; eine psychische Vertiefung des Problems kam ihm nicht in den Sinn.

Ganz ähnlichem Kreise entstammt die Anbetung der Könige. Links sitzt Maria mit sinnenden Blicken; ihre Rechte hält ein Kästchen

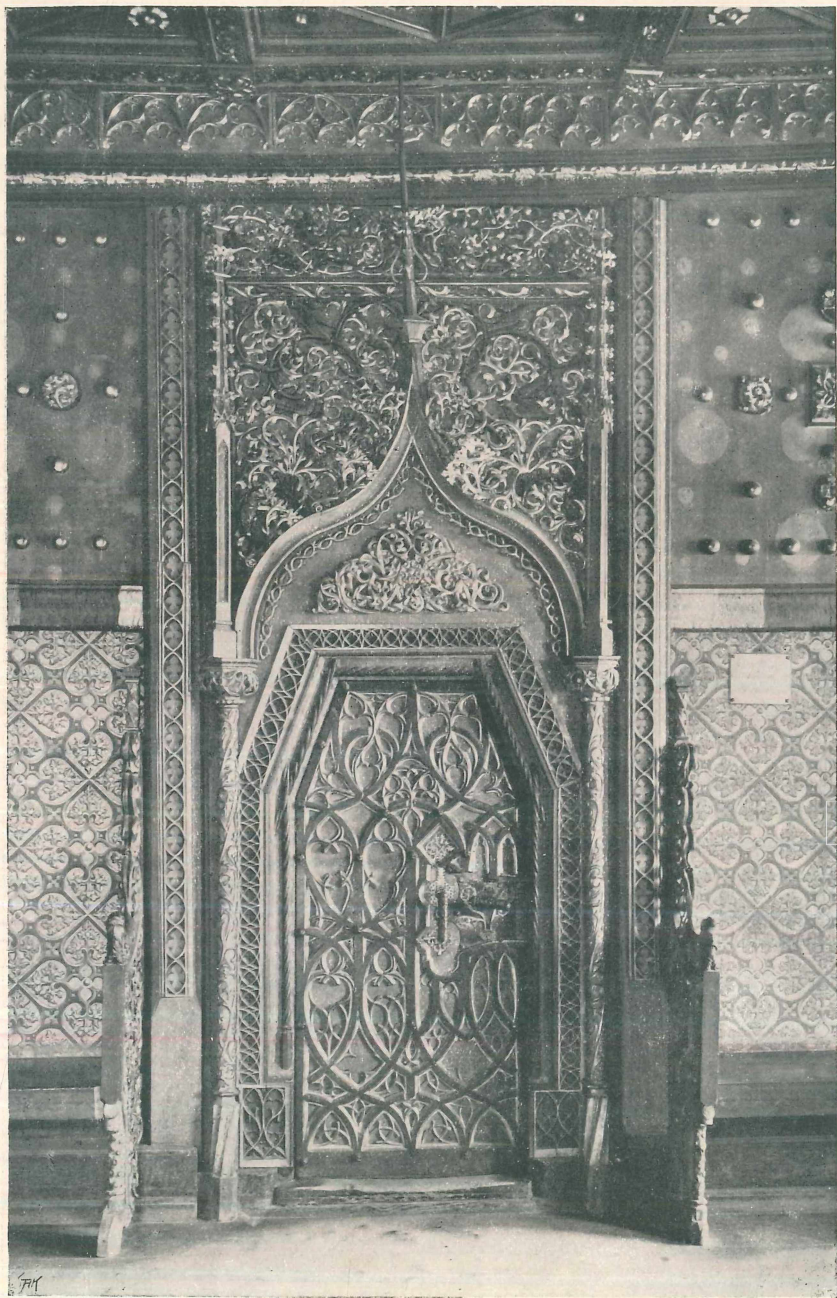


Abb. 17. Spätgotische Tür. — Veste Hohensalzburg.

