

# Die Aula Academica der Alma Mater Paridiana zu Salzburg

Studien zur Baugestalt und Ausstattung

Von Adolf Hahn – Salzburg

Es muß ein erhabenes Fest gewesen sein, als man in der großen Aula am 5. Januar 1654 jenes „Castrum doloris errichtete“, das dem Gründer der „Academia Benedictina Salisburgensis“, dem Fürsterzbischof Paris Graf Lodron<sup>1</sup> gewidmet war.

P. Paris Gille, ein Mönch von Michaelbeuern und Professor an der Universität hatte dazu ein ikonographisches Programm verfaßt, das den verstorbenen Fürsten u. a. als „fundator clementissimus“ feiert<sup>2</sup>. Fünf Bild-embleme mit Symbolum und Lemma beziehen sich auf diesen Widmungstitel: Da verbreitet ein Fama-Engel mit doppelter Posaune des Fürsten Ruhm über den Erdkreis – „posthuma dicit“; da lehnt ein Wappenschild der Universität an einem fruchttragenden Apfelbaum – „mea manu sata“; das blickt ein Januskopf in Vergangenheit und Zukunft und weissagt – „vivet adhuc“; da ragt eine Säule auf, die mit Krone und Tiara, mit Palmzweig und Privilegien geschmückt ist – „m(e) p(osuit P(aris)“, der sich Vater der Musen und Fürst der Wissenschaft nennen läßt, und da empfängt schließlich Minerva ein Salzfaß, Attribut des hl. Rupertus, zum Zeichen, daß dessen Nachfolger, Paris, in Salzburg das Salz der Wissenschaften eingeführt hat. Seitdem hat die Aula Academica viele Feste, offizielle Akte, Theateraufführungen und – Umgestaltungen erlebt. Aber obwohl der großräumige, etwas nüchtern wirkende Saal sooft den Rahmen für geschichtliche Ereignisse bildete, ist er merkwürdigerweise selber noch nie Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gewesen, wie sie im folgenden versucht werden soll.

---

Siglen: SLA = Salzburger Landesarchiv

U = Universitätsarchiv, im Salzburger Landesarchiv

SP = Archiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg

- 1) Zur allgemeinen geschichtlichen Situation des Fürsten vgl. *Grauer, Martin, Fürsten und Widmann*, alle a.a.O.
- 2) *Gille* a.a.O. Der erste Beitrag ist das „Castrum doloris, Quod Celsissimo ... Archiepiscopo ... Principi Paridi ... De Patria et Litteris Meritissimo 16. Decembris Pientissime Defuncto et debito et merito struxit inter patriae solemnnes maerores et inferias Moesta Academia Benedictina Salisburgensis. In Aula ejusdem Anno MDCLIV die 5. Mensis Januarii“. Zu *Gille* vgl. *Sattler* a.a.O., 177.

## I. DIE ALTE UNIVERSITÄT

Die Baugeschichte der Alma Mater Paridiana ist schon mehrmals dargestellt worden, zuletzt von Ritschel<sup>3</sup>, der auf Forschungsergebnisse von Karl Friedrich Hermann<sup>4</sup> zurückgriff, die auch wir diesem Beitrag zugrundelegen dürfen. Da diese Arbeit leider bislang noch nicht publiziert werden konnte, wird es in diesem Rahmen notwendig sein, ihre wichtigsten Ergebnisse zu referieren.

Herbst 1617. Nach Abschluß der ersten Phase der Verhandlungen mit schwäbischen und Schweizer Benediktinerklöstern wurde vom Salzburger Landesherrn EB. Markus Sittikus<sup>5</sup> der unverbaute Teil des ehemals St. Petrischen Fron- oder Frauengartens als Areal für die künftigen Universitätsgebäude bestimmt. Im Januar 1618 berichtete Abt Joachim Buchauer von St. Peter<sup>6</sup> dem Abt von St. Gallen:

„[...] Belanget die Von Ihrer Bäbst[lichen] Heyl[igkeit] und Kays [erlichen] [Majestät] hierzu notwendige Approbation und der Privilegien Exornation seindt dieselbe zu erlangen albereit im werck, wie auch der Academiae gepä und Kirchen diser Tagen ins motel [Modell A] gebracht Und auf eingehenten Frühling Zuer Grundtfesst gereicht“<sup>7</sup>.

Nach diesem Modell scheint tatsächlich am 14. Mai 1618 der Grundstein zum Sazellum zu Ehren des hl. Benedikts und zum Wohngebäude der Professoren als erste Bauetappe des Universitätsgebäudes gelegt worden zu sein. Paris Graf Lodron legte als Dompropst in Anwesenheit des Erzbischofs den Grundstein, P. Andreas Vogt hielt die Festrede. „Aber die Hoffnungen auf einen raschen Fortschritt der Bauarbeiten erfüllten sich nicht. Wegen des ständigen Regenwetters, zumeist aber wegen der finanziell prekären Lage des Landes, das in dem böhmischen Krieg schwere Kriegslasten zu tragen hatte, ließen den Bau nur sehr langsam voranschreiten. Anfang September 1618 konnte erst der halbe Teil des Wohnbaues unter Dach gebracht werden und unmittelbar danach wollte der Erzbischof den Baubeginn für das Sazellum ansetzen, das noch vor dem Winter fertig gestellt sein sollte. Aber der Bau geriet bald ins Stocken“<sup>8</sup>.

Nach dem Tode Markus Sittikus' wurde der 33jährige Dompropst Paris Lodron zum neuen Erzbischof und Landesherrn gewählt, der dem Rektor (des Gymnasiums), P. Sylvanus Herzog von Ottobeuren, am 14. November 1619 die Weiterführung des Baues zusagte. 1620 wurde damit tatsächlich Ernst gemacht. Im „März 1620 setzte plötzlich Abt Gregor Reubi von Otto-

3) Ritschel, Karl Heinz a.a.O.

4) Hermann a.a.O. Der Verfasser bringt in einem Beitrag in der Universitätsfestschrift, a.a.O., die Ergebnisse seiner Forschungen in Kurzform. Wir zitieren hier im allgemeinen nach der Dissertation.

5) Abfalter, a.a.O., 57

6) Lindner, a.a.O., Nr. 200.

7) Hermann, Diss., 192; SP, A 1953, 20.

8) Hermann, Diss., 192.f.

beuren mit heftiger Kritik des begonnen Baues ein, der dadurch verzögert wurde . . . Der Rektor legte einen eigenen Plan für den Neubau vor [Modell B], der dem seines Abtes Gregor anscheinend recht nahekam. Von beiden Plänen ist leider nichts Näheres bekannt geworden<sup>9</sup>.

Bei der Visitation im September 1620 kritisierte Abt Gregor Reubi erneut das zur Hälfte ausgeführte Gebäude. Er bemängelte den Ort, die Bauweise (structura) und wollte, daß man die Studiengebäude von den Nachbarhäusern nicht einsehen könne. Um Abt Gregor entgegenzukommen, bot ihm der Erzbischof das unter Wolf-Dietrich errichtete Hofstallgebäude an, das man umbauen müßte. Als auch dies abgelehnt wurde, einigte man sich auf die Fertigstellung des alten, halb aufgeführten Traktes, den die Professoren, die bisher recht und schlecht im alten St. Peters-Kloster untergebracht waren, am 5. Januar 1621 bezogen. „Mit den Wohngebäuden für die Professoren waren zugleich auch eine Aula und die Unterrichtsräume geschaffen worden“<sup>10</sup>.

Im Anschluß daran wurde die Errichtung eines Religiosenkonviktes und der Bau der eigentlichen Universitätsgebäude geplant, zu dem die konföderierten Prälaten beisteuern sollten. Das Konvikt sollte an einem ruhigen Ort liegen. Wieder nahm Abt Gregor Reubi regen Anteil, dem Rektor Sylvanus Herzog am 2. Januar 1622 mitteilen konnte, daß das Modell [C] des gesamten Universitätsbaues „ansehnlich“ ausgefallen sei<sup>11</sup>. Im Sommer 1622 wollte man erneut auf den Plan, das Konvikt vom Unterrichtsbau zu trennen, zurückkommen; Abt Joachim setzte sich dafür ein, der Rektor lehnte ihn ab.

Mit der Erteilung der kaiserlichen Privilegien im Oktober 1622 wurden die Baupläne erneut diskutiert. Inzwischen mußte Abt Gregor Reubi seinen Konventualen P. Sylvanus Herzog des Salzburger Postens entheben und seinen designierten Prior P. Albert Keuslin, den nachmaligen Abt von St. Peter, zum ersten Rektor magnificus der neu gegründeten Universität wählen lassen. Es war eine großzügige Lösung, als man daran dachte, das Universitätsgebäude in den Stadtteil rechts der Salzach zu verlegen. Vor dem 27. Juni 1623 sandte Abt Joachim von St. Peter dem Präsidenten Abt Johann Heinrich von Niederaltaich ein „disegno“ des akademischen Gebäudes zur Begutachtung [Modell D]. Die Kritik des Abtes fällt recht mager aus:

„Zum anderen, nachdeme zwar Ew: Hochw: nemlich aus mein [. . .] ersuchen mir die diesegno des Academischen gebeys zu Salzburg (welche dieselben zweifels ohne bey dero aigen Potten widerumben

9) *Hermann, Diss.*, 193 f.

10) *Hermann, Diss.*, 195, Fußn. 581. Die hier genannte Aula kann weder mit der großen noch mit der kleinen identisch sein. Da die Bezeichnungen „Aula“ und „Bühne“ übertragbar sind, konnten Irrtümer entstehen. Wir können die Aula von 1621 derzeit nicht lokalisieren. Auch Isnenghi ist sich über diese Frage nicht im klaren. Vgl. *Festschrift Universität*, a.a.O., 181, Fußnote 22 und Kutscher, a.a.O., 64 f.

11) *Hermann, Diss.*, 195.

empfangen haben werden) in originali zuegeschikht, und aber mein Pawmaister nit wissen khan, auf wieviel Schueh der Masstab, so dabey gerissen ist, computirt [. . .] ist“<sup>12</sup>.

Im 7. Punkt des Stiftungsbriefes vom 1. September 1623 überläßt der Erzbischof „denjenigen Platz und Grund jenseits der Salzach von der alten Stattmauer bis zum Perkhstrassthor (ungefähr 700 Schuh lang) und von dem Perkhstraßtthor hinunter bis gegen der neuen Passtey (in 420 Schuh Breite) neben den darauf stehenden Gebeuen und Materialien, darunter auch die Häuser, so dem albereith verglichnen Modell [D] nach dem Aca-demi Gebew im Weg stehen“<sup>13</sup>.

Nach langwierigen Verhandlungen, deren Ursache das Tauziehen um die Kostenaufteilung war, baute man vom Dezember 1623 bis Februar 1624 und hielt inne, „usque dum meliora tempora accedant“<sup>14</sup>. Abt Joachim von St. Peter, der als Assistens perpetuus für die Universität verschiedene Kosten teils tragen, teils vorstrecken mußte, notierte in den Klosterrechnungen:

„Im 30. Martii [1624] dem M[eister] Christoffen Gotsreiter auf Raitung . . . 20 f. [und] den Maurern im Collegio . . . 5 f.“<sup>15</sup>.

Am 21. März 1626 verschied Abt Joachim; sein Nachfolger wurde der 1. Rektor magnificus Keuslin<sup>16</sup>, der als Albert III. die äbtliche Würde bis 1657 inne hatte. Neuer Rektor magnificus wurde der Andechser Mönch Matthäus Weiß<sup>17</sup>.

