

BAROCKBERICHTE

22/23



Zu einigen Salzburger Beweinungsreliefs des frühen 17. Jahrhunderts

Bei den Darstellungen der „Beweinung Christi“ wird sein Leichnam von den Frauen und Männern seines Gefolges betrauert, nachdem er vom Kreuz herabgenommen und bevor er in das Grab gebettet wurde. Dieser Vorgang fügt sich, auf den Totenbräuchen des Morgen- und des Abendlandes beruhend, als ein historisch mögliches, wenn auch nicht überliefertes Glied in den Ablauf der Heilsgeschichte ein. Die Trauernden sind Joseph von Arimathia und Nicodemus, die Christus vom Kreuz abgenommen haben und später in das Grab legen, die Frauen, die nach Markus 15, 47 und Lukas 23, 55 bei der Grablegung anwesend sind, sowie der Jünger Johannes, der Trauernde der Kreuzigung.¹

Das Thema, das der frühchristlichen Kunst noch fremd war, konnte mit dem der Grabtragung und dem der Grablegung bereits in der byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts, aber auch im 13. und 14. Jahrhundert in Italien so eng verbunden werden, daß eine scharfe Trennung zur genauen Bezeichnung nicht möglich ist. Eine notwendige Voraussetzung für die Darstellung des Themas war stets die klagende Maria. Ihre starke Gefühlsbetontheit war eine der Grundlagen für die um 1300 entstehenden Andachtsbilder² und damit für einen speziellen Bildtypus der „Beweinung Christi“: Das „Vesperbild“, auch als „Pietà“³ bezeichnet, hat seinen geistigen Ursprung weniger in der kirchlichen Liturgie als vielmehr in persönlicher Frömmigkeit – „pietà“ ist im Sinne von innigem Mitgefühl wie von Mit-Leid einer der Schlüsselbegriffe der christlichen Mystik. Dem paraliturgischen Brauch, am Karfreitag zwischen der Kreuzverehrung und der Grablegung zur Zeit der „Vesper“, einem Bestandteil des den Geistlichen der katholischen Kirche vorgeschriebenen täglichen Stundengebets, eine besondere Betrachtung der heiligen fünf Wunden des auf dem Schoß der Mutter ruhenden toten Sohnes einzuschleiben, verdankt das „Vesperbild“ seinem im deutschen Sprachraum gebräuchlichsten Namen.⁴ Als fast selbstverständliche Folgerung des in die Bildsprache eingegangenen Urphänomens des Schmerzes der Mutter über den toten Sohn erschien dann das Motiv besonders geeignet für den Totenkult⁵, für seine Verwendung im Epitaph.

Das Wort „Epitaph“ ist aus dem Griechischen abgeleitet; adjektivisch verwendet als zum Grab, zum Begräbnis gehörend, war in der Antike damit die in dichterischer Form abgefaßte Inschrift auf dem Grabstein gemeint.⁶ Mit der humanistischen Wiederbelebung von Formen antiker Sprachkunst fand die Grabschrift seit dem 15. Jahrhundert neue Pflege im klassischen Sinn. In der Zeit des Humanismus erfolgte auch die Übertragung des Begriffs von der Inschrift auf das

gesamte „Gedächtnismal“. Im allgemeinen Sprachgebrauch verschiedener Länder werden mit „Epitaph“ verschiedene Wanddenkmäler mit Schrifttafeln bezeichnet, die zum Andenken an Verstorbene errichtet wurden, ohne daß dadurch das räumliche Verhältnis zur Grabstätte näher bezeichnet wird. Nur die deutschsprachige kunstgeschichtliche Forschung hat den Begriff eingeschränkt. Sie bezeichnet damit eine besondere Art von Totengedächtnismalen, welche die Erinnerung an den Verstorbenen mit einem religiösen oder allegorischen Bildwerk und einem inschriftlichen Todesvermerk verbinden. Somit sind folgende Bestandteile für die als Epitaphie im engeren Sinne zu bezeichnenden Denkmäler charakteristisch: 1. Name und Todesvermerk als Rahmenschrift oder auf beigefügter Tafel; 2. die Darstellung des Verstorbenen (auch mit seiner Familie), die jedoch durch sein Wappen ersetzt oder in manchen Fällen auch ganz fehlen kann; und 3. das religiöse oder allegorische „Bild“, mit dem der Verstorbene geistig in Verbindung steht.

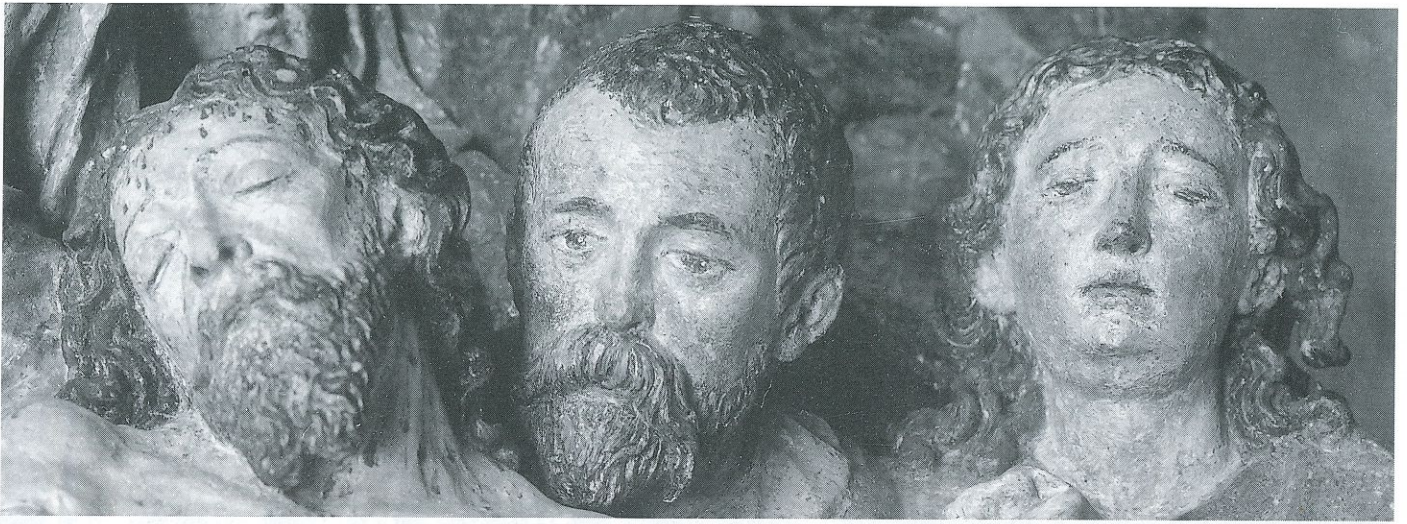
Die Frage nach dem Ursprung des Bildepitaphs, also jener Form, die im deutschsprachigen Gebiet von der Spätgotik bis zum Ende des Barock in einer erstaunlichen Vielzahl verschiedenster Formen und sowohl in evangelischen wie in katholischen Kirchen und Kapellen sich größter Beliebtheit erfreute, hat durch Alfred Weckwerth⁷ aufschlußreiche Lösungen erfahren. Entscheidend ist jedoch stets, daß das in der Nähe der Begräbnisstätte angebrachte Epitaph nicht mit der das eigentliche Grab bedeckenden Grabplatte verwechselt werden darf und keinesfalls mit dieser gleichzusetzen ist, wobei zu beachten ist, daß in den häufigsten Fällen die heutige Situierung des Epitaphs und vor allem der eigentlichen Grabplatte durch verschiedenste Umbauten im Laufe der Zeit nicht mehr die ursprüngliche ist.

Das Epitaph des Haimeran Ritz in der Stiftskirche Nonnberg

In der Klosterkirche der Salzburger Benediktinerinnenabtei Nonnberg ist an der das südliche Seitenschiff nach Westen hin abschließenden Wand ein Epitaph angebracht: In dem 59,7 cm breiten und 89,9 cm hohen Mittelfeld (Abbildung rechts) aus Solnhofer Kalkschiefer⁸ innerhalb eines Rahmens aus rotem Marmor wird der tote, auf einer Felsstufe in einer steinigen Landschaft vor Golgotha ruhende Christus von seiner ihn beweinenden Mutter und einem Engelkind so gestützt, daß er quasi sitzt. Ein zweites Engelkind hebt weinend mit zarter Geste den linken Arm Christi empor. Viele stark fallende Diagonalen unterstreichen die tiefe Traurigkeit der Szene. Am rotmarmornen Rah-

Abb. rechts: Hans Waldburger, „Beweinung Christi“, Mittelbild des Epitaphs für Haimeran Ritz von 1618; Solnhofer Kalkschiefer, 89,9 × 59,7 cm. Salzburg, Stiftskirche Nonnberg.