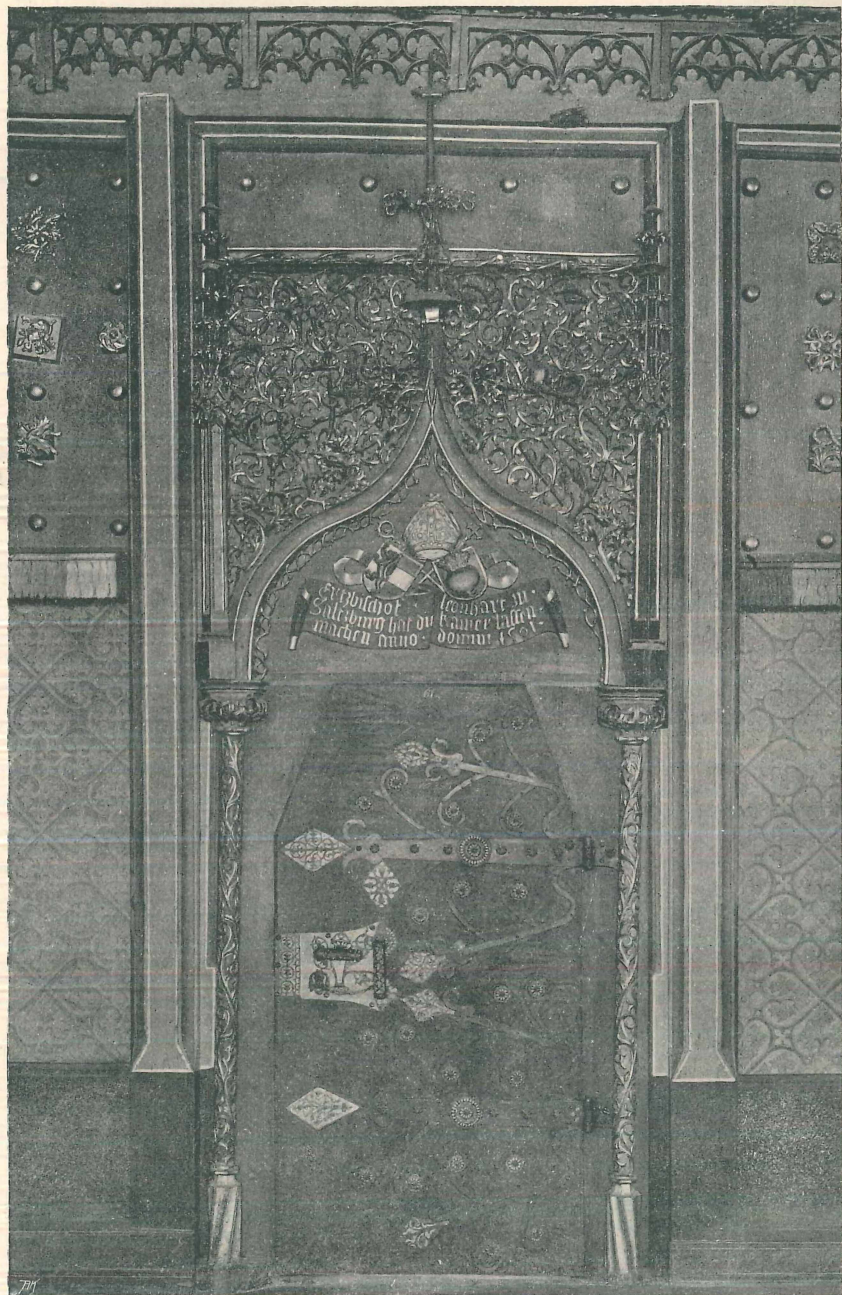


Abb. 18. Spätgotische Tür. — Veste Hohensalzburg.

voll köstlichen Schmuckes, spielend greift das nackte, auf ihrem Schoße sitzende Jesuskind hinein, sein linkes Händchen hält der knieende König mit seinen beiden Händen. Im Mittelgrunde, genau hinter ihm, steht der andere König und hält grüßend voll scheuer Ehrfurcht seinen Hut in der Hand. Neben ihm kommt schnellen Schrittes der König der Mohren. Beide halten ihre Geschenke in der rechten Hand. (Vergl. Abb. 13.)

Die Komposition ist durch starkes Betonen einzelner Gegenstände und Faltenzüge in vertikaler Richtung in drei Abschnitte zerlegt: links Maria, in der Mitte die beiden Könige und rechts der dritte König. Dennoch fällt sie durch die Art, wie jeder nach einer anderen Richtung blickt, auseinander, obgleich die harmonische Führung der Linien dagegen ein wirksames Gegengewicht bildet.