Als nach Vollendung des Salzburger Domes 1627 der Landesherr erneut die Standortfrage stellte – Frongarten oder Bergstraße –, konnte Abt Albert III. ein Modell [E] vorweisen, das kein geringerer als der Dombau-meister Santino Solari entworfen hatte.

„den 25. dito [August 1627] . . . Item Herrn Santin Hochf[ürstlichem] Baumeister alhir wegen gestelten Models [E] des Neuen Collegij, Und das Er sich weiter bey dem Neuen werckh dienstbar einstelle [folgendes im Original getilgt] ex cassa der Herrn Prälaten verehrt 6 ducaten . . . 16 f. 30 kr.“<sup>18</sup>.

Am 3. Dezember 1628 wurde der Salzburg Professor Andreas Vogt zum Abt von Ottobeuren und 1629 von den Konföderierten zum Präsidenten des Direktoriums gewählt. Als er im Oktober 1630 in dieser Eigenschaft zu Paris Lodron reiste, erreichte er dessen Zusage, den Universitätsbau (nach dem neuen Modell) im Frongarten vollenden zu wollen. Das Alternativprojekt Bergstraße schied endgültig aus. Erst jetzt konnte der Ausbau des Universitätsgebäudes fortgeführt werden, dessen erster Bauabschnitt die Aula Academica war.

\*

12) SP, A 1953, 53.

13) Martin, *Szepter*, a.a.O., 10.

14) Hermann, *Diss.*, 205.

15) SP, HsA 717, f. 6', 7.

16) Lindner, a.a.O., Nr. 204 und Sattler, a.a.O., 59.

17) Sattler, a.a.O., 63.

18) SP, HsA 720/1 f. 132, HsA 720/2, f. 79. Vgl. ÖKT XII, S. LV.

Den unverbauten Fron- oder Frauengarten, der dem Kloster St. Peter gehörte, zeigen uns verschiedene Stadtansichten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts: die Ansicht „1553“ in St. Peter<sup>19</sup>, der Holzschnitt von Franz Hogenberg, 1581<sup>20</sup> und die Zeichnung Paul van Vianens, 1602<sup>21</sup>. Das unverbautete Gelände reichte ursprünglich vom Mönchsbergfels bis zu den südseitigen Häusern der Getreidegasse, von der heutigen Philharmonikergasse bis zum Sigmundsplatz. EB. Wolf-Dietrich von Raitenau ließ sich für die Erbauung des Hofstalles (heute Festspielhaus) diesen Platz abtreten; nach Anlage des Straßenzugs Domplatz-Franziskanergasse-Hofstallgasse verblieb der größere Teil des dreieckförmigen Areals unverbaut. Für die folgenden zwei Jahrzehnte fehlen merkwürdigerweise entsprechende Ansichten, die die verschiedenen Modelle nachweisen könnten. Ritschel bildet in mißverständlichen Umrisszeichnungen Portal und Gebäude des Sazellums ab. Das heutige Portal ist eindeutig klassizistisch (1796); nur die Untergeschosse des kurzen Westflügels enthalten Bausubstanz jenes ersten Baues, der erst rekonstruiert werden muß. Am ehesten entspricht der Innenraum des Sazellum — ohne heutige Ausstattung — mit seiner StICKKAPPENTONNE dem Modell A, obwohl er erst 1621 fertiggestellt wurde.

Ein Nachweis über die Baugestalt der Modelle B, C und D kann vom Autor derzeit noch nicht geleistet werden. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird man annehmen dürfen, daß die Modelle B und C, die auf die Initiative des später abgesetzten Rektors Herzog zurückgehen, voneinander abhängig sind. Da Abt Reubi an dem Salzburger Projekt die Einsehbarkeit durch Nachbarhäuser tadelte, wird man folgern dürfen, daß Reubis Plan ein vielschichtiges, dem Hofstall in etwa analoges Gebäude an der Hofstallgasse vorgesehen hat, dessen Hofpartie gegen den heutigen Universitätsplatz hätte liegen sollen. Den Hofstall selbst zu übernehmen und umzubauen fiel Abt Reubi nicht ein, da das Gebäude im Schatten des Mönchsberges liegt.

Von besonderem Interesse wäre es, die Baupläne zum Modell D zu kennen. Das Areal (heute Markartplatz und Priesterseminar), das der Landesherren zur Verfügung gestellt hätte, erforderte eine großräumige architektonische Lösung.

War es 1620 Abt Reubi, der die Durchführung des Modells A verhinderte und der Erzbischof, der den Modellen B und C abhold war, so opponierten 1630 dem Modell D die Professoren,

„da bei diesem Bau sich solche erhebliche Impedimente und Verhinderungen entgegenstellten und sich die Zimmer im Frauengarten, wo bisher die Professoren gewohnt haben und die Schulen gehalten wurden, nicht als so unruhig und unbequem erwiesen haben, als es anfänglich schien, ja vielmehr bei weitem nützlicher, besser und fueg-

19) Fuhrmann, a.a.O., Taf. 3.

20) Fuhrmann, a.a.O., Taf. 5.

21) Fuhrmann, a.a.O., Taf. 7; Ritschel, a.a.O., 26 f.

sambar als das vorgehabte neue Gebeu jenseits der Salzach erachtet und angesehen wurde“<sup>22</sup>.

Erst das Modell E, das unter Einbeziehung des ursprünglichen Baues durchgeführt wurde, kann auf Stadtansichten wieder nachgewiesen werden, u. a. bei Philipp Harpff, 1643<sup>23</sup>. Sie zeigt die Nordfassade der Universität. Die große Aula überragt mit ihrem flachen geschlossenen Dreiecksgiebel die beiden Flügelbauten, wobei dem alten Sazellumstrakt im Westen ein analoger Trakt im Osten<sup>23</sup> entsprach. Der heutige Verbindungsflügel im Süden fehlt; der Platz, auf dem heute die Kollegienkirche steht, blieb leer. 1635 hatte man das Religiosenkonvikt in einem weiteren Stock des bestehenden Flügels untergebracht. Erst unter dem 1652 zum Rektor magnificus gewählten P. Alphons Stadlmayr von Weingarten<sup>24</sup> begann man im Todesjahr des Gründers den Südflügel zu errichten<sup>25</sup>, der 1655 fertiggestellt

22) Zitiert nach *Martin, Szepter*, a.a.O., 10. Wohl in diesem Zusammenhang steht ein Schreiben von Abt Albert:

„... Nachdeme uns nach außsagnung ietzt angeregter Fudantion ain determinirtes orth ienseits der Salzach zu auffiehrung des Academischen Gepäws bewilliget, daß mit dero gleichwol gnädigster beyhilff wür solches biß auf ain bestimbte summa geltes wolfahren sollen und wollen ... [Da die bayerischen Klöster nichts beitragen dürfen und die schwäbischen wegen des Krieges nichts beitragen können, meint man], daß dieselbe an sonst für die Academie gemainten orth ienseits der Salzach ain anderes gepäw fürze nemen und führen Ihrer Gn[aden] gefallen lassen, als daß bey sogestalter Sach diesen puncto würlliches Wollzug zu thun niemahls beiderseits die mitl abgeschnitten.

Nun aber Gnädigster Herr, wür an disem orth, alda de facto die Academi ain anfang gemacht, In deß eigenthumbs halber, welches unß sonst enthalb der pruggen in all[em] gebürt hätte, [nämlich] daß das Jus Domini auf den H: orden vor beriehrten orth enthalb der pruggen herüber auf den Frawngarten transferirt werde, der gestalt, imfahl man daß an ietzt de facto stehende Gebew ie nach fürbas ain Zeitlang in iezigen Circumferentes oder district ableiben lassen würde, daß unß iedoch nichts desto weniger ienes khonfftig solches des Herrn pawmaisters modell nach zu erweiterung iederzeit bevorgestellt sein, wür auch es also [unleserlich, wohl: zu zensieren] alzeit guet fueg und machten haben solen ...

... ferner gehorsamstes bitten, die wollen nicht weniger auch aus berühmten sonderlich gegen den S. Orden tragend affection, alß dieses haylsames werck wahrer fundator . . ., die noch in fundamentis ligende Capellen darauf zu erhöhen, diselbe zu sambt dem Academischen Turm gänzlich zu volffiehren und letztlich auch die Academie von bemelter Capellen gegen den Turm mit ainen Mäyrl zu beschliessen sich gnädigst besorgen lassen ...“ (Undatiert) SP, A 1629.

NB.: Nach Auskunft von Arch. Prof. Prossinger fand man im Boden jenes Traktes, der die Südfront der Großen Aula mit dem Südtrakt verbindet, die Fundamente eines quadratischen Gemäuers, das an dieser Stelle auf einen Turm zu deuten scheint.

23) *Fuhrmann*, a.a.O., Taf. 9, 11; *Festschrift Gymnasium*, 1. Bildtaf. n.32.

24) *Sattler*, a.a.O., 181.

25) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 6'.

wurde (Abb. 16). Wir dürfen aber annehmen, daß Santino Solari bereits diesen Südflügel im Modell E geplant hatte und glauben, ein Bild dieses Modells auf einer zweiteiligen Stadtansicht wiedererkannt zu haben. Dazu wird es notwendig sein, sich mit dieser Ansicht auseinanderzusetzen. Fuhrmann bildet diese zweiteilige Ansicht<sup>26</sup> aus St. Peter ab, weist sie einem unbekanntem Maler zu und datiert aufgrund des Baubefundes „nach 1655“ (Vollendung der Domtürme) und „vor 1663“ (Kuppelhaube der St. Andräkirche). Um noch einen Anhaltspunkt zur Datierung zu gewinnen, sei auf die Baugeschichte von St. Peter verwiesen. Auf dem Stadtbild erscheint das alte St. Peterskloster, wie es bis 1657 bestanden hat. Neben dem nördlichen Querhaus ist noch das steile gotische Dach der Veits- oder Marienkapelle zu sehen, das erst 1652 einer Bibliothek Platz machen mußte<sup>27</sup>. Andererseits geben die Arkaden bei der Kreuzkapelle, 1629 errichtet<sup>28</sup> und der bei Harpff ebenfalls sichtbare Treppengiebel<sup>29</sup> einen terminus post. Am 28. August 1635 zahlte Abt Albert III. „dem M[eister] Daniel Müller [Miller] für Leinbath zu ainem Prospectif nach Petersbrunn 2 fl. 36 kr.“, das am 27. September dieses Jahres mit 18 fl. vollends bezahlt wird<sup>30</sup>. Da in letzter Zeit auf einem aus St. Peter stammenden Kreuzigungsbild die Signatur „Daniel Miller 1627“<sup>31</sup> aufgedeckt werden konnte, mithin Stil und Farbigkeit des bisher unbekanntem Künstlers an einem Werk faßbar sind, kann man auch diese Bilder Miller zuschreiben. Aber noch aus einem weiteren Grund könnte jene zweiteilige, ungewöhnlich schmal-lange Stadtansicht identisch mit dem „Prospectif“ sein, das Daniel Miller schuf. In dem alten Klostergebäude von St. Peter, über dessen Enge und Platzmangel Professoren und Religiosen bis zum Neubau der Universität Klage führten, gab es keinen Platz, an dem beide, je 4 m lange Bilder auch thematisch richtig hingen. Im Lustschloß Petersbrunn, das sich Abt Albert III. ab 1635 zu einem Tusculum ausbaute, hingen beide Ansichten „richtig“. Von Petersbrunn aus ist die Stadt (sieht man von der Hohenfestung ab) nicht sichtbar, ein Grund für den Hausherrn, sie seinen Gästen in zwei so ungewöhnlichen Bildern vor Augen zu führen. Als ehemaliger Rektor und Assistens perpetuus hatte er Kenntnis von der endgültigen Baugestalt der Universitätsgebäude, dessen Südflügel er hier realiter durch den Maler wiedergeben läßt. Auch die Domfassade kann kein Gegenargument sein, da auch sie zweifelsohne durch Solari bereits 1626 festgelegt worden war. Weiters würde die Wahl des Standortes, von dem Miller die Linksstadt malte, und die ihm zu einem perspektivischen Kunstgriff Zuflucht nehmen ließ, (bekanntlich

26) Fuhrmann, a.a.O., 304, Abb. 17.