Hans Waldburger, „Beweinung Christi“, Holz, gefaßt, 85 × 80 cm. Hallein, Salinenkapelle. Gesamtansicht (rechts) und Detail.

men findet sich die Inschrift: *Der allmächtigen Dreifaltigkeit zu Lob und Ehr, dan zu christlichem Gedächtnus des edlen gestrengen Herren Haimeran Rützen zu Ramseiden, Grueb und Bürglstain, hochfürstl. Salzburger gewester Hofrath, auch fromen Barbara Altin, seiner Ehefrauen, haben dises Epitaphium dero nachgelassene Söhne hieher aufrichten lassen. Gott der allmächtige wolle i(h)nen und allen christgläubigen Selen gnedig sein und eine fröhliche Auferstehung verleihen Amen. Anno 1618.* Nach Walz⁹ befand sich das Epitaph früher an dem davor stehenden Pfeiler und wurde anlässlich der Kirchenrestaurierung von 1872 an die jetzige Stelle versetzt. Darunter am Boden, über dem eigentlichen Grab also, muß sich die prachtvolle wappengeschmückte Grabplatte (Abbildung ÖKT 7, 1911, Fig. 54) befunden haben, die 1872 gehoben und jetzt an der Innenseite der südlichen Seitenschiffmauer zwischen dem Eingang in die Stiftskirche und der westlichsten der an das Seitenschiff angebauten Kapellen aufgestellt ist: *Hie ligt begraben der Edl und gestreng herr Haimeran Rütz zu Ramseiden, Grueb und Bürglstain, zu Lebzeit gewester hochfürstlich Salzburger Hof- und Cammeral-Pfleger auf Kopfsperg und Urbarrichter im Zillertal, der gestorben ist den 25. Monatstag Februarji des 1617ten Jar. Auch ligt alda begraben die edl viltugentsam Frau Barbara Rützin geborene Altin, sein gelibte Ehefrau, so den 22. Junii im 1614ten Jar christlich abgeleibt. Deren baiden und allen christgläubigen Sellen der allmechtige Gott eine tröstliche Auferstehung verleihen wolle Amen.* Haimeran Ritz, ein Sohn des Ludwig Ritz (vgl. den „Ritzerbogen“ zwischen Universitätsplatz und Churfürststraße) und dessen Frau Felicitas, einer geborenen Elsenheimer, wurde 1587, knapp nach dem Regierungsantritt Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, Hofuntermarschall und Hofrat, und heiratete am 29. Mai des folgenden Jahres¹⁰ Barbara Alt, eine Tochter des Stadtrats Wilhelm Alt und Schwester jener Salome,

die 1609 mit dem Prädikat „von Altenau“ in den Adelsstand erhoben worden ist.

Das von *den nachgelassenen Söhnen* zweier Mitglieder bedeutender Salzburger Patriziergeschlechter, Hans Ludwig, Christian Karl und und Bernhard Wilhelm¹¹ für ihre Eltern errichtete Grabmal, bestehend aus Grabplatte und Epitaph, wurde 1916, nachdem dafür 1911 im Inventarband der Österreichischen Kunsttopographie¹² kein Meisternamen genannt worden ist, von Rudolf Guby¹³ „bei dieser Fülle von charakteristischen Übereinstimmungen“ dem Werk des Hans Conrad Asper zugewiesen, obwohl Guby fast gleichzeitig die erste Arbeit über den Salzburger Bildhauer Hans Waldburger veröffentlicht hat.¹⁴ Franz Martin notierte dann 1923 ohne Quellenangabe, daß für „das Relief der Pietà als dessen Bildhauer Hans Waldburger nachgewiesen ist“¹⁵, was er 1925, ebenfalls – wie bei Martin meistens üblich – ohne Quellenangabe, wiederholte.¹⁶

Dem aus Augsburg stammenden Innsbrucker Hofbildhauer Hans Leonhard Waldburger und seiner Frau Elisabeth aus der Salzburger Maler- und Bildhauerfamilie Pocksberger, die in der Salzburger Stadtpfarrkirche „umb Faßnacht des 70ten Jars Hochzeit gehabt“¹⁷, wurden neben anderen Kindern¹⁸ zwei Söhne geboren, nämlich Hans, der Bildhauer wurde, und Anton, der sich später als Maler in Schärding am Inn niederließ. Da Hans den Beruf des Vaters ergriff, ist nach den Gepflogenheiten der Zeit schlüssig, daß er der ältere war. Entgegen früherer Meinungen¹⁹ wurde nachgewiesen²⁰, daß Hans Waldburger von seiner Hochzeit am 11. Jänner 1605 mit der wohl aus Trient gebürtigen Barbara Salvadori bis zu seinem Tod – er wurde am 12. Juli 1630 im Petersfriedhof bestattet – ausgenommen weniger Reisen immer in seiner Salzburger Werkstatt tätig war. Er ist hier der einzige Bildhauer dieser Zeit, dem in Verbindung mit archivalischen Quellen bedeutende erhaltene Werke sicher zugewiesen

werden können, etwa die (heute am Hochaltar der Sebastianskirche in der Linzer Gasse befindliche) Madonna von 1611 vom Hochaltar der ehemaligen Andräkirche²¹ oder die „Justitia“ über dem Portal des Salzburger Rathauses, die Altarbauten für die Stiftskirchen St. Peter²² oder die Hochaltarbauten für die Abteikirchen Nonnberg²³ oder Mondsee²⁴ (zu Waldburgers Hochaltar für die Kirche des Prämonstratenserstifts Schlägl im Mühlviertel vgl. den Beitrag von Johannes Ramharter in diesem Heft). Wie die Steuerbeschreibung des Jahres 1623 für die Stadt Salzburg verzeichnet²⁵, verfügten damals Waldburgers Bildhauerkollegen Lorenz Kreuztaler, Matthäus Murmann oder Hans Conrad Asper über ein steuerbares Vermögen von jeweils 200 Gulden, Waldburger selbst jedoch von 5000 Gulden – neben seinen zwei Häusern ein Besitz, wie ihn damals in Salzburg wohlhabende Kaufleute aufweisen konnten. Wie schon oben erwähnt, ruht in Waldburgers Beweinungsreliefs des Ritz-Epitaphs der Leichnam Christi auf einer Felsstufe vor seiner *dahinter* sitzenden Mutter, was also kaum einer Darstellung im Sinne einer spätgotischen „Pietà“ entspricht. Auch werden die den ganzen Hintergrund bedeckenden, rasch aufsteigenden Felskuppen – nur in einem kleinen Detail sieht man auf die Bauten Jerusalems – wie Versatzstücke knapp hintereinander kulissenartig aufgebaut, so daß man das Landschaftsbild als steil empfindet. Auch wirken – im Gegensatz zu spätmittelalterlichen Reliefs – die dargestellten Personen von dieser Landschaft abgehoben, sie scheinen aus der Relieffläche herauszugleiten, dem Betrachter entgegenzukommen. In Verbindung mit dem starken Gefühlsgehalt dieses „Andachtsbildes“ ist vom Bildhauer also wohl ein Vorweisen, eine *repraesentatio* des Leibes Christi beabsichtigt gewesen, ein Einstürmen jener eucharistischen Überlegungen, die für die beginnende Gegenreformation nicht unwesentlich waren.



Ein Beweinungsrelief in der Halleiner Salinenkapelle

Anlässlich von Restaurierungsarbeiten wurde 1958 in der Halleiner Salinenkapelle²⁶ auf einem Sakristeischrank in ziemlich trostlosem Zustand ein bis dahin unbekanntes gefaßtes Holzrelief mit der Darstellung der Beweinung und Grablegung Christi aufgefunden (Abbildungen auf diesen Seiten).

Nach der sorgfältigen Konservierung durch Jakob Adlhart jun.²⁷ wurde das 85 cm hohe und 80 cm breite Werk aus Lindenholz in den „Salzburger Nachrichten“ vom 27. März 1959 mit einer Abbildung und einem kurzen, unsignierten Artikel (von Franz Fuhrmann) veröffentlicht, dabei überzeugend dem Werk Hans Waldburgers zugewiesen und um 1615 datiert.