Beide Reliefs zeigen in bezug auf die Ausbildung des Hintergrundes noch eine merkwürdige Beschränkung. Es ist nur die aller-notwendigste Andeutung der Situation gegeben, während man sonst um diese Zeit der Ausgestaltung des Hintergrundes schon einen besonderen Wert beilegte.

Wie weit das einfache Nebeneinanderstellen der Figuren gehen kann, das zeigen zwei Apostelreliefs im Museum in Salzburg. Trotz der handwerksmäßigen Arbeit, die die Vorzüge der Salzburger Formensprache durch die wirre Fülle unmotivierter Falten nicht aufkommen läßt, gewinnt die klare Typenbildung der Köpfe den Arbeiten einiges Interesse ab. Jeder Kopf ist, selbst in der technischen Behandlung, vor allem der des Haares, von den anderen verschieden, gemäß der Art, wie sich für die Art der einzelnen Apostel feste Typen ausgebildet hatten. Aber alle beherrscht ein Grundton, eine Grundstimmung, ein etwas weiches, trauriges Hinträumen, nur dem Grade nach bei den Einzelnen verschieden. Das eine der Reliefs, das nicht mehr bemalt ist, stammt von dem Halleiner Leprosenhausaltar, das andere aus St. Georgen im Pinzgau.

Von der Darstellung des Todes Marias auf dem rechten Flügel des Altares in der Margareten-Kapelle in Salzburg gilt dasselbe. Die Art, wie Maria inmitten der Tafel, die Arme halb verschränkt, eine Kerze in der linken Hand, vor dem Betpulte niederkniet und in das vor ihr aufgeschlagene Buch blickt, während auf der anderen Seite des Pultes Petrus, voll sorgender Angst Maria anschaut, und die anderen Apostel untätig im Hintergrunde nebeneinander stehen, das charakterisiert deutlich die Schwäche im Erzählen und die große Anmut im Gestalten einer einzelnen Figur. Auf demselben Flügel ist oben die geschickte Komposition einer Anbetung der Könige. Aus der anmutig feinen Bewegung des zarten Körpers

Marias auf der Anbetung der Hirten, aus der schnellen Beweglichkeit, dem leichten, schwebenden Hinhuschen über den Boden auf der Verkündigung spricht ein sicheres Gefühl für die Charakteristik der bewegten Linie. (Vergl. Abb. 14.).

Eine verwandte Auffassung zeigen die Madonna in der Mitte und die Statuetten von Paulus und Petrus zu Seiten des Altares. In ihnen ist noch die Innigkeit, die weich=lyrische Stimmung der früheren Zeit festgehalten. Zugleich mischt sich damit bei den Aposteln in der übertriebenen Neigung des Kopfes, in dem stürmisch bewegten Mantel und der Freiheit der Erscheinung die Auffassung der Mittel des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 19. Stammbaum Marias. — Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Mit der Jahrhundertwende war der spätgotische Stil vollständig in sich geschlossen und gefestigt. Langsam begann jetzt, gefördert durch ein merkwürdiges Virtuositentum, der Zersetzungsprozeß. Trotzdem hat gerade diese Zeit Salzburg die künstlerisch vollendetsten Werke gebracht. Es geschah dies durch die Ausstattung der Fürstenzimmer auf der Veste Hohensalzburg im Jahre 1501. Die beiden nördlichen, großen Säle hatte gegen Ende des XV. Jahrhunderts Erzbischof Johann III. einrichten lassen, während Leonhard von Keutschach die beiden kleineren mit größter Pracht ausstatten ließ. Über der Tür, die zu Leonhards Prunkgemache führt, stehen die Worte: „Erzbischof Leonhard zu Salzburg hat die Kamer lassen machen anno domini 1501“. Diese Zimmer erfuhren im Jahre 1850 durch Erzherzog Johann eine wenig glückliche Restauration, die die einstige Schönheit des reichen Schnitz- und Tafelwerkes, sowie der vergoldeten Ledertapeten nur ahnen läßt.¹ Der große Festsaal Leonhards ist es in der Hauptsache, der für die Entwicklung der Holzplastik von Interesse ist.