27) ÖKT XII, S. L.

28) ÖKT XII, S. LVI.

29) Fuhrmann, a.a.O., Taf. 12.

30) ÖKT XII, S. LIX. Vgl. Hahnl, Petersbrunn, a.a.O.

31) Hahnl, Grödig, a.a.O., Abb. 5. Die dort vertretene Meinung, es könnte sich um ein Werk des gleichnamigen Augsburger Goldschmiedes handeln, ist irrig.

führt die Hofstallgasse scheinbar direkt auf den Kirchturm von St. Peter!) durch den Wunsch des Auftraggebers leicht erklärbar sein. Der erste Rektor magnificus wollte „seine“ Universität als Mitte sehen, um die sich die ganze Stadt ausbreitete (so z. B. ist der Dom durch die Franziskanerkirche fast völlig verdeckt und die Hohenfestung unverhältnismäßig klein dargestellt). In der Kunstwissenschaft ist die Erkenntnis zulässig, daß Bauherrn und Architekten, ehe sie große Bauvorhaben durchgeführt haben, Idealprospekte entwerfen und publizieren ließen (J. B. Fischer v. Erlach: Schönbrunn, J. L. v. Hildebrandt: Göttweig, d'Allio: Klosterneuburg u. a. m.); wir glauben, daß hier ein vergleichbarer Fall vorliegt, wo in eine Salzburger Stadtansicht von 1635 bewußt das dominante Gebäude der „fertigen“ Universität nach einem Modell hineingesetzt wurde. Eine von Ritschel erstmals publizierte Ansicht vom Ritzerbogen aus zeigt ein Thesenblatt, das 1675 vom M. Küsell und J. F. Pereth gezeichnet und gestochen wurde<sup>32</sup>. Ein weiblicher Genius trägt das Modell der Universität in der schon bekannten Form gegen Norden. Die Dächer erscheinen hier abgewalmt, dem Mittelrisalit fehlt der bekronende Dreiecksgiebel und über Sazellum und großer Aula sitzen Dachreiter auf. Das Gebäude trägt die Inschrift: „ATHENAE SALISBURGENSIS“.

Mit dem Bau der Kollegienkirche<sup>33</sup> unter EB. Johann Ernest Graf Thun nach Plänen Johann Bernhard Fischer von Erlachs wurde der Universität ein grandioser Kirchenraum, der Stadt Salzburg ein neuer städtebaulicher Akzent — ihre Fassade „empfängt“ als einzige Salzburgs den vom Norden her kommenden Besucher — und dem ganzen trapezförmigen Areal des Universitätsbezirkes das Schicksal des Unvollendeten geschenkt. Der Platz zwischen Chor der Kollegienkirche und großer Aula blieb (botanischer) Garten und gewährt den freien Blick auf den reich gegliederten Südchor des Fischerbaues. Erst seit unserem Jahrhundert stehen hier ein Brunnen und niedrige Kommerzgebäude, aber niemand wagte es, das Geviert zu schließen und den herrlichen Chor in einen Hinterhof zu verbannen.

Wohl im Zusammenhang mit dem Bau der Kollegienkirche ist eine Zeichnung des Universitätshofes zu sehen, welche der Prior von Michaelbeuren, P. Odilo von Guetrat, um 1710 für den Nürnberger Verleger Homann schuf<sup>34</sup>. Man wird die reizvolle Ansicht des Binnenhofes, der in allen drei Geschossen durch Pfeilerarkaden in toskanischer Ordnung geöffnet ist, dem Typus der Idealansichten zurechnen können. Die offenen Arkaden des zweiten Obergeschosses werden wohl kaum realisiert worden sein, insofern die Erdgeschoßarkaden dem ursprünglichen Plane Solaris entsprechen und

32) Ritschel, a.a.O., 36.

33) Wir können in diesem Zusammenhang nicht auf die Baugeschichte der Universitätskirche eingehen. Vgl. ÖKT XI, 235 ff., Fuhrmann, a.a.O., Taf. 27 (Abbildung); Baudekret am 6. 2. 1694, Grundsteinlegung 1. 5. 1696 und Weihe am 20. 11. 1707.

34) Fuhrmann, a.a.O., 309, Abb. 21; Festschrift *Gymnasium*, a.a.O., 4. Bildtaf. nach S. 32.

mit jenen der übrigen Trakte ein Ambulatorium bilden. Symmetrisch um das Mittelportal situierte Treppenanlagen führen in die Obergeschosse, von ersteren besteht nur (mehr?) der westliche Arm. Da der Südflügel in jenen Tagen das Rektorat beherbergte, so ist dieser architektonisch reichere Gestaltungsvorschlag nicht ohne politischen Akzent. Formal schliesse er sich, wäre er verwirklicht worden, den Loggienhöfen der toskanischen und römischen Paläste des 16. und 17. Jahrhunderts bzw. in weiterer Folge frühbarocken Klosteranlagen (Vorau) an.

\*

Die Quellen über die Erbauung der großen Aula, ihre Ausstattung und die beiden größeren Umgestaltungen fließen recht spärlich. Obwohl sie zurzeit noch recht fragmentarisch vorliegen, soll eine Zusammenstellung der Archivalien versucht werden.

1631<sup>35</sup>

„Uncosten [,] was auf das Täflwerck in den academischen Sall und an den darinnen aufgeloffenen und skondirt erströckht sich in allem p[e]r 668 f. 14 kr.“

1632<sup>36</sup>

„Item M[eister] Hans Eyigl und M:Morton Tischlern wegen das gemachten übersedn [?] auf dem Sal in der Academi verehrt . . . 12 f 30 kr.

den 23 dito [Januar] dem Hofträxler wegen pater noster auf den Saal in abschlag zalt . . . 15 f.

denen 2. Meistern, so den Saal bey den HH:P:P: gemacht, für die Fensterstöckh . . . 15 f 39 kr

den 17 dito [Februar] dem Glasßer, so etlich fenster auf dem Saal gemacht ein Außzügl völlig bezahlt . . . 17 f 7 kr 2 pf

den 29. Martij Martin Perkh Schlosser so die Haggen zu dem poden auf dem Saal gemacht . . . 33 f 30 kr.

den 4 dito [April] Ist beenden Tischlern wegen des poden auf dem Academischen Saal abgerait . . . 282 f

Maister Christoph Säckl bürger und Glaser allhir verbleibt erstlichen vermög auszugs vom 28. 9bris [Novembris] Ao [1]630 umb bey der Hochf: Universität am Saal verrichte Arbeit schuldig 18 f 11 kr 1 pf“

Die Aula Academica nimmt den ersten Stock des Quertraktes der Alten Universität in voller Breite ein, der in nordsüdlicher Richtung verläuft. Der hohe, im Querschnitt leicht oblonge Raum wird durch 15 (im Osten 8, im Westen 7) Fensterachsen erhellt, wobei einer unteren Reihe hochoblonger Fenster eine obere Reihe querovaler sog. Oeil-de-beufs, alle ursprünglich mit verbleiten Butzenscheiben verglast, entspricht. Die Aula besaß in ihrer ursprünglichen Gestalt eine hölzerne Kassettendecke, die hier unter „Täflwerck“ aufscheint, und deren bedeutende Kosten der erste Rektor der Uni-

35) ÖKT XII, S. LVII. Vgl. SP, HsA 45, 106: „... ex propria pecunia 668 f 14 kr uti in Rationibus poterit“. Siehe Fußnote 37!.

36) SP, HsA 723 f. 41', 43', 52, 52'.

versität als Abt von St. Peter beglich<sup>37</sup>. Die Wände waren einst ohne Stukierung und nur einfach geweißt. Da am 30. Juli 1635 ein Privilegium „pro Altari S. Rosarii ex concessione Pp. Urbani VIII.“<sup>38</sup> ausgestellt wurde, nehmen wir an, daß man bereits von Anfang an die Aufstellung eines Altares eingeplant hatte. Auch jener lag zusammen mit der kleinen Sakristei an der Südwand der Aula. Im gleichen Jahr wurde der Scheyerer Konventuale P. Aegidius Rambeck berufen, der die Große Marianische Kongregation leitete, der obligatorisch jeder Studierende beitrat. In den Jahren 1636–1637 wurde, wie aus den Signaturen hervorgeht, der Bilderzyklus der Rosenkranzgeheimnisse sowie das Altarblatt geschaffen. Obwohl man annehmen muß, daß die großformatigen Bilder, die zweifelsohne für diesen Raum und für die Gebetsübungen dieser Kongregation geschaffen worden waren, bedeutende Kosten verursacht haben, fehlen in den Universitätsrechnungen leider eindeutige Belege. Es heißt hier, daß man 1639 und 1640 „der Congregation umb dem Academischen Saal“ insgesamt 300 Gulden<sup>39</sup> überlassen habe.

Die Aula academica mochte in den beiden ersten Jahrzehnten nach ihrer Vollendung etwa so ausgesehen haben, wie die augenscheinlich nach ihrem Vorbild angelegten bescheideneren Räume der Kleinen Aula der Universität oder der Oberen Bibliothek von St. Peter (natürlich mit Ausnahme der Bücherregale).

1647<sup>40</sup>

„Item für 2. grosse und andere khleine Altärl, dan andere von Holz bebaiste Arbaith von einem frembten Tischler erkaufft zu dem Saal und Capellen [. . .] 44 fl“.

1655<sup>41</sup>

„Item einen Tischler und einen Zimmermaister wegen gemachter Gätter und anders neben dem Chor Altar auf dem Saal [. . .] 24 fl.“

1657<sup>42</sup>

„Item ist wegen legung deß bodens auf dem Saal [Aula minor] und dem tach bezahlt worden [. . .] 44 f 9 kr 3pf“.

37) SP, A 1934. Antiquora merita S. Petri erga Universitatem: „... Idem Rev. Albertus non cessavit continuo benefacere Academiae, nam Anno 1631. Dum erigeretur nova Aula Academica expendit pro ea ex pecuniis Monasterii 668 f 14 kr rursus Anno 1654 dum a P. Rectore Alphonso Stadlmair, ubi Fratres Convictores hodie habitant ad illum donavit 2000 f, taceo de aliis minoris quantitatis donaciis et beneficiis Universitati ab Alberto et Successoribus factis . . .“.

38) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 7.

39) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 14'.

40) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 32'.

41) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 40'.

42) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 92'.