Die eng gestellte Personengruppe, zentriert durch den toten Christus, füllt fast die ganze Bildfläche aus. Eben wird der in einem Totenlinnen liegende Leichnam, der schwerlastend von Nikodemus unter den Achseln und von Zacharias in den Kniekehlen gehalten wird, in den diagonal vorstoßenden Sarkophag gesenkt. Johannes hält einen Eckzipfel des dadurch schalenförmig scheinenden Totenlennens; sein vorgestellter rechter Fuß, der Kopf des Nikodemus und der C-förmig gebogene Körper des Zacharias bilden um Christus eine Art Gloriolen, die von den isokephal angeordneten drei Marien bekrönt wird. Salome, die Mutter der Zebedäussöhne, wendet sich neben der in zeitgenössische Tracht gekleidete Maria Magdalena mit einem Tränengestus schmerz erfüllt von der Gruppe ab.

Verglichen mit dem Ritz-Epitaph hat das Relief der Salinenkapelle mit diesem nicht nur eine tiefe, repräsentative, aber doch innerliche und ruhige Trauer gemeinsam, nicht nur eine hervorragend gekonnte Durchmodellierung der Körper, nicht nur die scharfen, geknitterten Falten – auch kleine und kleinste Details haben verblüffende Ähnlichkeiten: beim toten Christus etwa die herabhängende rechte Hand mit dem abgespreizten Daumen und dem etwas angezogenen kleinen Finger; die tote Schläffigkeit des muskulösen Armes; die Behandlung des Bartes, die eingefallenen Wangen mit den spitz hervortretenden Backenknochen. Oder auch Gesicht und Tracht der Muttergottes, ihr über das Kopftuch gezogener Mantel. Zu weiteren Vergleichen sind zuerst die Umstände der Entstehung des nächsten Beweinungsreliefs anzuführen.



Abb. oben: Hans Waldburger, Grabplatte für Abt Martin Hattinger; roter Marmor, 238 × 122 cm. Salzburg, Stiftskirche St. Peter.

Abb. rechts auf Seite 333: Hans Waldburger, „Beweinung Christi“, Mittelteil des ehemaligen Bartholomäusaltars der Stiftskirche St. Peter in Salzburg; Holz, gefaßt, größte Breite 139 cm. Annaberg bei Abtenau (Sbg.), Friedhofskapelle.

Die Mittelgruppe des ehemaligen Bartholomäusaltars der Stiftskirche St. Peter

Am 3. September 1584 wurde der 1553 zu Brünn geborene Administrator des Stifts Michael Beuern, P. Martin Hattinger, zum Abt des Benediktinerklosters St. Peter in Salzburg gewählt.²⁸ Sicher unter dem Einfluß des Erzbischofs Wolf Dietrich begann Hattinger im Jahre 1605 eine „Renovatio und Verneuerung“ seiner Stiftskirche mit dem Abbruch des romanischen Dreiapsidenchors – die Kontrakte seines Amtsnachfolgers Joachim Buchauer von 1619 zur Erhöhung und Wölbung der Kirche und von 1622 zur Wölbung der Kuppel zeigen das ungefähre Ende der Bauarbeiten an.²⁹ Kurz danach wurden durch Hans Waldburger ein neuer Hochaltar und die beiden großen Nebenaltäre geschaffen, die anlässlich der „zweiten Barockisierung“ der Stiftskirche abgebrochen worden sind.

Darüber ist schon an anderer Stelle ausführlich berichtet worden.³⁰

Man darf als selbstverständlich annehmen, daß Waldburger bei einem so bedeutenden Auftrag dem Kloster und seinem Abt kein Unbekanntes gewesen ist. Zeugnis dafür sind zum Beispiel zwei Eintragungen in den Rechnungsbüchern der Abtei: Zu Ende der Jahresrechnung 1618 findet sich: *Dem Waldburg 30 fl.*, und knapp darunter für den 22. Jänner 1619 *Ihme vom Grabstein 85 fl.*³¹ Durch die Formulierung „vom“ Grabstein als einem nicht näher zu bezeichnenden und durch die Höhe der Herstellungskosten (ohne dem teuren Marmor material) von 85 Gulden – immerhin fast das dreifache Monatsgehalt des damaligen Salzburger Hofbaumeisters – kommt nur ein Grabstein in Frage, der des Abtes. Also entweder für einen bereits zu Lebzeiten bestellten Grabstein des 1615–1626 regierenden Abtes Joachim Buchauer, oder (als – damals nicht unübliche – verspätete Bezahlung einer Bestellung von Buchauers Vorgänger, des am 23. April 1615 verstorbenen Martin Hattinger. Der Grabstein Buchauers ist leider verschollen, wir wissen nur, daß er 1626 *in festo sancti Benedicti pie in Christo obdormavit; corpus solemniter funere ante summum templi altare, quod ipse Joachimus erexerat et fenestrata cuppa illustraverat, sepultus est.*³² Der Grabstein Hattingers ist jedoch an der originalen Stelle erhalten geblieben: In der (von Osten) zweiten der an das südliche Seitenschiff der Stiftskirche angebauten Kapellen liegt in der Mitte des Bodens eine 238 × 122 cm große Grabplatte aus rotem Adneter Marmor mit der sehr flachen Reliefdarstellung eines im Pontificalornat gekleideten Abtes und der Umschrift: *Reverendus in Christo pater et d(omi)n(u)s, d(omi)n(u)s Martin Hattinger, electus et confirmatus abbas huius loci. Obiit A(nno) D(omini) MDCXV die XXIII April. Praefuit laudabiliter Annis XXXI.*

Der hochinteressante Stein, vom dem 1874 Michael Walz sagte, daß „seine Weichheit ganz Renaissance ist, die ganze Anlage aber gothische Studien zur Schau trägt“³³, zeigt eindeutig die Hand Hans Waldburgers. Die Darstellung des Abtes gleicht, sozusagen als vollrunde Figur in ein Flachrelief gedrückt, durch die schwer fallenden, scharfgratigen und spitzknickenden Falten von Glockenkäsel und Alba und den erhobenen Händen mit Stab und Buch einer der vielen Holzskulpturen männlicher Heiliger Waldburgers.³⁴ Besonders das Stehen auf den von den vielen Falten der Alba umwallten Beinen mit den vorstehenden Füßen wäre schon Grund genug, eine Zuweisung an Waldburger zu rechtfertigen. (Schon durch das Beispiel von sicher Waldburger zuweisbaren Skulpturen wie der oben erwähnten holzgeschnitzten Madonna von 1611 am Hochaltar der Salzburger Sebastianskirche einerseits und der marmornen „Justitia“ von 1616 über dem Hauptportal des Salzburger Rathauses andererseits kann die Materialwahl: „Holz“ oder

„Stein“ oder „Stuck“ für eine Bildhauerwerkstatt des 17. Jahrhunderts keine Rolle gespielt haben, auch wenn manche heute noch immer üblichen Katalogisierungstendenzen der Kunstwissenschaft solches zur Grundlage ihrer Forschungen nehmen.)

Wir wissen aber noch mehr: Martin Hattinger wurde am 26. April, drei Tage nach seinem Tod, *in illa capella ac sepulchro, quod sibi ipsi paraverat, honorificentissime est sepultus.*³⁵ Diese Kapelle mit dem Grab des Abtes war die *capella sancti Bartholomaei, quae hodie capella S. Crucis vocatur*,³⁶ die nach einer überlieferten *inscriptio in picta tabula muro affixo* im Jahre 1613 Abt Martin *cum suo altari erexit, fundavit dotavitque.*³⁷ Damit ist archivalisch gesichert, daß Abt Martin im Jahre 1613 die an das südliche Seitenschiff der Stiftskirche angebaute, oben genannte Kapelle weitgehend renovieren oder ganz neu erbauen und dort seine Grabstätte vorbereiten ließ. Nach dem auch von Hattinger veranlaßten Abbruch des mittelalterlichen Lettner wurde das Patrozinium des dort in der Hauptachse der Stiftskirche befindlichen Kreuzaltars hierher übertragen, der hl. Bartholomäus wurde also zum Sekundärpatron des Altars. Die Hauptdarstellung an einem Kreuzaltar muß jedoch nicht die Kreuzigung Christi sein, sie kann zum Beispiel auch die Kreuztragung oder die Beweinung sein, wie letztere auch das Thema des Altargemäldes des Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt, in jenem Marmoraltar ist, der im Jahre 1785 an Stelle des damals abgebrochenen Hattinger-Altars errichtet worden ist.³⁸ Hattingers Altar – mit Hauptthema der Beweinung Christi und der *inscriptio in picta tabula* mit der achsial davor liegenden Grabstätte – war also genau der Typ eines „Epitaphaltars“, worunter „man Epitaph versteht, die als Altarretabel dienen“.³⁹

Am 19. Dezember 1752 wurde das Vikariat Annaberg bei Abtenau der Benediktinerabtei St. Peter *cum pleno iure* inkorporiert⁴⁰, 1780 wird dort ein eigener Friedhof mit einer Kapelle errichtet, in der ein Altar unter Verwendung älterer Skulpturen aufgestellt wurde, die Paul Buberl so beschrieb: „Skulpturen Holz, alt polychromiert; in der Hauptnische die Gruppe der Beweinung Christi mit Johannes, Magdalena und zwei Frauen; seitlich jeweils die Statuen der Apostel Bartholomäus und Thomas; sehr gute Arbeiten, um 1680.“⁴¹ Guby und Pretzell erwähnten das Werk nicht.⁴² Decker kam jedoch der Sache sehr nahe, wenn er von den Skulpturen annahm, daß sie von einem zerstörten Altar aus St. Peter in Salzburg stammten und ihren Bildhauer als „Salzburger Meister um 1620“⁴³ bestimmte.