¹ A. Bühler, Salzburg und seine Fürsten, 3. Aufl. 1910. S. 76.

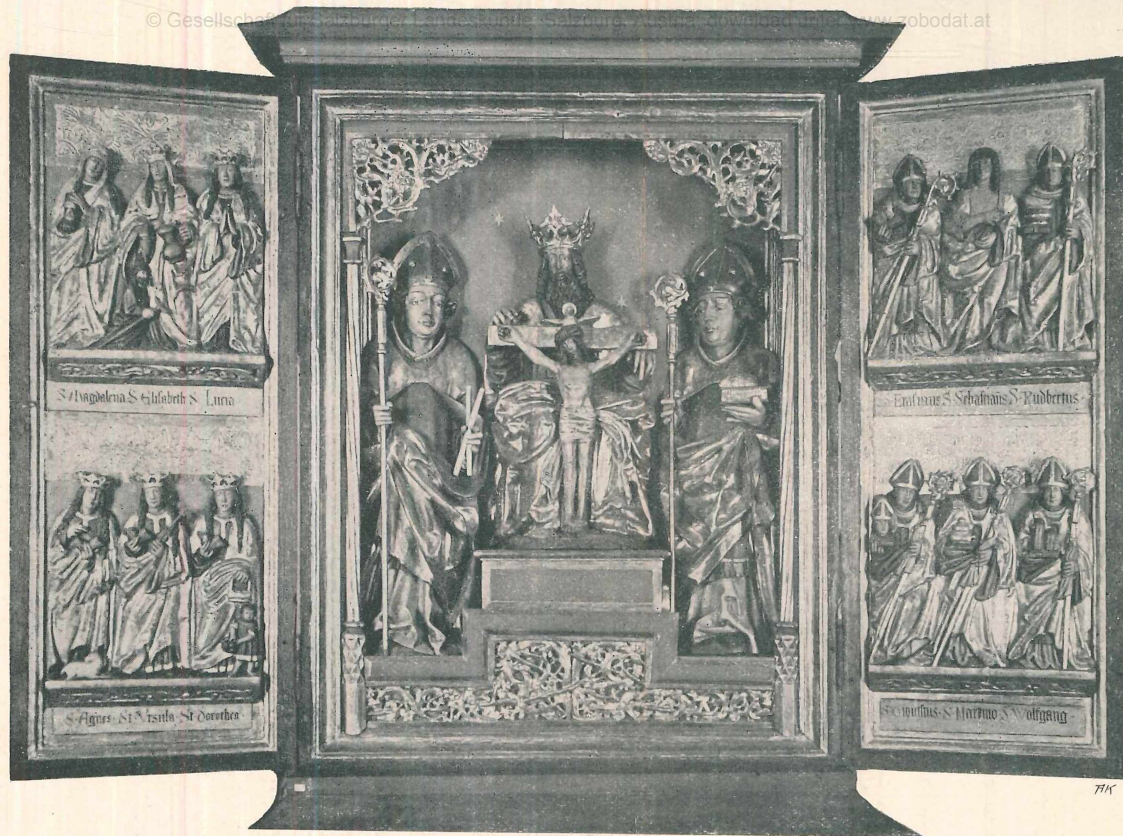


Abb. 20. Spätgotischer Altar. — Museum Carolino-Augustinum, Salzburg.

Die Größe des weiten Raumes erforderte, sollte die Wirkung einer künstlerischen Raumeinheit gewonnen werden, eine klare, dekorative Teilung des Raumganzen. Plastische Bildwerke, die in rhythmischer Folge die getäfelten Wände gliedern, waren für die wirksame Lösung dieser Aufgabe das geeignete Mittel.

Die Gefahr einer zu starken Betonung der dekorativen Wirkung bestand für den Künstler jener Zeit noch nicht. Das Beiwerk, die von kunstvollem Blattornament umrahmten Säulchen, auf denen die Figuren stehen, die Baldachine über ihnen, die feingliederigen Rosetten: dies alles bildet nur den Rahmen, aus dem heraus die Statuen wirken sollen.