Archivalisch belegt sind ferner die Ausgaben für das neue Oratorium beim Sazellum<sup>43</sup> (1650), für den Trakt gegen die Hofstallgasse<sup>44</sup> (ab 1653) und 1664 für die Renovierung der Altarausstattung des Sazellums durch den Bildhauer Jacob Geroldt<sup>45</sup>.

Durch den Einbau eines festen Theaters in die große Aula unter Rektor Alphons Stadlmayr von Weingarten 1660, wurde der Raum zweipolig und hinsichtlich seiner bisherigen Dekoration verändert<sup>46</sup>. Von der Bühne mit ihrer Kulissenmaschinerie haben sich Schaubilder erhalten, auf die wir in diesem Rahmen nicht eingehen können.

Um 1700 entstand das Marmorportal zur Aula, das Hans Sedlmayr dem Oeuvre Fischer von Erlachs zuweisen konnte; wir besitzen aus dieser Zeit eine alte Ansicht der Aula, die Ritschel abbildet<sup>47</sup>. Es ist hier eine künstlerisch schwache, aber im Detail recht genaue lavierte Federzeichnung aus dem „Calendarium academicum seu feriae et festa in Universitate“ wiedergegeben. Der unbekannte Autor (P. M. Starch?) gibt den Blick vom Podium der Bühne, die im Vordergrund (am untern Rand) knapp angedeutet ist, gegen Süden wieder. Vier Fensterachsen tief ist augenscheinlich der freie Raum. Aber obwohl alle Einrichtungsgegenstände wie drei Altäre, Chorschranken, eine Kanzel, Podium, Tische und Stühle, ja sogar die Butzenscheiben der Fenster und die Leuchter auf den Altären aufscheinen, fehlt im Zwischenraum der Fenster der Bilderzyklus. Daß dies keine künstlerische Freiheit des ungeübten Zeichners ist, beweist eine Skizze der *Stuba academica*<sup>48</sup>, wo Bilder als Inventar eingezeichnet sind. Wir vermuten daher, daß in diesem Zeitpunkt der Bilderzyklus der Rosenkranzgeheimnisse als austauschbare

43) SLA-U, Buchf. Archivalien 64, f. 41'.

44) SLA-U, Buchf. Archivalien 65, f. 6': „Wegen der Gartenmauer auch das fundament zu der Academie zu legen“ 511 f 37 kr 2 pf.

Ebenda, f. 22: „Erstlich ist von dem hauß[halts]gelt zu dem Academischen gepaw hergegeben worden“ 768 f 38 kr. Es werden noch andere Bauausgaben mit 138 f an Tischler, Zimmerer, Glaser u. a. bezahlt. Diese Gartenmauer, womit das Universitätsareal gegen die heutige Hofstallgasse und Philharmonikergasse abgeschlossen wurde, ist auf einem alten Grundriß von Wolfgang V. Hagenauer von 1803 noch zu sehen. Vgl. Katalog Universität Nr. 173.

45) SLA-U, Buchf. Archivalien 80, f. 34': „So hab ich auch die 3. frauenbilder sambt aller zu gehör renovieren lassen . . . dem Jacob Gerolt, bilthauer, daß er gemelte bilder gebessert, auch 2 neue händte geschnitzt, item ein Jesus-kindl . . . 6 f 30 kr“.

46) *Kutscher*, a.a.O., S. 64 ff. u. Taf. VIII–IX. Seit 1638 gibt es eine zerlegbare Bühne in der großen Aula, 1644 werden die Fenster (mit Fensterläden?) schließbar gemacht. 1657 gibt es eine Bühne in der kleinen Aula. 1660 eine große Bühne in der großen Aula, die 1681 erneuert wird. 1752 wird das Umstellen von Stühlen anlässlich einer Aufführung bezeugt. Beim Umbau von 1851 wird der 1829 und 1844 bezeugte Bühnenraum zerstört.

47) *Ritschel*, a.a.O., 55.

48) *Ritschel*, a.a.O., 57.

Dekoration verwendet wurde, der nur mehr an Kongregationsfesten den Saal schmückte<sup>49</sup>.

Inmitten der Aufklärung, die durch den berühmten Hirtenbrief des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo von 1782 einen den Kult betreffenden Kulminationspunkt fand, ließ der Rektor P. Constantin Langhaider von Kremsmünster d'ie Aula im Zopfstil jener Zeit erneuern. Dazu existieren folgende Archivalien:

1780<sup>50</sup>

3. April. Vertrag zwischen der Kongregation und dem Tischler Wessiken. „Erstlich [...] auf den akademischen großen Saal einen neuen Altar genau nach der überreichten Zeichnung gemacht, so daß er nicht nur zu der schon vorfindigen kostbaren Altar-Zierde genau passe, sondern auch abermal mit den daneben stehenden holzernen Wänden und Gittern durch deren verlängerungen verbunden werde, und auch auf der Rückwand [...] die Bequemlichkeit einer Kästen habe, welche bey dem alten Altare waren angebracht worden [...] Zweytens [...] vorläufig ein Modell in verjüngten Maaßstabe von Holz genau nach der gedachten Zeichnung [...] Termin 6. 8. 1780]“.

\*

10. August. Der bürgerliche Maler Franz Karl Zürcher erhält „vor den Altar in grossen Saal 250 fl.“ Gleichzeitig wird in einem Vertrag zwischen der Kongregation und dem Bildhauer Johann Georg Hitzl vereinbart, der Künstler solle „in der Höhe 2 Lorbeerhänge 12 Schuh lang, 6 Zoll breit, dazwischen ein Antique Laub [...] ferner 2 Vasa 3 Schuh hoch“ um insgesamt 90 fl liefern.

1781<sup>50</sup>

27. April. Vertrag zwischen dem Präses der Kongregation und dem Tischler Mathias Wessiken über „die facciata von den großen Saaltheater nach der Mittgetheilten Zeichnung mit ganz neuen Säulen und alles übrige zugehör hergestellt und respective erneuern“. Die Arbeit muß so beschleunigt werden, daß mit Ende der Pfingstwoche alles hergestellt ist. Entgeld 130 fl.

\*

4. Mai. „Johann Baul Hitzl [erhält für] zwei andickh Ramer 13 fl.“

\*

28. Mai. Der bürgerliche Bildhauer Johann Paul Hitzl hat „zu dem großen Cunrigärzian [!] Sahl das haupt Theräror, die Väschätt fon

49) SLA-U, Akt 24. Gutachten des Franz Gf. Lodron vom 4. 1. 1787. Punkt 5: „Nach Abschaffung der Studentenkomödien ... hat man bey Erneuerung des Saals alles was zu den Logen, zum Amp[h]it[h]eater, zur Verwahrung des Altares && ebenso wie das ganze so genannte Pontentheater weders angewendet, verbraucht oder gar verbrannt ...“.

50) SLA-U, Akt 15.

Bildhauer arbeitet nach dem Riss gezürett, die fünf Fillunb mitt frichte und Lorber geheng“ und erhält 58 fl. 12 kr.

\*

29. Mai. Der Maler F. Streicher faßt die „Holz archidecktur in Sahl“.  
13. Juni. „Franz Streicher, bürgerlicher Mahler alda“ bestätigt die „Mahlerische reparation des academy Teathers [. . .] und der Orgel“ um 285 fl.

Da in jenen Tagen der Aufklärung der alten Benediktineruniversität das Odium, konservativ geblieben zu sein, anhaftete, überrascht es nicht, daß man 1781 das Theater renovieren und mit einer Bühnenfassade im Zopfstil versehen ließ. Diese wie auch die Architekturteile zum Altar fertigte der Tischler Wessiken, die geschnitzten Teile des Altares und der Bühnenfassade schuf ein Sohn des angesehenen Bildhauers Johann Georg Hitzl Johann Paul, der sowohl mit Grenier (St. Blasius) als auch mit Hagenauer (Festungskirche) zusammenarbeitete. Ein Stukkateur scheint nicht auf.

Da der Autor der „überreichten Zeichnung“ archivalisch nicht genannt wird und da bis heute die originalen Baurisse zur Umgestaltung fehlen, müssen stilistische Kriterien einen Weg zeigen. Erschwert wird dies durch den heutigen Zustand, der durch weitgehende Renovierungen 1854 und 1920 verändert wurde, ohne die jüngste von 1971/72 zu berücksichtigen. Als Planverfasser kamen in Salzburg um 1780 nur zwei Architekten in nähere Wahl: der hochfürstliche Bauverwalter Wolfgang IV. Hagenauer (1726–1801) und der Cameral- und Landschaftsarchitekt Louis I. Grenier (1733–1811). Beide konkurrierten einander in den 70er Jahren bei verschiedenen Aufträgen: 1775 Redoutensaal des alten Salzburger Rathauses, 1778 Hochaltar der Halleiner Pfarrkirche. Da aber in diesem Zeitraum das Stilrepertoire des Louis-Seize nach deutschen und französischen Stichvorlagen ziemlich einheitlich aufgenommen wurde – der jüngere Grenier war Franzose, der ältere Hagenauer näherte sich in dieser Zeit stark dem Zopfstil –, andererseits die ausführenden, künstlerisch geschulten Handwerker nicht den besten ihrer Zeit angehörten, so ist es schwer, aus den erhaltenen, oftmals restaurierten Dekorationen der großen Aula auf den Planverfasser rückzuschließen. Die meisten Elemente des Gestaltens sprechen für den Frühklassizisten Hagenauer: die leicht profilierte Altarraumung in Form des Palladiomotivs, wie er es ähnlich 1784 in Otting verwendet, die charakteristische Gestaltung der Wandtravéen, wobei er die für ihn typische „Kapitellformel“ verwendet, die ruhige, paradaktische Führung der Festons, wie er sie 1777 in der Friedhofskapelle von Mattsee vorsieht (nicht ausgeführt). Anderes weist auf Louis Grenier hin: die segmentbogigen Fenster, in deren Laibungen Stuckfelder angebracht sind, und die Gestaltung der Decke mit ihren abgerundeten Ecklösungen und den großflächig krautigen Akanthusblüten. Zieht man freilich in Betracht, daß wenige Jahre darnach Grenier und Hagenauer beim größten Bauprojekt jener Zeit, dem Neubau des Toskanatraktes, erneut einander konkurrieren und überdies den Neid der Zunftgenossen Laschensky und Zach ertragen müssen, wobei diese die Pläne kritisieren, die jene gemacht hatte, sodaß schließlich ein mixtum compositum

entstand, so ist es nicht ganz auszuschließen, daß der mit dem Umbau der Aula beauftragte Rektor sich einen Plan von Hagenauer (oder Grenier) zeichnen ließ, den er zur Vorsicht bei dessen Konkurrenten Grenier (oder Hagenauer) „korrigieren“ ließ.

Diese gegenseitige Beeinflussung wird auch beim Vergleich der beiden universitätsplatzseitigen Portale, die in diesen Zeitraum nach Hagenauers Entwürfen entstanden sind, mit jenen des Toskanatraktes, die Grenier zum Autor haben, offenkundig. Wer auch immer den ausgeführten Entwurf zeichnete, Tatsache bleibt, daß dieser nunmehr die 15 Bilder der Rosenkranzgeheimnisse fest in sein Dekorationssystem einbezog, und zwar so, daß 8 Bilder an die Ostwand und 7 Bilder an die Westwand des Saales gehängt wurden.