Die 139 Zentimeter breite Lindenholzgruppe des Altars der Annaberger Friedhofskapelle (Abbildung auf Seite 333), 1953/54 nach Abnahme von Übermalungen durch Jakob Adlhart restauriert,⁴⁴ 1968⁴⁵ jedoch durch einen Kirchenmaler abermals neu gefaßt, zeigt uns in einer Sechsfingerguppe die Bewei-



nung Christi. Die sitzende Muttergottes trägt auf ihren Knien den toten Sohn, (heraldisch) links neben ihr die drei trauernden Frauen: Maria, die Mutter des Jacobus des Jüngeren, Salome, die Mutter der Zebedäussöhne Jacobus major und Johannes, und Maria Magdalena. Zur rechten Seite der Muttergottes Johannes, frontal stehend, den linken Fuß mit der scharfen Gewandfalte – typisch „waldburgerisch“ – angehoben und auf eine Bodenstufe gesetzt (man vergleiche etwa Christus und Gottvater im Mondseer Hochaltar). Für den Gesamteindruck von großer Bedeutung ist die Anordnung der Figur des toten Christus, dessen Körper eine von links oben nach rechts unten fallende, virtuos jeweils abgeschlossene Diagonale bildet; Johannes stützt mit den Fingerspitzen in einer von unten nach oben gerichteten Hebe-Bewegung das Haupt Christi; das scharfe Aufprallen der

fallenden Linie wird geschickt gebremst, Maria Magdalena, kenntlich durch ihre zeitgenössische Tracht, hebt mit ihrer linken Hand in zarter Gebärde den rechten Fuß Christi auf, den sie – als Schwester des Lazarus in Bethanien – gesalbt und mit ihrem Haar getrocknet hat.

Festzuhalten ist noch, daß die sich mit ungefähr 270 cm aus den gegebenen Relief- und Figurenmaßen zu rekonstruierende Gesamtbreite des Waldburger-Altars und die ikonographischen Themen (mit der seitlichen Standfigur des hl. Bartholomäus!) genau in die 280 cm breite Ostwand der oben beschriebenen zweiten der an das südliche Seitenschiff der Stiftskirche St. Peter angebauten Kapelle mit dem Grabstein Martin Hattingers einfügen lassen.

Im Unterschied zu den beiden vorher beschriebenen Beweinungsreliefs entbehrt je-

doch dieses aus dem Epitaphaltar des Abtes einer Fortsetzung der Relieffläche in die hochgezogene Rückwand. Das heißt, daß eine fast vollplastische Figurengruppe vor einem als Hintergrund dienenden, ebenen „Altarbild“ aufgestellt ist. Es ist als sicher anzunehmen, daß dies nicht auf die Neuaufstellung in Annaberg zurückzuführen ist, sondern schon im originalen Seitenaltar für Abt Hattinger in St. Peter so angeordnet war. Ein analoges Beispiel aus der Werkstatt Waldburgers hat sich dazu in dem wohl 1619 entstandenen, 1976 durch eine fast vollkommene Neufassung nicht sehr glücklich restaurierten Altar im Betschor des Salzburger Franziskanerkonvents über dem südlichen Seitenschiff der Kirche erhalten.⁴⁶ Das „Altarbild“ – seitlich außen im Haupt- beziehungsweise Aufsatzgeschoß die Skulpturen von Heiligen des Franziskanerordens⁴⁷ – besteht aus der Dar-



Abb. oben: Hans Waldburger, Mittelteil des Altars im Mönchschor über dem südlichen Seitenschiff der Salzburger Franziskanerkirche.

Abb. rechts auf Seite 335: Altarkreuz, 1602. Höhe 158,5 cm. Salzburg, Stadtpfarrkirche Mülln (derzeit im Dommuseum zu Salzburg).

stellung der Stigmatisation des hl. Franziskus, der als fast vollrunde Schnitzfigur vor einer bemalten, geraden Rückwand mit der gemalten Darstellung des dem Franziskus erscheinenden Gekreuzigten gegeben ist.

Die „Erfindung“ im Relief

Mit den beiden letztgenannten Werken ist auch für das Schaffen Waldburgers jene ambivalente Position der Reliefkunst zwischen den „Gattungen“ der Skulptur und der Malerei bestimmt, wie sie bereits grundlegend die theoretischen Traktate der Frührenaissance, vor allem Leon Battista Albertis „De pictura“ von 1435/36⁴⁸, beherrschte. Bis Giorgio Vasari dann hat sich der Begriff des *rilievo*, der zunächst reale Plastizität und dann die fiktive Darstellung plastischer Werke in der Malerei meinte, schließlich endgültig zu jenem uns heute geläufigen „terminus technicus“ der Bildhauerkunst gewandelt.⁴⁹ Als sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Kunstgeschichte als eigene Wissenschaft zu entfalten begann, waren zur Kenntnis der vorhandenen Kunstwerke erst einmal Ordnungskriterien notwendig, etwa ein Zusammenfassen bestimmter Kunstwerke nach Schulen – zum Beispiel *Die Zeichnungen der toskanischen Schule* – oder nach Materialien – *Die Bildwerke in Bronze*. Andererseits fanden Ordnungsprinzipien auf hierarchischer Grundlage ihre Anwendung, die zwar von manchen Theoretikern schon viel früher „erfunden“⁵⁰, im Neabsolutismus des österrei-

chischen Kaiserreiches von nur allzuvielen Leuten liebend gern aufgegriffen worden sind. So etwa die Ansicht von der Vorherrschaft der Architektur als einer *Königin* der bildenden Künste. Auch war der Genie- und Heroenkult der Gründerzeit wie geschaffen, im *Divino*, im *erhabenen Meister* das Hauptinteresse der Forschung zu sehen. Abermals „wertend“ wurde damals die Trennung der „Kleinkunst“, des Kunstgewerbes⁵¹, von der *großen* Kunst vollzogen, eine absichtliche Trennung, die vor 1800 nie bestanden hat – am 17. Mai 1864 wurde das „k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie“, das heutige „MAK“ am Wiener Stubenring, eröffnet. Ein musterhaftes Zeugnis für die damit Hand in Hand gehende Abwertung aller Gattungen der „Ausstattungskünste“ bildet der Aufsatz „Die Erfindung im Relief“⁵² der kenntnisreichen Erica Tietze-Conrat aus dem Jahr 1920 mit dem allein schon genügend charakterisierenden Untertitel: „Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst“. Daß solche *Kleinkunst* sich primär nicht auf das kleine Format, sondern auf das geringe künstlerische Vermögen der ausführenden Bildhauer bezieht, ist schon auf den beiden ersten Seiten zu lesen: „... die literarischen Nachrichten ... beweisen alle, daß die *gesamte* Erfindung eines Reliefs in vielen Fällen (sic!) auf einen Maler zurückgeht, daß überhaupt den Werken der Skulptur häufig (!) die Angaben und Entwürfe von Malern, von Maler-Architekten, zugrunde liegen“.