Das Streben des XVI. Jahrhunderts nach der Loslösung aus einer gewissen Gebundenheit zu freier, natürlicher Bewegung, gibt den Figuren charakteristisches Leben. Die Vorliebe für die breite Fläche setzt dem starken, rundplastischen Herausarbeiten einer Fülle von Einzelheiten ein Ziel. Schon keimt das Gefühl auf, das auf die flächenhafte Behandlung drängt, die die Renaissance liebt. Dennoch bleibt der Zusammenhang der spätgotischen Werke aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts mit denen des XV. so eng, daß von einer Stilwandlung keineswegs gesprochen werden darf. Der Reichtum der Formen, den das XV. Jahrhundert zu erringen vermochte, bewirkt in der veränderten Geschmacksrichtung des XVI. Jahrhunderts nochmals eine Steigerung und Entfaltung nach den verschiedensten Seiten, erzeugt aber keineswegs einen neuen Stil. Statt der schlanken Gestalt, der dünnen, eingeschnürten Taille, statt spitzer Schuhe und zierlicher Hauben liebt man jetzt das Breite, Volle in der Erscheinung, die große Fläche, die wuchtige Form.

Die innere Kraft, die den Künstler im XV. Jahrhundert zur Darstellung eines tiefen, seelischen Lebens befähigte, beginnt im XVI. Jahrhundert zu schwinden. Technische Künstelei und effektvolle Wirkung sollte das Verlorene ersetzen. Die gesteigerte Fähigkeit einheitlicher kompositioneller Zusammenfassung unterstützt die neue Richtung. So kommt es, daß das XVI. Jahrhundert eigentlich keine neuen Motive mehr bringt oder alte zu vertiefen fähig ist, sondern nur eine der neuen Geschmacksrichtung angepaßte Formengebung ausgestaltet. Daß in bezug auf die Charakteristik der Bewegung und die schärfere Ausarbeitung von Einzelformen dabei aus der Natur neue Beobachtungen geschöpft werden, steht dieser Tatsache keineswegs entgegen. Wie dieser neue Geschmack mit den alten Formen im Kampfe liegt, wie sich daraus Keime ganz neuer, anders gearteter Stilformen hervorringen wollen, das bedingt die Vielgestaltigkeit dieser Nachblüte der Spätgotik im XVI. Jahrhundert.

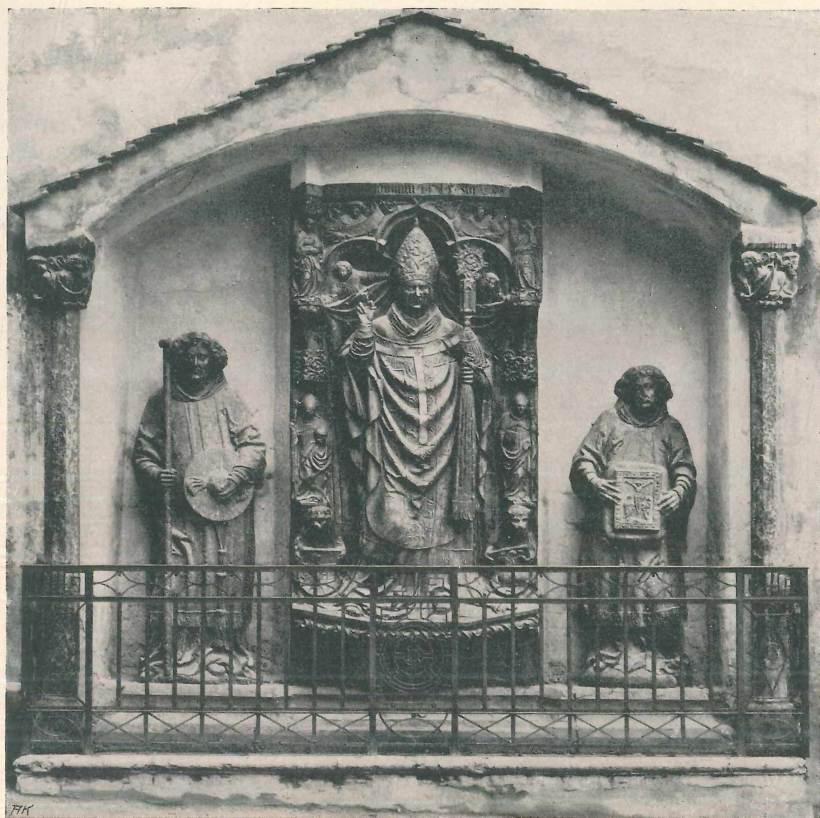


Abb. 21. Denkmal des Leonhard Keutschach. — Veste Hohensalzburg.