Unter Rektor P. Johann Damascen (Ferdinand) von Kleimayrn, einem jüngeren Bruder des einflußreichen Geheimen Rates und Hofratsdirektors Johann Franz Thaddäus von Kleimayrn, wurde der Betrieb des Theaters eingestellt<sup>50a</sup>. Lorenz Hübner, der Altsalzburger Topograph, beschrieb die Aula Academica 1792, ohne freilich irgendeinen der ausführenden Künstler zu nennen, vielleicht auch, weil er sie nicht nennen wollte:

„Der schöne akademische Sahl [. . .] ist zum Gebrauch der größeren marianischen Congregation bereits im Jahre 1631 unter Erzbischof Paris erbauet worden, und machte damahls das mittlere Flügelgebäude aus, wozu der Erzbischof und die Klöster reiche Beyträge machten. Im Jahre 1660 erbaute der berühmte Rector Alphons [Stadelmayr] in demselben das größere akademische Theater, dessen 12 sehr geschmackvoll gezeichnete Scenarien, nämlich Vorhof, Sahl, Zimmer, Stadt, Tempel, Garten, Wald, Lager, Meer, Weinkeller, Hölle und Himmel, mehr Bewunderung verdienen, als die Bauart, die zu plötzlichen Veränderungen ganz ungeschickt ist. Seit dem Jahre 1661 wurden hier die Schauspiele am Ende des Schuljahres, die öffentlichen Preisertheilungen, Disputationen und Promotionen gehalten . . . Erst vor einigen Jahren hat man nach dem Beyspiele anderer Gymnasien die Zeit und Geld versplitternden sogenannten Endskomödien aufzuführen unterlassen, welches niemand bereuen wird, welcher den Klostersgeschmack kendet, der in den meisten dieser Schauspiele den gesunden Menschenverstand ärgerte“<sup>51</sup>.

Um für die Jubiläumsfeierlichkeiten einen würdigen akademischen Raum zu besitzen, wurde die Aula academica ab 1971 einer umfassenden Renovierung durch Arch. Prof. Otto Prossinger und Arch. M. Windisch unterzogen. Prossinger stellte zum Großteil den Raumeindruck, wie er 1781 bestanden haben mag, wieder her, wobei Konzessionen an die modernen Anforderungen gemacht wurden. Während alle Bilder durch Herrn H. Dallendörfer gereinigt und der Stuck nach dem Muster einer vorgefundenen Vergoldung neuerlich vergoldet wurde, fertigte Herr Kals nach dem Vorbild des alten,

50a) Siehe Anm. 49.

51) Hübner, a.a.O., 107. Der Exjesuit Hübner war Mitglied einer Freimaurerloge und der alten Benediktineruniversität nicht recht zugetan.

1938 verschwundenen Altarrahmens einen neuen in Stuck an. Dabei wurde die hölzerne Mensa nicht mehr ergänzt. Die nördliche Saalwand, wo ehemals das berühmte Theater situiert war, wurde so für moderne Zwecke adaptiert, daß der Umfang des ehemaligen Bühnenraumes in den Konturen sichtbar blieb.

## II. DIE BILDER DER AULA ACADEMICA

Nachdem der Raum der Großen Aula im Rahmen der Baugeschichte der Alten Universität hinsichtlich seiner ursprünglichen Gestalt dargestellt werden konnte, wird es notwendig sein, sich mit seinem vornehmsten Schmuck, vor allem den Gemälden von Adrian Blomaert, zu beschäftigen.

Wir verfahren dabei so, daß wir die Bilder einzeln beschreiben, wobei wir die ihnen thematisch zugrundeliegenden Schriftstellen (Kindheitsevangelium bei Lukas, Passion bei den Synoptikern, Apostelgeschichte, Mariendogmen) voraussetzen dürfen. Für Fragen des Kultus und der Exegese verweisen wir auf die einschlägigen Autoren und den ausgewählten Textanhang. Es sei festgestellt, daß das Rosenkranzgebet seit dem Tridentinum zu einem echt volkstümlich-katholischen Gebet geworden war, das alle Orden, besonders aber damals die Jesuiten propagierten. Auch hinsichtlich der Umsetzung der „Geheimnisse“ ins Andachtsbild gab es frühere Vorbilder; wohl eine der berühmteren war der Rosenkranzzyklus der Antwerpener St. Paulskirche, zu dem P. P. Rubens eine Geißelung gemalt hatte (1617).

Der Zyklus in der Aula Academica besteht aus fünfzehn, annähernd quadratischen Ölbildern, von denen an der östlichen Saalwand acht, an der westlichen Saalwand sieben in das klassizistische Feldersystem der Raumdekoration einbezogen sind.

### 1. *Den du vom heiligen Geist empfangen hast* (Abb. 1)

In einer Zweifigureszene, die auf eine schmale Bühne gestellt ist, vollzieht sich im Vordergrund das Ereignis. Die Gottesmutter sitzt in leichter Wendung zum Betrachter vor einer weißverfugten Ziegelwand. Ihr aufwärts gewendetes Antlitz bescheint voll ein Lichtstrahl, der von einer Heilig-Geist-Taube rührt. Das braune Haar fällt in lockeren Strähnen herab, der blaue Mantel ist geöffnet, um ein ins Karmesinrot changierendes Unterkleid zu zeigen, das in scharf konturierten Faltenzügen plastisch über den Leib liegt. Ihr Gegenüber ist der Engel. Er schwebt halb stehend, halb knieend auf einer Wolke, umhüllt von einer zart durchscheinenden Alba, die mit einer roten Seidenschärpe gegürtet ist. Seine Rechte ist zum Gruß vorgestreckt, seine Linke hält gleich einem Szepter eine dreiblütige Lilie. Verhalten ist der Blick des Engels zur Erde gerichtet und trifft sich nicht mehr mit dem ekstatisch emporgerichteten Blick der Jungfrau. Die Szene wirkt keusch und voll innigem Pathos; nur ein emporschwebender flügelloser Putto gibt dem Geschehen einen Hauch harmloser Fröhlichkeit. Es ist wohl eine

dem Maler vorgegebene Absicht, wenn Taube, Lilie und Buch in ungebrochenen Weiß eine Bilddiagonale markieren, die von links oben nach rechts unten verläuft. In der Hl. Schrift ist die Stelle: „ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET“ aufgeschlagen. Zusammen mit der Inklination des Engels mag dies bedeuten, daß hier dargestellt ist, wie Maria die für das Erlösungswerk entscheidende Antwort gibt: Ecce ancilla Domini!, die der aufsteigende Puttoengel überbringen soll.

Das Bild ist weder signiert noch datiert; als Maler könnte stilistisch Burkhard Schrammann in Frage kommen. Es ist stilistisch und kompositionell zusammen mit Bild 11 des Zyklus vermutlich erst dann entstanden, als der unbekanntere Maler die Bilder seines Konkurrenten Blomaert kennengelernt hatte, keinesfalls als erstes Bild des Zyklus<sup>52</sup>.

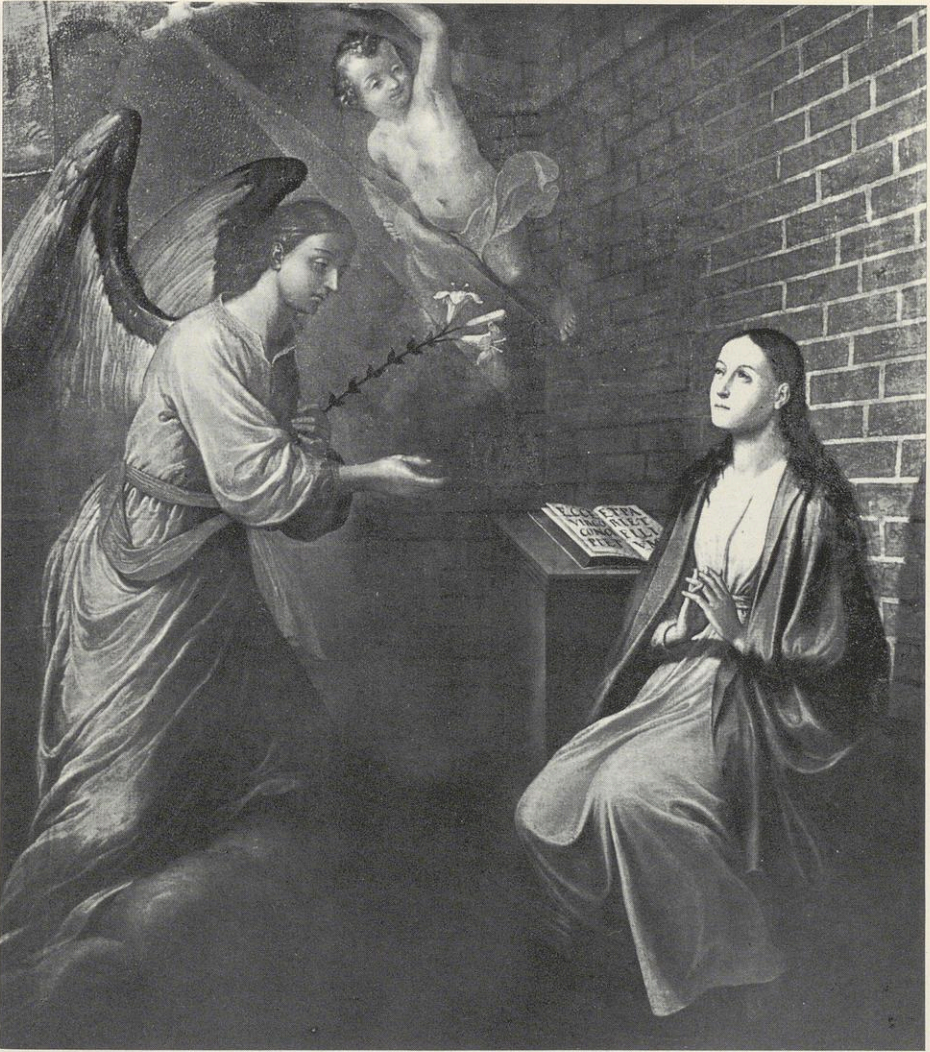
### 2. *Den du zu Elisabeth getragen hast.* (Abb. 2)

Im Bildvordergrund begegnen sich die beiden heiligen Frauen in einer fast symmetrisch aufgebauten Szene. Elisabeth schreitet im Gleichschritt mit ihrem Gatten aus dem Haus, von dem ein Dreiecksgiebel und eine Balustrade sichtbar ist, um die von Engeln begleitete Gottesmutter zu empfangen. Eine Dreiergruppe schwebender Putti streut Blumen über die Frauen. Die Farben sind verhalten und düster. Helles Licht, das aus einer Öffnung des Wolkenhimmels einfällt, trifft die Putti und die Gesichter der vier Hauptpersonen. Während die Kleidung von Zacharias (grüner Rock mit Goldsaum, roter Mantel, Stulpenstiefel, bunter Turban) und Elisabeth (gelbes Unterkleid, silbernes Überkleid, rotes Mieder) farbig differenziert aufleuchten, taucht Maria mit ihrem dunkelblauen Mantel fast völlig ins Dunkel des Hintergrundes ein, wie auch die Gewänder der begleitenden Engel gedämpft sind. Trotz aller Aktionen des Schreitens, des Begrüßens, des Blumenstreuens ist das Bild sehr statisch. Bedeutungsvoll senkt sich der Blick beider Frauen ineinander, während Engel und Zacharias innehalten. Ist hier in der Darstellung der Augenblick der Ruhe nach dem Magnificat gewählt? Das Bild, weder signiert noch datiert, kann dem Oeuvre Zacharias Millers zugewiesen werden. Der sperrigen Komposition kann auch das sich stark in die Tiefe verkürzende Gebälk des Hauses keine rechte Tiefe geben; Wolken und ein tiefblauer Hintergrund drängen die Szene ganz auf die vorderste Bühne. Die veristisch durchgebildeten Gesichtszüge, die scharfkantigen Faltenbahnen, die voluminösen Gliedmaßen weisen, soweit sie nicht vom Gewand bedeckt sind, auf den charakteristischen Stil dieses Malers hin.