Gewiß haben sich – vereinzelt – archivalische Nachrichten erhalten, daß ein Künstler für einen anderen Entwürfe gezeichnet hat, zum Beispiel der Bildhauer und „kaiserliche Kammerkünstler“ Matthias Steinel für die vom kaiserlichen Kammergoldschmied Johannes Känschbauer von Hohenried ausgeführte Klosterneuburger „Schleiermonstranz“.⁵³ Aber niemand ist berechtigt, aus einzelnen solcher Nachrichten allgemeine Regeln zu konstruieren und dann diese noch dazu der ganzen Welt als verbindlich vorzuführen.⁵⁴ Auch ist solches nur möglich geworden, weil erstens ähnlich jenen Predigern, die mit möglichst vielen Zitaten aus dem Alten wie dem Neuen Testament alle ihnen nötig erscheinenden „Beweise“ herbeizaubern, geschickte Wissenschaftler ihre „Beweise“ aus „passenden Textstellen“ interpretieren – wenn Martin Warnke in der Verleihung des Hofschutzes an einzelne Künstler die „entscheidende Voraussetzung für die Emanzipation des Künstlers“⁵⁵ sieht, so teilt er uns leider nicht mit, wie sich die Verleihung des Hofschutzes auf die Emanzipation etwa der Hofwasserbrenner, der Hofköche, der Hofperückenmacher oder der Hofkutscher ausgewirkt hat. Und weil zweitens die Anwendung des Instruments der „Stilkritik“ allein auf figurale Darstellungen sich häufig als unzureichend erwiesen hat: Wenn man die Stuckdekoration von Andrea Solari und Giovanni Battista Retti in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche mit der doch ganz anders ge-

arteten Stuckdekoration von Diego Francesco Carlone und Paolo d'Allio in der Kollegienkirche vergleicht, dann darf man sich doch über Hans Sedlmayrs Meinung wundern, beide Dekorationen beruhten auf „eigenhändigen“ Entwürfen des Johann Bernhard Fischer von Erlach. Sedlmayr war zwar felsenfest davon überzeugt, daß man den Helden seiner Monographie „als einen genialen Inventor von Stuckornamenten und als originellen Neuerer ansehen muß“, notierte aber gleichzeitig, daß sich von Fischer „leider keine einzige Vorzeichnung für Stuckornamente erhalten hat“.⁵⁶ Doch zumindest heute sollte sich schon herumgesprochen haben, daß die meisten Veränderungen und Neuformungen im Ornament von den *Kleinmeistern* des Kunsthandwerks, vor allem von Goldschmieden⁵⁷ und Tischlern⁵⁸, geschaffen und publiziert worden sind.⁵⁹

Das silberne Beweinungsrelief des Müllner Altarkreuzes

Ein 1912 am Altar der südwestlichsten Seitenkapelle der Pfarrkirche Mülln in Salzburg stehendes Kreuz wurde damals von Hans Tietze wie folgt beschrieben: „Standkreuz aus Elfenbein an schwarzem Holz mit vergoldeten, applizierten Bandornamenten an den Kreuzarmen und dem gegliederten, seitlich von Voluten besetzten Postament. Dieses enthält an der Vorderseite das Relief: Mutter Gottes sitzt, von einer Frau unterstützt, zu Füßen des Kreuzes und hält den Leichnam Christi im Schoße, dessen Hand Johannes, zu Füßen der Herr, hält; links von Johannes Maria Magdalena, am Boden sitzend, mit klagend gefalteten Händen. Reiche ansteigende Landschaft. Die applizierten Ornamente mit Nachklängen an Mauresken, der Korpus mit gotisierend geschlungenem Schurze. Ausgezeichnete Arbeit um 1600.“⁶⁰ Das Altarkreuz (Abbildung rechts) ist 158,5 cm hoch, die größte Breite der Kreuzarme beträgt 59,3 cm, die größte Breite des Sockels 47,0 cm. Der 44,5 cm hohe Christus-Corpus ist aus Elfenbein geschnitten. Das (gegossene und ziselierte, nicht, wie im Wolf-Dietrich-Katalog von 1987⁶¹ irrtümlich vermerkt, getriebene) Relief mit einer Darstellung der Beweinung Christi (22,5 × 17,0 cm) besteht wie die auf den Kreuzschäften aufgelegten Ornamente aus vergoldetem Silber. Das gesamte Altarkreuz wurde 1986 durch Wolfgang Wundrak, Salzburg, konservierend gereinigt. Allein schon der Umstand, daß die auf den Kreuzschäften aufliegenden Silberornamente auch an der hinteren, am Kreuz aufliegenden Seite eine vorzügliche Feuervergoldung aufweisen, weist auf einen fürstlichen Auftraggeber hin. Mit vielen anderen Stiftungen durch Erzbischof Wolf Dietrich ist das wohl einige Jahre vorher (für den Frauenaltar im Dom oder für die Hofkapelle?) geschaffene Kreuz im Jahre 1605 dem damals neugegründeten Kloster der Augustiner-Eremiten an der Pfarrkirche in Mülln übergeben worden.

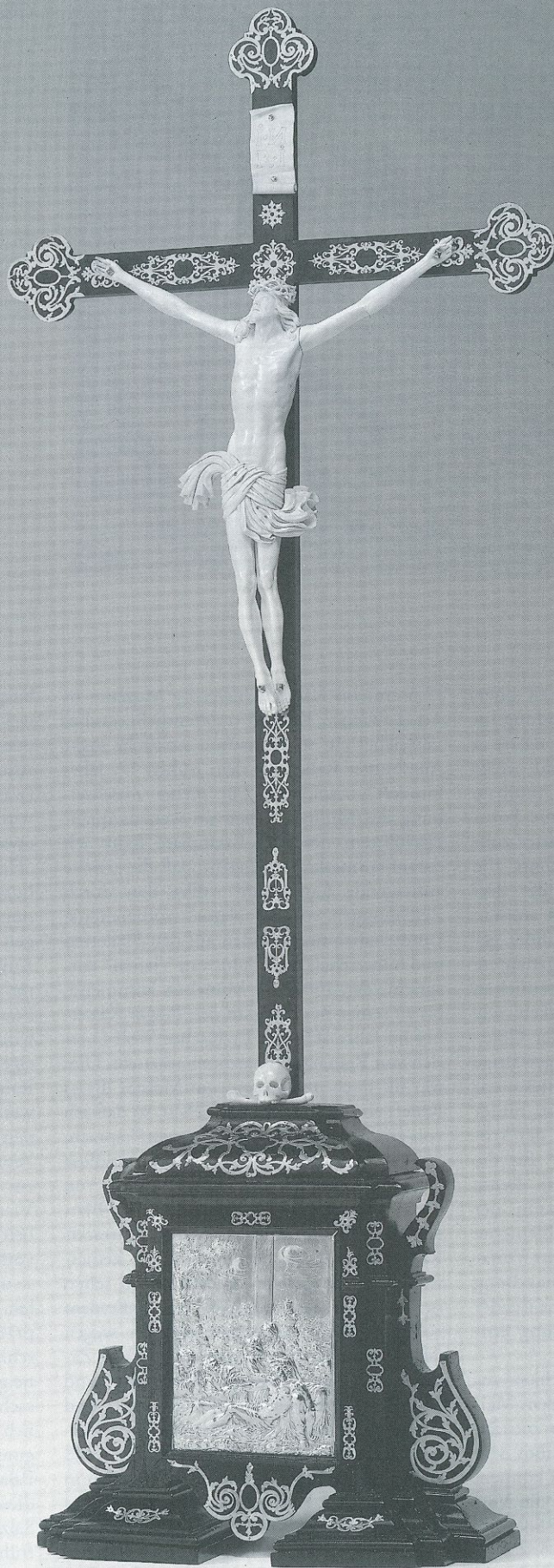




Abb. links: Annibale Carracci, „Beweinung Christi“, Radierung, 125 × 161 mm.

Erica Tietze-Conrat bezog in ihren oben erwähnten Aufsatz über „Die Erfindung im Relief“ auch dieses Silberrelief ein, da sie ja über dessen „Erfindung“ Bescheid weiß: „Die hingehauchte Radierung Annibale Carraccis (Abbildung oben) ist zur Form geworden, das Breitformat des Blattes zum hohen ergänzt. Bei Carracci betonte die gedrückte Breite der Rhythmus der drei Vertikalen, die zum oberen Rand stoßen; der Fuß des Kreuzes, die übereinander gehäufte Mittelgruppe und der angedeutete Baumstamm; die rahmenden seitlichen Glieder, zu hoch angesetzt, wirken wie Stümpfe. Der Bildhauer [nicht: der Goldschmied!] nimmt das Kreuz als gewaltige Vertikale in die Mitte des Durchblicks, vor ihm wächst die Frauengruppe empor, hinter ihm hebt sich die Landschaft mit der krönenden Burg.“⁶² Zum „Kriterium“ für die Frage nach dem Autor des Reliefs diente Tietze-Conrat „nur die Anordnung der Gruppe zur Landschaft – ihre Elemente können und werden wohl auch einer Vorlage entnommen sein – und die Behandlung der Einzelform, die sich am freiesten bei der Umsetzung von Carraccis Erfindung entfalten konnte.“⁶³