Von den Figuren des Saales sind nur die vier, die von einer eingehenden Restauration verschont blieben, von Bedeutung.

Zu dem feierlichen Ernst eines segnenden Christus bietet die freudige Bewegung einer Maria als Himmelskönigin ein wirksames Gegenstück. Den Künstler fesselte das Motiv des Schwebens. Ganz nach vorne gestreckt gleitet der rechte Fuß über den Halbmond, das Gewand flattert hier und da ein wenig nach hinten, als sei es vom Winde der durch die Luft schwebenden Madonna erfaßt. Es ist das Motiv, das die gleichzeitigen Kupferstiche zu lösen versuchten, nur daß dort das Lichtproblem damit verbunden wurde.

Diese Anmut freier Bewegung, die bei der Madonna überrascht, verbindet sich mit einer Natürlichkeit der Gesamterscheinung, die fast schon über die Gotik hinausreicht in der Darstellung einer Heiligen, die, da jedes Attribut fehlt, nicht näher zu bestimmen ist. In dieser Statue erkennt man erst die große Kraft des Künstlers, die Komposition von dem Standpunkte der zu komponierenden Figur



Abb. 22. St. Leonhard.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

bestimmen zu lassen. Denn die Figur steht auf einer Wandsäule, die die rechteckige Kante verkleidet, die durch eine Nischenbildung in dem Saale entstand. So hat die Figur als Hintergrund zwei rechtwinklig aufeinanderstoßende Flächen. Dementsprechend sind die beiden Arme in der feinen, halberhobenen seitlichen Bewegung ganz gleich gebildet. Auch in der Stellung des Körpers ist mit gleicher Kunst, ohne daß der Beschauer es empfindet, auf eine symmetrische Wirkung hingearbeitet. Eine kaum merkbare Neigung des Kopfes, eine lässige Einsenkung der rechten Hüfte und eine eben solche leise Bewegung des linken Spielbeines geben hier eine bisher

nicht erreichte Freiheit der Erscheinung. Dazu stimmt durchaus die leichte Gewandbehandlung in dem feinen, leisen Anschmiegen des Stoffes an die Formen des Körpers. (Vergl. Abb. 15.).

Weniger gelungen ist der heilige Petrus, der scheinbar durch die Größe und Wucht der Erscheinung wirken sollte. Dem Künstler scheint aber das Leichte, Graziöse näher gelegen zu haben. Die Mittel, die er hier zu seiner Absicht benutzte, sind keineswegs glücklich gewählt. Das gewundene, unmotiviert gewirte Gewand wirkt unruhig, die auf der Brust liegende linke Hand steif, pathetisch. Stand- und Spielbein sind in ihrer Wirkung übertrieben, so daß eine schiefe Stellung entsteht. Allein die Art, wie neue Motive der Bewegung und des Gewandes hier gebracht werden, läßt einen erfreulichen Fortschritt der Beobachtung und des künstlerischen Denkens erkennen.

Neben diesen rundplastischen Arbeiten tritt der ornamentale Schmuck des Saales nicht zurück. Der Künstler wollte in diesem Saale des Leonhard Keutschach ein einheitliches Kunstwerk schaffen. Deshalb zeigen alle Einzelheiten, sowohl was die künstlerische Erfindung an betrifft, wie auch die technische Ausführung, die größte Sorgfalt. Den Türen ist durch die Anmut der Linienführung der eisernen Beschläge ihre plumpe Schwere genommen, der Ofen gibt durch die künstlerische Vollendung jeder einzelnen Kachel, deren satte Farben sich zu einer harmonischen Gesamtwirkung zusammen-



Abb. 23. St. Dionysius.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

schließen, eine belebende Wirkung, und das holzgeschnitzte Maßwerk nimmt durch den Glanz des Goldes und die lustige Wirkung heiterer Farbtöne dem Raume den drückenden Ernst.