### 3. *Den du zu Bethlehem geboren hast.* (Abb. 3).

Dem Thema entsprechend ist die mehrfigurige Komposition ganz ins Dunkel der Nacht getaucht, in der nur recht vage an der rechten Bildseite die Balken eines offenen Stalles angedeutet sind. Maria, in das obligate weiße

52) Heinz, *Studien*, a.a.O., 97. Heinz spricht von zwei Bildern, die nicht von Zacharias Miller stammen, ohne diese aber zu nennen.



Unbekannter Meister:  
Den du vom Heiligen Geist empfangen hast.

Abb. 1



Zacharias Miller:  
Den du zu Elisabeth getragen hast (1636).

Abb. 2



Zacharias Miller:  
Den du in Bethlethem geboren hast (1636).

Abb. 3



Zacharias Miller:  
Den du im Tempel aufgeopfert hast (1636).



Zacharias Miller:  
Den du im Tempel gefunden hast (1636).



Adrian Blomaert:  
Der für uns Blut geschwitzt hat (1637).



Adrian Blomaert:  
Der für uns geißelt worden ist (1637).



Adrian Blomaert:  
Der für uns mit Dornen gekrönt worden ist (1637).



Zacharias Miller:  
Der für uns das schwere Kreuz getragen hat (1636).



Adrian Blomaert:  
Der für uns gekreuzigt worden ist (1637).



Unbekannter Meister:  
Der von den Toten auferstanden ist.



Adrian Blomaert:  
Der in den Himmel aufgefahren ist (1637).



Adrian Blomaert:  
Der uns den Heiligen Geist gesendet hat (1637).

Abb. 13



Adrian Blomaert:  
Der dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat (1637).

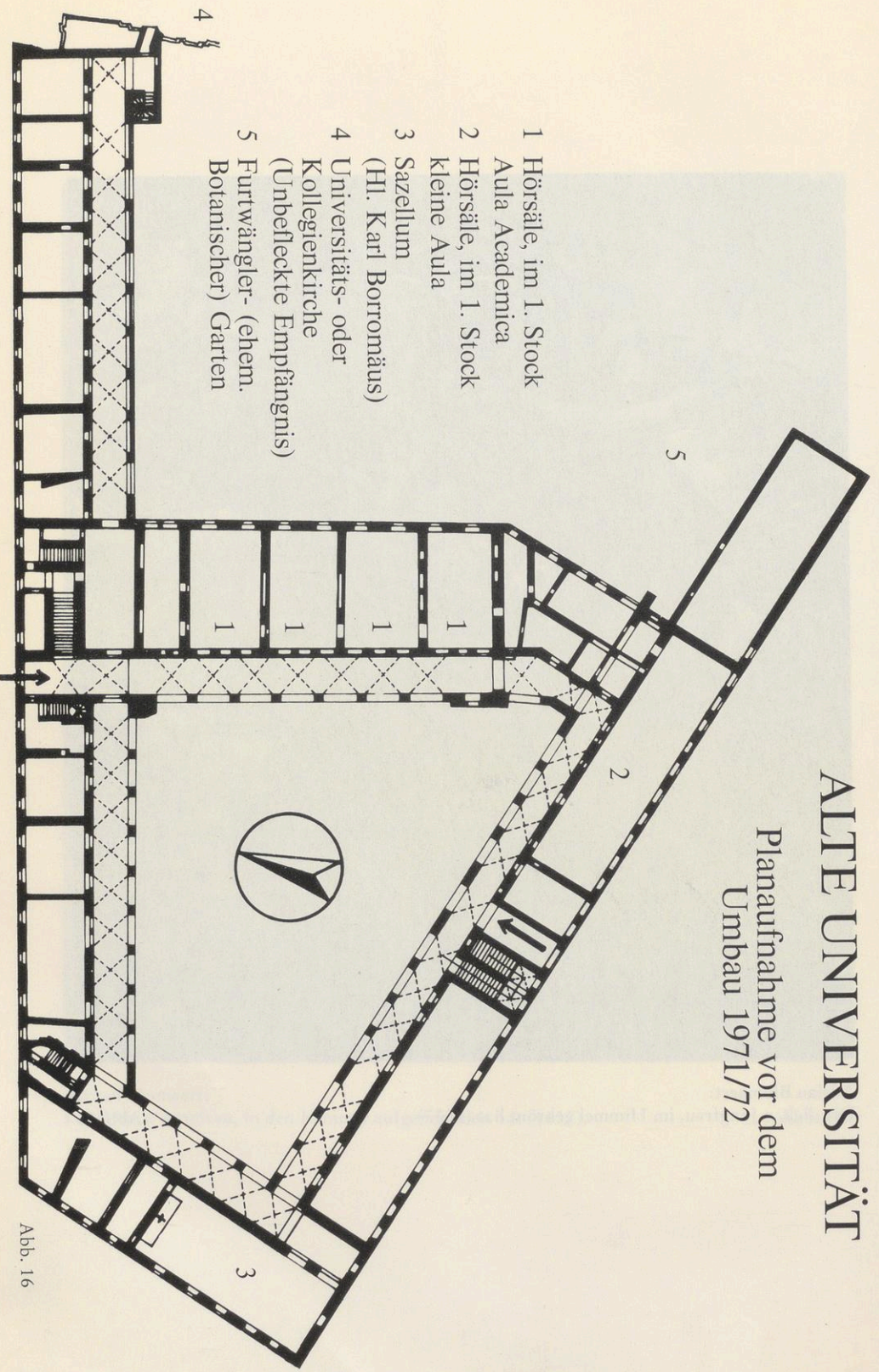


Adrian Blomaert:  
Der dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat (1637).

Abb. 15

# ALTE UNIVERSITÄT

Planaufnahme vor dem  
Umbau 1971/72



- 1 Hörsäle, im 1. Stock  
Aula Academica
- 2 Hörsäle, im 1. Stock  
kleine Aula
- 3 Sazellum  
(Hl. Karl Borromäus)
- 4 Universitäts- oder  
Kollegienkirche  
(Unbefleckte Empfängnis)
- 5 Furtwängler- (ehem.  
Botanischer) Garten

Abb. 16

Unterkleid und in den blauen Mantel gehüllt, kniet in der Bildmitte hinter dem Jesuskind und öffnet den Schleier, um es einem anbetenden Hirten zu zeigen. Josef, die Hirten und Engel umringen die Gruppe, indes zwei Putti herabschweben, um auf einer Spruchrolle die Weihnachtsbotschaft zu verkünden. Kompositionell baut der Maler die Szene auf, daß zwei Dreiecke, gebildet in der linken Bildhälfte durch Josef, Maria und das Kind, in der rechten durch zwei Hirten einander so schneiden, daß das Jesuskind im Schnittpunkt situiert ist. Allerdings hat die linke Seite dadurch ein scheinbares Übergewicht, da sich ihr die Gruppe der Putti einfügt. Dies soll aber die Herabkunft des fleischgewordenen Wortes, das Christuskind als descensus, augenscheinlich machen. Das undatierte und unsignierte Bild kann stilistisch dem Zacharias Miller zugewiesen werden. Die geschickt arrangierte Komposition läßt vermuten, daß Miller sie als eines der letzten Bilder des Zyklus gemalt hat. (Das Gemälde ist hier im unretouschierten Zustand wiedergegeben).

#### 4. *Den du im Tempel aufgeopfert hast.* (Abb. 4)

Die Szene begibt sich im Tempel an einem großen, von einem weißen Laken bedeckten Altar, um den im Halbkreis die Gruppe angeordnet ist. Der Raum ist in der rechten oberen Bildhälfte durch eine gekrümmte, in jonischer Pilasterordnung instrumentierte Wand angedeutet, während die linke Bildhälfte durch den dunkelroten Baldachinthron des Hohenpriesters begrenzt ist. Der greise Hohepriester mit Pluviale und einer mitraähnlichen Kopfbedeckung trägt auf einem Velum das entblößte Jesuskind auf den mit Blumen bestreuten Altar. Zwei Altardiener mit brennenden Kerzen halten das Pluviale, während im Hintergrund ein Schriftgelehrter ein Buch aufgeschlagen hat. Auch Maria ist mit geneigtem Haupte an den Altar herangetreten, die Tauben opfernd und betend. Den rechten vorderen Bildrand füllen die Repoussoirfiguren der Seherin und des greisen Simeon, der den Betrachter anblickt (Künstlerselbstporträt?). Aus dem tonigen Dunkel haben sich scharf die Lokalfarben, der weißen, gelben, roten und grünen Gewänder ab; als hellste Fläche scheint die Altarplatte auf. In den stark übertriebenen Proportionen des Jesuskindes zeigt sich wie in den fast nackten Engelsputten das Unvermögen des Künstlers, die menschliche Figur vom Akt her zu gestalten. Die beiden – im Vergleich zu den anderen – überlebensgroß scheinenden Figuren am rechten Bildrand sind Relikte einer manieristischen Bildauffassung. Stilistisch kann das Werk als eines der früheren Bilder Zacharias Millers angesehen werden, das er für diesen Zyklus geschaffen hat. Das Bild mag auch aufzeigen, wie sehr Miller mit dem Problem gerungen hat, eine figurale Gruppe überzeugend in einem architektonischen Innenraum darzustellen. Die stark verkürzt wiedergegebene Altarplatte suggeriert einen Tiefenraum, der im Widerspruch steht zu den Figuren, die so gemalt sind, als stünden sie in vorderster Bildebene.

### 5. *Den du im Tempel gefunden hast.* (Abb. 5)

Was vom vorigen Bild gesagt wurde, gilt ohne Einschränkung auch von diesem. Das Thema des im Tempel lehrenden Jesusknaben zwingt den Künstler, eine Szene in einem Innenraum dazustellen. So ist auch hier — künstlerisch gesehen — die Darstellung dieses Innenraumes das Primäre. Wir blicken in einen großen Saal — vielleicht das Mittelschiff eines basilikalischen Raumes —, dessen gegenüberliegende Wand durch Pfeilerarkaden nach toskanischer Ordnung geöffnet ist, um ein Nebenschiff und dahinterliegende Kapellen zu zeigen. Den Fußboden bildet ein schachbrettförmig weiß-braun alternierendes Pflaster, das stark in die Tiefe führt. Aber die perspektivischen Linien des Fußbodens passen nicht zum Fluchtpunkt der Architektur, sodaß eine starke Diskrepanz entsteht. An der Schmalseite des mittleren Raumes steht Christus vor einer Nische hinter einem Katheder auf erhöhtem Podium und wendet sich zu Josef und Maria, deren großfigurige Gestalten den äußersten rechten Bildrand einnehmen. Auf sie — und nicht auf den Zusammenhang mit der Architektur — beziehen sich das Rosengebinde (rosa mystica) und die Säule ("Stamm Davids"). Wieder soll, wie in der Darstellung im Tempel, die Größe der Gestalten den Vordergrund markieren, von dem aus der Raum in die Tiefe flieht. Der Maler ist aber diesem Problem nicht gewachsen, denn er bezieht die Gruppe der lauschenden und disputierenden Schriftgelehrten nur sporadisch der Zentralperspektive ein, wodurch die angestrebte Tiefenwirkung aufgehoben wird.