Hat Tietze-Conrat noch als Möglichkeit angedeutet, den Meister der Pietà in dem Meister des – immerhin 60 Jahre später entstandenen – elfenbeinernen Prachtlavabos von Balthasar Griefsmann⁶⁴ erkennen zu können, so publizierte J. W. Frederiks⁶⁵, ohne die „Vorlage“ zu kennen, ein sehr ähnliches Silberrelief mit abweichenden Maßen (16,5 × 12,5 cm) als „Art des Arent van Bolten“. Ingrid Weber⁶⁶ hat dazu noch ein mit dem Salzburger Stück fast gleichgroßes Exemplar (22,5 ×

17,5 cm) im Kansas University Museum of Art (Lawrence, Kansas) veröffentlicht, und es „als sicher ein süddeutsches, vielleicht sogar Augsburger Relief aus dem frühen 17. Jahrhundert“ bezeichnet. Für meine Zuschreibung des Müllner Reliefs als weitaus qualitativstem der drei Exemplare hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß die „reiche ansteigende Landschaft“ völlig den durch Zeichnungen vor der Natur⁶⁷ vorbereiteten Landschaftshintergründen auf den Plaketten und Silberreliefs des Paulus van Vianen⁶⁸ entspricht, der, 1601 von München kommend, bis zu seiner Berufung an den Prager Kaiserhof im Jahre 1603 für Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau in Salzburg arbeitete. Dies war für mich maßgebend, im Meister dieses Reliefs ebenfalls Vianen zu sehen, so daß ich von einem „eigenhändigen Entwurf“ sprach. Solches war leider insofern mißverständlich ausgedrückt, als ich den Hinweis auf das von Tietze-Conrat veröffentlichte Carracci-Blatt unterließ. Fest steht jedoch, daß in Carraccis Radierung nur die Personengruppe, keineswegs aber die „reiche Landschaft“ zu sehen ist. Manfred Leithe-Jasper⁶⁹ hat außerdem völlig zu Recht Bedenken geäußert wegen der „fast unüberbrückbaren stilistischen Zäsur“ zwischen Vianens Utrechter und Münchner Arbeiten bis 1601 einerseits und den dann ab 1603 entstandenen Prager Werken. Man darf jedoch dagegenhalten, daß ausschließlich stilkritischen Überlegungen in bezug auf das Kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts nicht allzugroßes Gewicht eingeräumt werden sollte. Wer sich etwa mit Silbergeschirren befaßt, wird schon bald feststellen, daß man – unabhängig von jedem Meister-„Stil“ – zum Beispiel eine in Augs-

burg geschaffene Kaffeekanne schon „von weitem“ von einer solchen aus Hamburg oder Venedig oder Wien oder Turin unterscheiden kann; es läßt sich exakt nachweisen (was ausführlich an anderer Stelle geschehen wird), daß manchmal ein und derselbe aber etwas unstete Goldschmied erst in Hamburg „Hamburger“ und dann in Augsburg „Augsburger“ Kannen geformt hat. Oder: Es ist genügend bekannt, daß die aus deutschsprachigen Gebieten nach Paris zugewanderten Kunstschler schon wenige Monate nach ihrer Ankunft in ihren Arbeiten allerbeste Franzosen geworden sind. Und schließlich wird ein künstlerisch hochbegabter, aber sehr eigenwilliger Herr wie Wolf Dietrich von Raitenau nicht sehr einfach zu behandeln gewesen sein – soll heißen, daß er vielleicht seinen Hofgoldschmied, dessen Sohn er am 18. Februar 1602 aus der Taufe gehoben hat, so zur Fertigstellung des Werkes drängte, daß Vianen auf die bei ihm sonst übliche Treibarbeit verzichtete, wobei der nach dem sowieso vorhandenen Wachsmo-
dell ausgeführte Guß so ausgezeichnet ziseliert worden ist, daß allein schon dadurch eine außergewöhnlich präzise Meisterhand nachgewiesen ist. Da schließlich Leithe-Jasper selbst im Relief „eine gewisse Verwandtschaft“ zu den von Rosacher dem Paul von Vianen zugeschriebenen Assistenzfiguren der goldenen Kreuzigungsgruppe Wolf Dietrichs (heute Florenz, Palazzo Pitti⁷⁰) festgestellt hat und man ferner dieses Beweinungsrelief keinem anderen Salzburger Hofgoldschmied der Jahre des frühen ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts auch nur annähernd zuordnen kann, darf man wohl einstweilen an der Autorschaft Vianens festhalten.

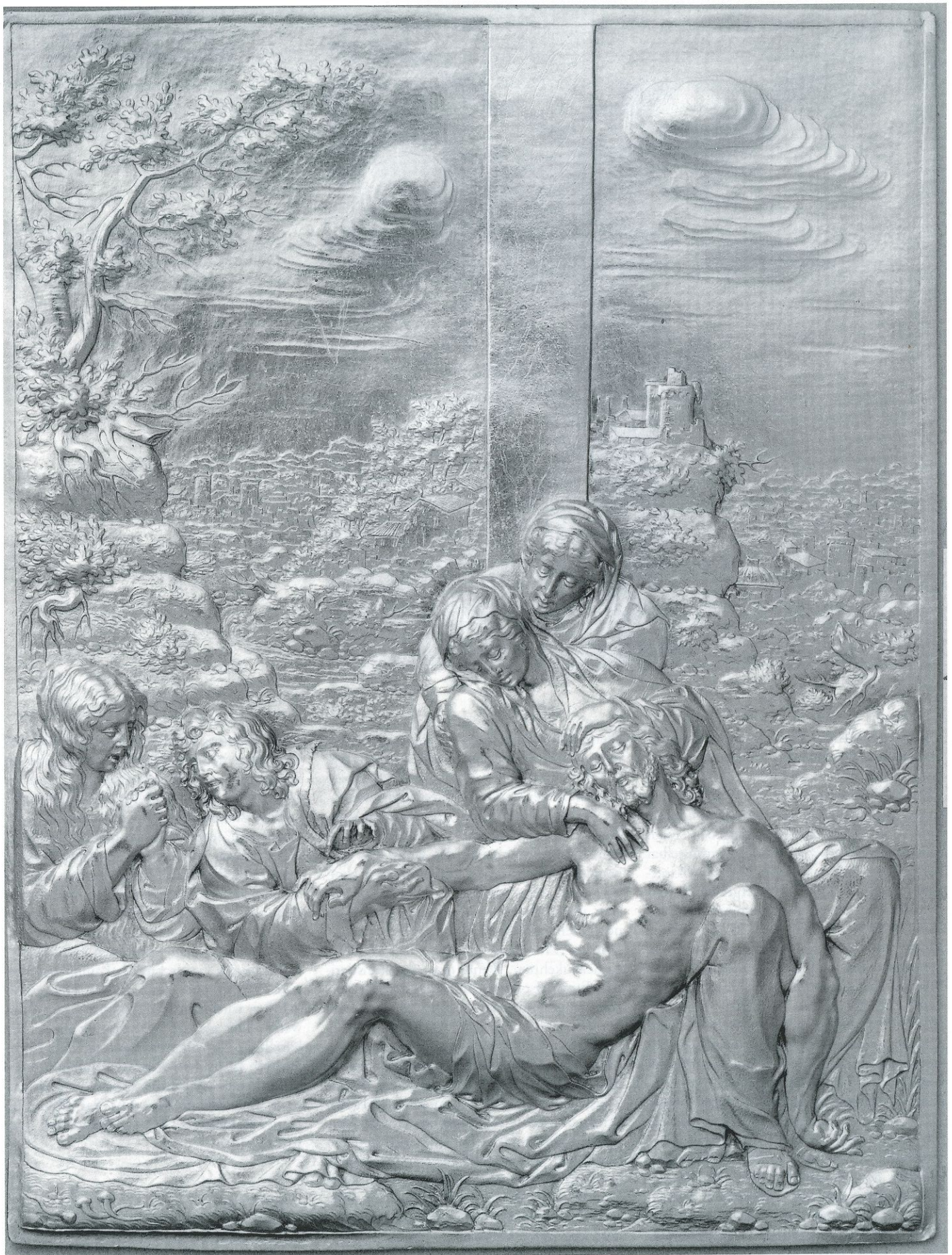


Abb. oben: Paulus van Vianen zugeschrieben: „Beweinung Christi“, Sockelrelief des auf Seite 335 abgebildeten Altarkreuzes; Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, 22,5 × 17 cm (Foto: Hans Frank, Plainfeld).



Abb. rechts und links: Elfenbein-Corpus des auf Seite 335 abgebildeten Altarkreuzes; Höhe 44,5 cm (Vorderseite: rechts, Rückseite: links).