Am bedeutendsten sind die Holzschnitzereien. Die Umrahmungen der Türen verraten klar ihre Herkunft aus der kirchlichen Kunst. Ihr Vorbild war das Ranken- und Maßwerk der großen, spätgotischen Altäre. Über der Türöffnung spannt sich als tektonische Grundlage ein kräftig betonter Eselsrücken, der auf feinen, mit graziösen Rankenwerk überspannten Säulchen ruht. Aus dem Maßwerke spricht die ganze Anmut des phantastischen, dekorativen Formsinnes der spätgotischen Kunst. Die vielgestaltigen Verästelungen feingliedriger Ranken schlingen sich in immer neuen Variationen ineinander, um sich dann aus vielgewundener Verknotung in einfach auslaufenden

Linien aufzulösen. Dabei blieb dem Künstler in dem verschlungenen Ranken- und Blattwerke noch Raum genug, seinem Wunsche, etwas zu erzählen, nachzugehen. So komponierte er in dieses Maßwerk eine Jagd hinein. Jäger mit Pfeil und Bogen sind eifrig hinter dem durch das Rankenwerk schnell entschlüpfenden Getier her. Dadurch ist die ganze Fläche so sehr mit Kunstformen gesättigt, daß nicht die kleinste Lücke leer bleiben konnte. Diese Überfülle des künstlerisch Dargestellten auf beschränktem Raum ist ebenso charakteristisch für diese Zeit der Spätgotik wie die oft barocke Art der Formgebung. Außer den Türen haben denselben künstlerischen Schmuck die Wangen der in die Holztäfelung eingebauten Bänke. (Vergl. Abb. 16—18.)

Ein Werk, das demselben Formgefühl seinen Ursprung verdankt, ist das Relief eines Stammbaumes Mariä im Salzburger Museum aus den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts. In der freien Bewegungsmöglichkeit, die sich mit spielender Sicherheit der Formgebung verbunden hat, zeigt sich hier die Nachblüte des gotischen Stiles in ihrer edelsten Gestalt. (Vergl. Abb. 19.) Daß dieser Stammbaum Mariae aus dem alten, von Wolf Dietrich abgerissenen Dom in Salzburg stammt, ist kaum zu bezweifeln. Denn das Relief kam, wahrscheinlich in den fünfziger Jahren, durch einen Domesner in das Gasthaus zum goldenen Ochsen. Von dort sollte es an einen Privatsammler verkauft werden. Doch der Salzburger Arzt Dr. Spatzenegger und der Wiener Gelehrte Theodor von Karajan setzten es durch, daß das wertvolle Relief von dem Salzburger Museum erworben wurde.¹

Neben dieser klar ausgeprägten Strömung in der spätgotischen Kunst, die ihr Ziel in der Darstellung des Graziösen und Eleganten sucht, geht eine andere nebenher, die auf Größe und Freiheit der Erscheinung das Gewicht legt. Zwar sind diese gegensätzlichen Auffassungen in einer Mehrzahl von Werken in einem seltsamen Gemisch verschiedenartigster Formelemente vereinigt. Die Ausdrucksmittel zeugen dann von großer Unsicherheit des Stilgefühles. Ungegliederte große Gewandflächen stehen neben kleinen, übermäßig zerknitterten. Allein das Streben, die großen Flächen des Körpers durch das Gewand hindurch scheinen zu lassen, wird mehr und mehr allgemein. Zwar wird diesen ungegliederten Flächen oft eine nervöse Unruhe mitgeteilt. Denn die begrenzenden Linien und Falten fließen in stetig wechselnder Richtung dahin; es durchzieht sie eine zitternde, jede ruhige Form zersetzende Bewegung. (Vergl. Abb. 20.)

Ein gutes Beispiel dieses Uebergangsstiles, der die ruhige Größe der Erscheinung erstrebte, ist die Kreuzigung Christi von 1501. Sie befindet sich über dem Leonhardgedächtnisrelief in der Veste Hohensalzburg.

¹ Vgl. Jahresbericht des Museums 1853, S. 19.



Abb. 24. Johannes.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.



Abb. 25. Maria.
Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.

Es ist nicht uninteressant, die Kreuzigung aus der Salinenkapelle in Hallein, jetzt im Salzburger Museum, zum Vergleich heranzuziehen. Die Halleiner Kreuzigung, jedenfalls älter als das Mar-morrelief, ist von bedeutender Ausdruckskraft. Im ganzen ist es weicher, mehr in sich abgeschlossen, da es mehr dem Abschluß einer fest umgrenzten Geschmacksrichtung angehört. Es fehlt ihm das unruhvolle Drängen, das einem Übergangsstile eigentümlich ist.