In der Farbkomposition bildet der in ein liches Gewand gekleidete Christusknabe einen Akzent, dem das gelb-rote Kleid Josefs im Vordergrund und das rote Kleid eines Schriftgelehrten inmitten der Gruppe in der linken Bildhälfte die Waage halten. Die Architektur des Vordergrundes scheint in einem warmen, die des Hintergrundes in einem fahlen, weißlich-blauem Ton auf. Einige Köpfe weisen veristische Züge auf, sodaß man fast vermuten dürfte, der vorhin bezeichnete signifikante Schriftgelehrte stellt eine bestimmte Persönlichkeit der alten Benediktineruniversität dar.

Das Bild ist signiert: „Zacharias Miller . . . in Salzburg mein Alter 31 [J]AR“<sup>53</sup>.

### 6. *Der für uns Blut geschwitzt hat.* (Abb. 6)

Mit diesem Bild beginnt die Folge jener Rosenkranzgeheimnisse, die Andrian Blomaert für die große marianische Kongregation gemalt hat. Es fällt — unterbrochen von Bild 9 — mit den folgenden Bildern des Rosenkranzes stilistisch und kompositionell zusammen.

Die grundlegende Kompositions-idee des Künstlers war vom Thema her

53) Heinz, *Studien*, a.a.O., 110: „Seine [Millers] Malerei . . . führt wieder den Rückgriff auf spätmittelalterliche Lösungen vor Augen, was am besten bei ‚Christus im Tempel lehrend‘ zu sehen ist . . . Das Beschreiben aller ikonographisch wichtigen Einzelheiten steht im Vordergrund, wie das an der Gestaltung des Motivs des Altartisches bei der Darbringung im Tempel gut zu sehen ist“.

nahegelegt. Es sollte das Leiden Christi, an dem ja Maria nicht in allen Stationen direkt teilnahm, immer mit der Gottesmutter in Zusammenhang gebracht werden. Blomaert löste dieses Problem, indem er Maria darstellt, wie sie in mystischer Schau die wesentlichen Akte des Christusleidens mitvollzieht. Als Begleiter Mariens, deren körperlicher Zustand in Ruhe, Schlawheit und Spannungslosigkeit zurückgesunken ist, tritt ein Engel auf, der das Entrücktsein anschaulich macht.

Maria sitzt ruhend am Boden und hält, indem sie das linke Bein ausstreckt, die Hände über dem angezogenen rechten Bein verklammert. Der Schleier ist wie der Mantel herabgesunken und gibt den voll beleuchteten, fast klein zu nennenden Kopf frei, dessen dunkelbraunes Haar das zu Boden gesenkte Antlitz umspielt. Ein Putto sucht mit der Hand ihren Fall zu hindern, indes hinter der Gottesmutter mit prachtvoll gebreiteten Flügelpaar und sprechender Gebärde ein Mädchenengel erschienen ist, dessen erhobener Blick die Vision zu vermitteln scheint. In der linken unteren Bildecke wird der leidende Gottessohn im Garten Gethsemane sichtbar, dem ein Engel den Kelch reicht. Das aber ist die geistreiche Bilderfindung: Obwohl Maria scheinbar wegblickt, sieht sie Christus. Die farbliche Komposition ist in starkes Helldunkel eingebettet. Während die Szene auf Gethsemane vom Licht des Mondes fahl erhellt ist, bricht über Maria und dem Engel ein himmlisches, warmes Licht auf, in dem die kräftigen Lokalfarben des weißen Engelkleides und der rot-blauen Gewandung Mariens aufblühen. Damit markiert diese Lichtflut eine starke Bilddiagonale, welche das Thema formal akzentuiert: die *compassio Mariae*. (Vgl. Text C)

Das Bild ist signiert und datiert: „Adriano Blomaert fecit 1637“<sup>54</sup>.

#### 7. Der für uns gezeißelt worden ist. (Abb. 7)

Eine stark ausgeprägte Bilddiagonale von links oben nach rechts unten zieht den Blick in die Bildtiefe, die sich perspektivisch in drei Pfeilern auf hohem Sockel fortsetzt. An dessen Basis vollzieht sich die Geißelung in einer kleinen Dreifigureszene, die Maria mit fast geschlossenem Auge visionär erblickt. Dabei liegt sie mit zurückgebogenen Beinen auf hartem Sitz, von dem ein kantiges Brett als Stütze des rechten Armes dient.

Diese unbequeme Körperhaltung weist auf einen seelischen Zustand hin, der von Ruhe und Tat gleichweit entfernt ist. Die Erschöpfung im Zustand der Gespanntheit kann als komplizierte Seelenhaltung interpretiert werden. Während die Rutenstrieche Christi Leib marternd beugen, ist Maria aus knieender Gebetshaltung zurückgefallen, als ihr die Leidensvision gegeben wurde. Ein schwebender Engel mit weit gebreiteten Händen und Flügeln schwebt über Maria wie eine Wolke, die das Himmelslicht überschattet.

54) Im Wintersemester 1966/67 wurde im Seminar von Prof. H. Sedlmayr eine Arbeit über Blomaert von Wilfried Lipp gehalten. Lipps Strukturanalyse ging eher vom Formalen aus, wobei er zu den Charakteristika: Kraftlosigkeit, Passivität, Weichheit und Schönlinigkeit gelangte.

Im übrigen danke ich meinem Kollegen für die Einsichtnahme in seine Zeichnungen herzlich.

Die farbliche Komposition gleicht der des vorhin besprochenen Bildes. Ins mittlere Graublau von Wolken und Rauch, welches von dem Licht durchstrahlt, sich ins Ocker verwandelt, sind die Lokalfarben Rot-Blau des Marienkleides wie auch das blühende Inkarnat eingebettet.

Das Bild, angeblich signiert und datiert, ist jedenfalls eine eigenhändige Arbeit Adrian Blomaerts, 1637.

#### 8. *Der für uns mit Dornen gekrönt worden ist* (Abb. 8)

Blomaert baut seine Komposition so auf, daß die frontal zum Betrachter thronende Gottesmutter fast die Bildmitte und zwei Drittel des Bildganzen einnimmt. Am rechten Bildrand wird ein schmaler Ausblick in einen hohen tonnengewölbten Raum freigegeben, in dem Christus von drei Schergen mit Dornen gekrönt und verspottet wird. Wieder besteht eine gewisse Analogie der Körperhaltungen (= seelische Zustände) beider leidenden Menschen. Christus erträgt stark und aufrecht auf einem Block sitzend die physischen Qualen. Er hat den Blick gesenkt und die Beine übereinander gelegt, während die Hände vorne gebunden sind. Maria scheint den visionären Anblick der Qualen nicht zu ertragen. Sie gleitet mit geöffneten Beinen und kraftlos gespreizten Händen, das Antlitz gegen den Himmel gerichtet, vom Stuhl. Da tritt von hinten ihr Engel herzu und hält die ohnmächtig werdende Gottesmutter am Arm und Leib, um sie vorm Fall zu bewahren. Ein aus einer unsichtbaren Quelle auftretendes Licht hebt das Antlitz der Mutter grell hervor, indes der Raum im warmen Ockerton verdämmt. Maria trägt das in dieser Serie obligate rot-blaue Kleid; über das Haar ist ein Schleier aus Goldstoff gelegt. Dieser Goldton wiederholt sich in einem Stück Säule, das im Zusammenhang mit einer Kerkerarchitektur am oberen Bildrand erscheint, und in den Flügeln des Engels. Da die Schergen bunt gekleidet sind, nimmt das Überkleid des Engels diese Farben als blumiges Muster auf.

Auch dieses — ein Werk Adrian Blomaerts von 1637 — soll signiert und datiert sein, was anlässlich der letzten Restaurierung nicht mehr festgestellt werden konnte.

#### 9. *Der für uns das schwere Kreuz getragen hat.* (Abb. 9)

Verschiedene biblische Begebenheiten sind in dieser, von kriegerischem Tumult erfüllten Szene zusammengefaßt. Christus fällt unter dem Kreuz, er begegnet den weinenden Frauen, wobei Veronika ihm das Schweißstuch reicht, die Mutter Jesu in Ohnmacht fällt und Simon von Cyrene gezwungen wird, Christus das Kreuz tragen zu helfen. Diese Mittelszene, die im Vordergrund gerafft abläuft, wird von zwei gegen die Bildmitte gewendete Reiter und Kriegsgefolge flankiert. Die Krieger mit ihren Turbanen, Krummsäbeln, Halbmondzeichen und einer dem Fez ähnlichen Kopfbekleidung erscheinen als die das Abendland bedrohende Türkenmacht. In der Tiefe der Landschaft, die durch einen hohen Berg silhouettiert ist, erblickt man als weiße, schemenhafte Gestalten vorausseilende Teile dieses Zuges, der zur Kreuzigung rüstet.

Der Maler wollte als fruchtbaren Augenblick das Innehalten des Erlösers, den zeitweiligen Abbruch des dämonisch-martialischen Geschehens schildern. So ist die Komposition als ein auf der Spitze stehendes Dreieck ausgebildet, dessen beide Schenkel eine überlange Lanze, die Christus in die Beuge fährt, und der Kreuzbalken bilden. Es entstehen als linke und rechte Bildseite Kompositionsteile, in denen sich Mensch und Tier aufstauen können. In der Kompositionsmitte, im Winkel des Kreuzes eingepfercht, liegt halb erhoben der gefallene Kreuzesträger und wendet sein Antlitz zu Veronika. Dieser an sich glücklichen Kompositionsidee konnte aber die Beugung des Malers nicht folgen. Dies offenbart sich u. a. in der gewollten Wendung des rechten Reiters und an den outrierten, aber hölzernen wirkenden Gesten der Krieger. Statt in den Raum vorzudringen, bleibt die Komposition nur auf der Vordergrundbühne, wobei sie in primitiver Weise übereinander gestaffelt erscheint. Erst im Hintergrund wird die Komposition aufgenommen und fortgeführt, wodurch wohl das Bild gefüllt erscheint, es aber kaum an echter Tiefe gewinnt.

Die Farbkomposition überdeckt zum Teil die Schwächen der figuralen. Unter einem fahlen, düster grün-bläulich von Wolken durchzogenen Abendhimmel agiert die Kriegsschar in kräftigen Farben, die auf ein warmes Rot, Gelb und Ocker abgestimmt sind. Die Schimmel der Reiter akzentuieren das Bild von den Rändern her; ihrem Weiß korrespondiert nur mehr das weiße Schulter- und Schweißstuch der Veronika. Christus ist in ein purpurnes Gewand gehüllt; seinem Gewand entspricht das Kleid Mariens, das von einem schwarz-blauen Mantel teilweise bedeckt ist. Von dem dunklen, ins tiefe Caput mortum abgesunkenen Vordergrund heben sich plastisch und schön die Beine des Schimmels ab.