Ein weiteres Indiz für die anzunehmende Herstellung des gesamten Kreuzes in Salzburg bildet der aus Elfenbein geschnittene Corpus: Zum einen wird der Gekreuzigte – ganz ungewöhnlich im ikonographischen Sinn – als *Cristo vivo* wiedergegeben, nicht als schon Verstorbener, sondern unmittelbar vor seinem Tod, da er, sein Antlitz zu Gottvater emporgewandt, in die ergreifende Klage ausbricht: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ (Mt 27, 46). Dieses Motiv der Anrufung Gottvaters ist wohl⁷¹ in der Kunst des sogenannten Internationalen Stils der Zeit um 1400 entstanden. Zum anderen ist als ebenso stilistisch bewußter Rückgriff in die Spätgotik das wehende Lententuch gestaltet. Wenn hier bewußter Historismus eingesetzt wird, um Kontinuität (des katholischen Glaubens) vorzuspiegeln, dann ist solches in Augsburg schon dreißig Jahre früher geschehen: 1570/71 wurde für die Abteikirche St. Ulrich und Afra ein neuer Hochaltar (heute in der Schneckenkapelle nördlich des Chores) errichtet; „der historisierende Rückgriff auf spätgotische Formen resultierte wohl aus Vorstellungen von einer eigenständigen, cisalpinen Gegenreformation.“⁷² 1602 wirkt jedoch solches bereits ziemlich unmodern, etwas abseits von den großen Zentren der Kunst. Merkwürdig vor

allem, daß solches auch für die nächste Generation der Salzburger Elfenbeinplastik gilt, wie dies eindringlich Christian Theuerkauff für das immer stärker nach Salzburg weisende Werk des noch immer unbekanntes grandiosen „Furienmeisters“ formuliert hat.⁷³ Den Elfenbeinschneider des *Cristo vivo* hier namentlich bestimmen und nennen zu wollen, wäre, wenn überhaupt möglich, derzeit aber jedenfalls zu früh, da die Archivalien noch nicht vollständig durchgearbeitet sind. Um zur „Erfindung“ – nicht nur im Relief – zurückzukehren: Wenn man für künstlerische Entwurfsprozesse nur die primitive Voraussetzung einer dazu nötigen „Vorlage“ gelten läßt, dann wird dabei mehrerlei übersehen: Etwa das Vorhandensein einer großen Menge von fremden und eigenen „Vorlagen“ und Studien auch in den Ateliers der *Genies*. Schon aus Gründen der möglichst raschen Erledigung eines Auftrages war es von Vorteil, auf genügend „Material“ zurückgreifen zu können, was auch für die ersten Kontakte mit dem Auftraggeber nützlich sein konnte. Man übersieht ferner, daß vor dem 19. Jahrhundert der Funktion einer Kompositionsnotiz und deren Verwendung durch andere – was wir heute „Plagiat“ nennen – ein anderer Stellenwert zukam. Und man übersieht schließlich, daß auch bei den Meisterstücken

der *Kleinkunst* vielfach eigene Entwürfe die Grundlage der gewiß in Typen vorgegebenen Ausführung – zweigeschossiger Schrank, Akeleipokal etc. – bildeten. Das heißt, daß selbstverständlich jeder Goldschmied, jeder Stukkateur, jeder Schlosser oder jeder Tischler technisch und figural zeichnen konnte, wobei aber die künstlerische Qualität solchen Zeichnens nicht vom jeweiligen Beruf, sondern vom persönlichen Können jedes einzelnen *Kleinkünstlers* abhängig war – man vergleiche nur die oben erwähnten Landschaftsaquarelle des Goldschmieds Paulus van Vianen. Womit eine ganz andere Dimension deutlich wird für die „Herkunft“ eines Bildwerks: Die genaue und vergleichende Behandlung von Figurenerfindung und Komposition ist in der geforderten hohen Qualität in mancher kunsthistorischen Arbeit unserer Tage anzutreffen. Für das Werk des Hans Waldburger soll sie demnächst versucht werden.

Anmerkungen:

(1) Ausführlich dazu mit Literatur: Gert von der Osten, Artikel „Beweinung Christi“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 2, 1948, Sp. 457–475.



(2) Dazu mit Literatur: Dorothee Klein, Artikel „Andachtsbild“, ebenda 1, 1937, Sp. 681–687.

(3) Erwin Panofsky, *Imago Pietatis*, in: *Festschrift für Max Joseph Friedländer*, Leipzig 1927, 261–308.

(4) Vgl. J. M. Emminghaus, Artikel „Vesperbild“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, 1968 (Reprint 1990), 278–282 mit aller Literatur.

(5) Maria Capra, „Das Vesperbild und seine Bedeutung für den Totenkult“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung* 4, (Wien) 1951, 12 ff.

(6) Ausführlich zum gesamten Fragenkomplex: Paul Schoenen, Artikel „Epitaph“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* V, 1967, Spalte 872–921.

(7) Alfred Weckwerth, „Der Ursprung des Bild-epitaphs“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, Seite 147–185.

(8) Vgl. Alois Kieslinger, *Die nutzbaren Gesteine Salzburgs*, Salzburg 1964 (= 4. Ergänzungsband der *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*), hier Anhang (Fremde Gesteine in Salzburg) auf Seite 400.

(9) Michael Walz, *Die Grabdenkmäler von St. Peter und Nonnberg zu Salzburg*, Salzburg 1867–1875 (erschienen als Anhang zu den Bänden 7, 8, 11, 14 und 15 der *Mitteilungen*

der *Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Nr. 307b und Seite 452.

(10) Franz Martin, (Geschichte der Familie) „Ritz“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 70, 1930, 60–64.

(11) Zu diesen vgl. Martin, wie Anm. 10.

(12) Tietze, Hans, u. a., *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg* (= *Österreichische Kunsttopographie* 7), Wien 1911, hier Seite 39–40.

(13) Rudolf Guby, „Über die Tätigkeit des Bildhauers Konrad Asper in Salzburg 1615–1625“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 56, 1916, S. 55–94, hier 86–88.

(14) Rudolf Guby, „Hans Waldburger, Bildhauer zu Salzburg“, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 21, 1918, Seite 373–394.

(15) Franz Martin, *Salzburg, ein Führer durch seine Geschichte und Kunst*, Wien 1923, hier Seite 121.

(16) Franz Martin, *Kunstgeschichte von Salzburg*, Wien 1925, hier Seite 107.

(17) Nach einer Eintragung vom 29. April 1571 in den „Hochzeitamtsprotokollen“ der Stadt Augsburg (Stadtarchiv Augsburg, Band 2, f. 68), als Hans Leonhards Mutter vor den zuständigen Augsburger Stadträten die nötigen Urkunden vorgelegt und die Bestätigung für die Aufrechterhaltung des Augsburger Bürgerrechts für das junge Paar erhalten hatte.

(18) Die Taufbücher der Innsbrucker Stadtpfarre St. Jakob, in denen die späteren Kinder Hans Leonhard Waldburgers eingetragen sind, beginnen erst mit dem Jahr 1578.

(19) Guby, wie Anm. 14, und Martin, wie Anm. 16.

(20) Ausführlich bei Franz Wagner, „Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Waldburger“, in: *Festschrift St. Peter = Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 93, 1982, hier Seite 627–652.

(21) Franz Wagner, *Schöne Skulpturen aus der alten Andräkirche*, in: *Das Salzburger Jahr* 1981/82, (Salzburg) 1982, Seite 50–51.

(22) Wagner, wie Anm. 20.

(23) Tietze, wie Anm. 12 = ÖKT 7, 1911, hier der Wortlaut des Vertrags auf Seite XLV–XLVI.

(24) Franz Wagner, *Hans Waldburgers Mondseer Hochaltar*, in: *Alte und moderne Kunst* 30, 1985, Heft 201/202, Seite 11–16.

(25) *Salzburger Landesarchiv, Bestand: Geheimes Archiv XXVII/15*, hier f. 18 bzw. 19.

(26) Beschreibung der Kapelle in: Paul Buberl und Franz Martin, *Die Denkmale des politischen Bezirks Hallein* (= *Österreichische Kunsttopographie* Band 20), Wien 1927, hier Seite 138–140.