Das Denkmal des Leonhard Keutschach auf der Veste Hohen-salzburg zeigt den Höhepunkt der gesamten Salzburger Plastik. 1515 wurde es errichtet. Es ist von solcher Größe und Ruhe der Wirkung, von solcher Abgeklärtheit der Form und des Gefühlsinhaltes, wie sie in dem Maße nur von Werken der Renaissance ausgeht. Allein die ganze Art der Komposition ist durchaus gotisch empfunden. Das dekorative Beiwerk des Denkmals ist teils gotischen Portalbauten,

teils der üblichen Grabsteinkunst entnommen. Und trotzdem ist bei aller Fülle des Details, bei aller Ausnützung des gedrängten Raumes, die Großzügigkeit der Auffassung nicht gefährdet. Dabei ist, zumal in der Gewandbehandlung, auf Formen zurückgegriffen, die der frühgotischen Kunst eigentümlich sind. So vor allem in den wellenförmigen Bewegungen der von den Armen herabfallenden Gewandfalten, so auch in dem ruhig auf dem Boden aufliegenden Saume. Durch diese Einfachheit war es möglich, dem Ausdruck des ernststen, willensstarken Gesichtes mit den geringsten Mitteln größte Intensität zu verleihen. (Vergl. Abb. 21.)

Die Breite der Formen, die bei weniger guten Arbeiten leicht den Ausdruck einer plumpen Behaglichkeit annimmt, ist für diese Strömung das Entscheidende. Ein Holzrelief des heil. Leonhard aus der Festung, das jetzt im Salzburger Museum ist, gehört in diesen selben Formenkreis. (Vergl. Abb. 22.) Nur ist durch handwerkmäßige Auffassung und Arbeit alles Bedeutende ins Kleinliche verkehrt. Ganz ähnlich diesem Relief ist eins des heiligen Dionysius, das allerdings in der Ausführung eine viel feinere Hand verrät. (Vergl. Abb. 23.)

Das Ende dieser Entwicklungskette wird durch drei rundplastische Werke des Museums gut charakterisiert. Es ist ein heiliger Johannes Baptist und die beiden kleinen Figuren einer Maria und eines Johannes aus dem Erhardspitale in Salzburg. (Vergl. Abb. 24 u. 25.)

Charakteristisch für diese Darstellungen ist die Art, wie die Flächenwirkung des Gewandes vorwiegend zur künstlerischen Wirkung benutzt wird. Nur ganz wenige Falten, bei der Maria nur ein einziger mächtiger Faltenzug, beleben die äußere Erscheinung. Der Mantel legt sich als dicker, schwerer, fast filzartiger Stoff um die Gestalt. Dem Gesichtsausdruck ist der Hauptwert beigelegt. Das Gesicht ist in breiten Flächen behandelt, die Jochbeine stark betont, die Bildung von Lippen und Nase ist individuell, die Form des Kopfes markant. In dieser Art einen starken, ja hier und da einen pathetischen Ausdruck des Gesichtes zu erstreben, machen sich die ersten Anzeichen eines ganz neuen Stilgefühles bemerkbar, die ersten Vorläufer des Barok.

Darin, daß die Kunst der Spätgotik auf die ihr durchaus wesensfremde Formenwelt des Barok hindrängt, darin liegt ihr Wert. Denn der langsame Zersetzungsprozeß, der mit der Jahrhundertwende einsetzte, war bei dieser abwärts gehenden Entwicklung weder durch ein Naturstudium, noch durch die Beschränkung auf die dekorative Linie aufzuhalten. Beides hatte man versucht. Bei beiden war man letzten Endes auf Formen gestoßen, die der Gotik ihrem Wesen nach fremd waren, die aber wohl zur Grundlage des neuen, ganz anders gearteten Stiles, des Barok, dienen konnten.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1910

Band/Volume: [50](#)

Autor(en)/Author(s): Lüthgen G.E.

Artikel/Article: [Die Plastik der Spätgotik in Salzburg. 357-390](#)