(27) Ein kurzer Restaurierbericht bei: Franz Wagner, *Salzburger Denkmalpflege* 1960–

- 1962, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 103, 1963, Seite 71–92, hier 75.
- (28) P. Pirmin Lindner, „Das Profestbuch des Stiftes St. Peter“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 46, 1906, hier Nr. 169 auf Seite 29–30.
- (29) Tietze, Hans, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, = *Österreichische Kunsttopographie Band 12*, Wien 1913, Seite XL und XLVII.
- (30) Wagner, wie Anm. 20, hier Seite 638–641.
- (31) Tietze, wie Anm. 28, hier Seite XLVII.
- (32) (Beda Seeauer OSB), *Novissimum Chronicon antiqui monasterii ad Sanctum Petrum Salisburgi ordinis sancti Benedicti*, Augsburg 1772, hier Seite 529.
- (33) Walz, wie Anm. 9, hier Nr. 302.
- (34) Wagner, wie Anm. 24, hier Abbildungen 5–8.
- (35) Seeauer, wie Anm. 32, hier Seite 512.
- (36) Seeauer, wie Anm. 32, hier Seite 511.
- (37) Viechter, Bernhard, *Epitaphia (= Beschreibung der Grabschriften in der Stiftskirche St. Peter)*, Ms. A 671 im Stiftsarchiv St. Peter, hier Seite 51.
- (38) Tietze, wie Anm. 29 = ÖKT 12, 1913, Seite CLXXXI und 20. – Rupert Feuchtmüller, „Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seeauer“, in: *Festschrift St. Peter wie bei Anm. 20*, Seite 653–693.
- (39) Kurt Pilz, Artikel „Epitaphaltar“ in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 2, 1948, Sp. 921–932.
- (40) Seeauer, wie Anm. 32, hier Seite 511.
- (41) Buberl, wie Anm. 26 = ÖKT 20, 1927, hier Seiten 22, 24 und 28.
- (42) Guby, wie Anm. 14; Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1935.
- (43) Heinrich Decker, *Barockplastik in den Alpenländern*, Wien 1943, Abbildungen 36, 199, 200 und 201, Text auf Seite IX.
- (44) Die entsprechenden Vermerke in den Akten des Landeskonservators für Salzburg.
- (45) „*Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs*“, Salzburg, Stadt und Land, neu bearbeitete Auflage 1986, hier Seite 18.
- (46) Hans Tietze, *Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter)*, (= *Österreichische Kunsttopographie Band 9*), Wien 1912, hier Seite 85 und 102.
- (47) Adolf Hahn im Katalog der Ausstellung „400 Jahre Franziskaner in Salzburg“, Salzburg (Dommuseum) 1983, hier Seite 78–79 mit Kat.-Nr. 6–7 und Lit.
- (48) Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, Seite 106–111 und 134. – Franco Borsi, Leon Battista Alberti, Milano ⁵1996, pag. 292–307.
- (49) Andrea Niehaus, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München 1998; dazu die vorzügliche Rezension von Andreas Tönnemann in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9. 2. 1999, hier Seite 53.
- (50) Hellmut Lorenz, „Zur repräsentativen Raumfolge und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens“, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25, 1993, Seite 291–304, hier 291.
- (51) Vgl.: Franz Wagner, *Die Wiener Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus – Stand und Probleme der Forschung*, in: „*Historicum*“ – Zeitung der Aktionsgemeinschaft für die historischen Institute an den österreichischen Universitäten Nr. 14, 1989, Seite 26–31.
- (52) In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 35, 1920, Seite 99–176.
- (53) Wolfgang Pauker, „Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steidl“, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 2, 1909, Seite 275–395, hier 322–323.
- (54) Nur ein Beispiel von vielen anführbaren: Adolf Feulner sah (in: *Pantheon* 6, 1930, Seite 379) in dem prachtvollen silbernen Anastasia-Reliquiar von 1725 in Benediktbeuern, einem Hauptwerk der Münchner Goldschmiedeplastik, eine „Erfindung“ Egid Quirin Asams und in einer Zeichnung der Graphischen Sammlung München den zugehörigen Originalentwurf; eine Ansicht, die von ganzen Generationen von Kunsthistorikern kritiklos abgeschrieben und weitergegeben wurde. Nachdem dann (in: *Das Münster* 7, 1954, Seite 218) die Zeichnung als nachträglich erkannt worden ist, hat jedoch erst Peter Volk (in: *Ausstellungskatalog Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, München 1976, hier Band II, Seite 275–277 mit aller Lit.) überzeugend das holzgeschnitzte Modell dem Bildhauer Johann Georg Greiff zugewiesen. Dabei ist zu beobachten – was für viele ähnliche Sachverhalte kennzeichnend ist –, daß der Ausführung durch den Goldschmied eine viel höhere künstlerische Qualität zukommt als dem (später gefaßten) Holzmodell.
- (55) Martin Warnke, *Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; vgl. dazu B. Groves Rezension „Hofluft macht frei – Martin Warnkes Studie ‚Hofkünstler‘“ in: *Merkur* 41, 1987, 338–341.
- (56) Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien ²1976, die beiden Zitate auf Seite 124–125.
- (57) So etwa die aus 12 Blättern bestehende Folge „*Underschiedliche neue Feston von Blumen und Früchten*, gezeichnet und verlegt von Fridrich Jacob Morison, ins Kupfer gestochen von Johann Andreas Pfeffel in Wien Anno 1697“ sowie die darauf folgenden „*Underschiedliche neue Inventionen von Geschmuckh, Zierathen und Galanterien*“ des am 17. Dezember 1708 im Alter von 54 Jahren verstorbenen Wiener Goldarbeiters, die bereits in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts jenes voll ausgebildete Bandwerk zeigen, das dann in den Wiener Stukkaturen, etwa in denen Santino Bussis im Stadtpalais Liechtenstein, erst um 1710 auftaucht.
- (58) Etwa die für die Akanthusdekorationen wichtigen Ornamentfolgen des kaiserlichen Kammertischlers Johann Indau in Wien, vor allem die „*Novae Inventiones di Rabeschi e Fogliani Romani di Giovanni Indau, ebenista di camera, stampata in Vienna 1685*, Elias Nessenthaler sculpsit“ sowie Indaus in drei Auflagen (Wien 1686, Augsburg 1713 und Augsburg 1722) erschienenenes „*Wienerisches Architektur-, Kunst- und Säulenbuch*“.
- (59) Günter Irmscher, *Das Laub- und Bandwerk – Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments*, in: *Barockberichte Heft 3 (Salzburg) 1991*, Seite 73–116. – Derselbe, *Kölner Architektur- und Säulenbücher*, Köln 1999. – Derselbe, *Akanthus – Zur Geschichte einer Ornamentform*, in: *Barockberichte Heft 26/27*, erscheint im Frühjahr 2000.
- (60) Tietze, wie Anmerkung 46, = ÖKT 9, Wien 1912, hier Seite 208 mit Abbildung 243 auf Seite 207.
- (61) Franz Wagner in: *Ausstellungskatalog „Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau“*, Salzburg 1987, Seite 514 in Kat.-Nr. 522.
- (62) Wie Anmerkung 52, hier Seite 146.
- (63) Wie Anmerkung 52, hier Seite 147.
- (64) Vgl. Franz Wagner, Balthasar Griessmann – Überlegungen zu einer Identifizierung des Monogrammistens B. G., in: *Barockberichte Heft 8/9*, 1994, 334–340.
- (65) J. W. Frederiks, *Dutch Silver*, 4 Bde., Den Haag 1952–1961, hier Band I, Seite 206–207 unter Nr. 133.
- (66) Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten*, 2 Bde., München 1975, hier Band I, Seite 344 unter Nr. 802 und Abbildung in Band 2 auf Tafel 223.
- (67) Teréz Gerszi, *Paulus van Vianen – Handzeichnungen*, Hanau 1982.
- (68) Johannes Rein ter Molen, *Van Vianen – een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale fam*, Phil. Diss. Univ. Leiden 1984, 2 Teile. – *Ausstellungskatalog „Zeldzaam Zilver uit de Gouden Eeuw – De Utrechtse edelsmeden Van Vianen“*, Centraal Museum Utrecht 1984–1985.
- (69) Manfred Leithe-Jasper, in: *Ausstellungskatalog „Prag um 1600“*, Wien 1988, Band II, Seite 52–54 unter Kat.-Nr. 521 mit Abb.
- (70) Kurt Rossacher, *Der Schatz des Erzstifts Salzburg*, Salzburg 1966, Kat.-Nr. 121.
- (71) Gertrude Oldemeyer, *Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des ‚Weichen Stils‘*. Diss. phil. Freiburg/Br. 1965 mit ausführlicher Literatur. – Vgl. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, Abb. 109 b).
- (72) Alfred Schädler, in: *Ausstellungskatalog „Welt im Umbruch“*, Augsburg 1980, hier Band II, hier S. 160 unter Kat.-Nr. 511/512.
- (73) Christian Theuerkauff, in: *Katalog der Sammlung Reiner Winkler*, (Band I) München 1984, hier Seite 49–56 mit aller Lit.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Franz Wagner
Direktor i. R. des
Salzburger Barockmuseums
Postfach 138
A-5010 Salzburg