Ohne Zweifel diente das große Bild der Kreuzschleppung von Caspar Memberger in St. Peter (1591) Miller als Vorbild. Teile, wie der Speer, womit Christus gequält wird, die Schimmelreiter und die gedrängte Szene mit Simon und Veronika sind annähernd wörtliche Zitate. Auch die Szene in der Ferne, durch schemenhafte Figürchen angedeutet, kommt bei Memberger schon vor. In einem entscheidenden Punkt weicht Miller – und wir wissen nicht, ob es sein Verdienst ist – von Memberger ab. Er setzt eine Zäsur in die Bildmitte und staut das Gefolge zu beiden Seiten des fast quadratischen Bildes auf. Dadurch muß die gewalttätige Aktion der Schergen innehalten, um einer meditativen Stille Raum zu geben, in der Christus sprechen kann. Damit kommt Miller der Intention des geforderten Andachtsbildes nahe.

Stilistisch mit den übrigen Arbeiten Millers übereinstimmend. Das Bild, welches dem bescheidenen Talent des Malers manches abgefordert hat, muß ziemlich am Anfang seiner Tätigkeit für den Zyklus liegen<sup>55</sup>.

---

55) Heinz, *Studien*, a.a.O., 110: „Aber auch der Tradition des späten 16. Jahrhunderts zeigt er [Miller] sich ziemlich stark verpflichtet, insofern er den manieristischen Mischstil, wie ihn in Salzburg Beham vertreten hatte, noch in der Kreuztragung verwendet“.

10. *Der für uns gekreuzigt worden ist.* (Abb. 10)

Dem Bildtyp nach gehört das Bild zu der eindrucksvollen Gruppe, in denen Blomaert das Mit-Leiden Mariae nach den Visionen des Leidens Christi dargestellt hat. Da aber die Gottesmutter auf Golgatha wirklich anwesend war, muß der Maler seine ursprüngliche Erfindung entscheidend verändern. Nunmehr erscheint mit Vordergrund, als primäres Andachtsbild, der großfigurige Erlöser am Kreuz. Sein voller plastischer Leib leuchtet in der Dunkelheit vor einem tintig schwarzblauen Himmel, in dem die Konturen der verfinsterten Sonne und des Mondes stehen. Nur der ferne Durchblick auf eine Stadt (Jerusalem) und ein schwach erhelltes Waldstück am linken Bildrand lassen die Tiefe des Bildes ahnen. An vier Nägeln angeheftet biegt der blühende Leib in sanfter C-Schwungung durch, das Antlitz zur Mutter gewendet. An Kreuzstamm flattert die Tafel des Pilatus in hebräischen, griechischen und lateinischen Buchstaben. Hinter dem Kreuz und zu Christus emporgewendet liegt Maria, wobei sie der Jünger, dessen Mutter sie durch Christi Wort geworden ist, unterstützt. Obwohl der Schmerz Mariae im Augenblick des Todes ihres Sohnes — sieht man die oben beschriebenen Blomaertbilder unter dem Gesichtspunkt des Marienschmerzes — als am größten dargestellt ist (Tränen!), so vermittelt dieses Bild nicht mehr die innere Qual und seelische Spannung jener anderen. Der Augenblick der Erlösung — *consummatum est* — bedingt auch einen Akt des Sich-Lösens. So ruht Maria, behütet von Johannes, in entspannter Haltung am Boden. Die farbliche Komposition wird ganz von den rubenesken Inkarnat Christi beherrscht, zu dem komplementärfarbig der blauschwarze Himmel erscheint. Das Rot des Marienkleides bzw. des Johannesmantels ist hier ins Braune gedämpft; die Johannes-Maria-Gruppe ist auch farblich in den Mittelgrund gedrängt.

Dieses Werk Blomaerts soll signiert und datiert sein, was nicht bestätigt werden kann; es besteht aber kein Zweifel an der Eigenhändigkeit.

11. *Der von den Toten auferstanden ist.* (Abb. 11)

In einer fallenden Diagonale ist der schwebende Auferstandene mit Siegesfahne in die Bildmitte zwischen eine Puttigruppe und der knieenden Gottesmutter gereiht. Das großfigurige Bild, das von einem unbekanntem Maler (Burkhard Schrammann?) stammt, ahmt die Kompositionsidee Blomaerts nach, indem Mariae, die mit ausgebreiteten Armen betet, die Vision des Auferstandenen zuteil wird. Trotz dieser stark ausgeprägten Diagonale, die durch die Lichtführung unterstrichen wird, ist das Bild sorgsam ausgewogen, ja statisch zu nennen. Die weiß-rote Fahne geht in den roten Mantel des Triumphators über, der in weitem Bausch Christus umspielt und die Bewegung zur Geste werden läßt. Dem graublauen Hintergrund der linken unteren Bildecke — wir sehen die schemenhaften Konturen der drei Grabwächter und das geöffnete Grab — entspricht der bräunliche Hintergrund der rechten oberen Bildpartie. In caravaggesker Direktheit streuen drei nackte

Putten Rosenblüten in das Gemach Mariae, das der Auferstandene zu betreten scheint.

Dieses Bild, das stilistisch mit dem Bild der Verkündigung eine vom Werk Zacharias Millers abweichende Gruppe in diesem Zyklus bildet, setzt voraus, daß der unbekannte Maler (Schrammann?) die Blomaertfolge, zumindest die Bilder 6,7 und 8 gekannt hat, und sich den großfigurigen Stil Blomaerts, bzw. dessen Bilderfindung anzueignen versuchte.

#### 12. *Der in den Himmel aufgefahren ist.* (Abb. 12)

Blomaert wählt als Darstellung dieses Rosenkranzgeheimnisses den Augenblick, als Christus vor den Augen der Jünger in den Himmel erhoben wird. Unter großer innerer Anteilnahme der dreizehn Personen, die zurückbleiben, — die Gesten und Gebärden reichen von flehentlicher Bitte bis zur verklärten Anbetung — hat sich zwischen dem Berg, auf den Maria und die Apostel stehen, und Christus eine Wolke geschoben. Da neigt er sich segnend noch einmal sanft herab und scheint den Blick Mariens zu erwidern. Von der Gruppe der Jünger, die im Kreis Christus umknien, sind nur Maria und Petrus ganzfigurig im Vordergrund wiedergegeben, indes von den anderen meist nur die Köpfe erscheinen.

Obwohl die in weiß-rote Gewänder gehüllte Gestalt Christi dem Bild eine vertikale Bildachse zu geben scheint, ist die farbliche Komposition auf eine Bilddiagonale hin angelegt, die von der segnenden Hand des Erlösers über die Neigung des Kopfes und den Mantelwurf bis zur flehentlich vorgestreckten Hand jenes Apostels reicht, der hinter Petrus kniet. Es ist ein hellgrau wolkiger, von silbergrauem Licht erfüllter Himmel, in den Christus aufsteigt. Das starke Rot seines Mantels hebt sich als leuchtende Fläche darin ab. Das blaurote Kleid Mariae erscheint hier — wie die erdfarbenen Gewänder der Apostel — stark gedämpft.

Stilistisch dem Werk Adrian Blomaerts zuzurechnen.

#### 13. *Der uns den heiligen Geist gesendet hat.* (Abb. 13)

Dieses, wie auch die zwei folgenden Bilder von Blomaert bilden thematisch insofern eine Einheit, da Maria wieder als Hauptperson an allen Szenen teilnimmt. Es ist der triumphus Mariae, den der Künstler innerhalb des Gesamtzyklus durch die Wahl stilistischer Mittel hervorzuheben sucht. Dazu gehört, daß alle drei Bilder in eine tiefgoldene Atmosphäre getaucht sind. Dieser Farbton bricht gleichzeitig auch das kräftige Rot und Blau der Gewänder, die nun merkwürdig satt, schwer und branstig erscheinen. (Das Gold hat hier insofern auch noch einen zusätzlichen symbolischen Wert, da es als heraldische Farbe der Stationen des Glorreichen Rosenkranzes gilt).

Die Geistsendung ereignet sich in einem Raum, von dem am rechten Bildrand ein Gesims mit Gewölbeansatz, im Hintergrund links eine Säule, sowie unbestimmbare Fensterschatten aufscheinen. Maria sitzt erhöht inmitten der Apostel und las offensichtlich bis zu diesem Ereignis in der Hl. Schrift, die ihr entfallen ist. Noch greifen ihre Hände nach dem Buch,

da erscholl ein Brausen, auf das vor allem Petrus und Johannes im Vordergrund zu lauschen scheinen. Im Nimbus zeigt sich die Taube des heiligen Geistes und gleich Phosphortropfen schweben die Flammen über den Häuptern.

Der Künstler gruppiert die zwölf Apostel um Maria in Gruppen von zwei, drei und vier Personen, deren Kopfhaltung teils parallel, teils divergierend verläuft. Obwohl sie sich an verschiedener Stelle im Raum befinden, faßt er farbig und kompositionell den einwärts knieenden Johannes, die sitzende Gottesmutter und den vorgebeugt lauschenden Petrus zu einer Bild-diagonale zusammen, die von links unten in die entgegengesetzte Bildecke führt.

Angeblich signiert „Adriano Blomaert 1637“, was nicht bestätigt werden kann, dennoch ist die Autorschaft stilistisch gesichert.

14. *Der dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat.* (Abb. 14)

Hier tritt am stärksten der oben beschriebene satte Goldton auf, der vom Nimbus ausstrahlt, durch die Gewandung wirkt und Wolkenbank wie Erdkugel zu Füßen der thronenden Gottesmutter durchtränkt. Maria wendet mit weit ausgebreiteten Armen den Blick empor. Engelputti, die Rosen verstreuen, sind ihre Begleitung. Auf der Erde bleibt ein offener steinerner Sarkophag zurück, der auf beiden Seiten den Blick in die blaue Ferne einer Phantasielandschaft freigibt.

Blomaert hat den goldstoffgefütterten blauen Mantel der Jungfrau mit einer kleinteilig aufgepinselten Bordüre versehen. Aber auch die Rosenblüten in den Händen der Engel und am leeren Grab vermitteln dem schwungvoll pathetisch gemalten Bild ein Detail, das wir von den spröde gemalten Werken Millers her kennen, und das stilistisch etwas Additives darstellt.

Angeblich signiert: „Aabryon A 1637“, was sich nur auf Blomaert beziehen kann<sup>56</sup>.

15. *Der dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat.* (Abb. 15)

Das letzte Bild des Zyklus zeigt die Marienkrönung in einer Form, wie sie in unserem Raum für das ganze 17. und 18. Jahrhundert obligatorisch geworden ist. Die Gottesmutter kniet zwischen den zwei göttlichen Personen, die eine Krone über ihr Haupt halten, indes die Taube der dritten göttlichen Person darüber schwebt. Diese annähernd symmetrische Komposition erhält dadurch eine gewisse Spannung, da sich Gottvater und Gottsohn vorbeugen müssen, um mit einer leichten Anstrengung eine Krone zu halten. Gottvater ist in ein bauschiges blaues Gewand gehüllt, das im Licht der Ewigkeit ins Taubengraue changiert, Gottsohn bedeckt das herrlich gemalte Inkarnat seines Leibes mit dem feurig roten Mantel eines Triumphators, während beide Dominantfarben in der Gewandung Mariae verschränkt

56) ÖKT XIII, 141.

sind. Das Rot ihres Unterkleides scheint nur mehr in den Ärmeln der zum Gebet erhobenen Hände auf und wird von einem geblumten Silberbrokatkleid verdeckt, über das ein großer tiefblauer Mantel liegt.

Auch in diesem Bild (Saum des Mantels von Gottvater, gläserne Weltkugel) scheinen Elemente auf, die stilistisch aus einem fremden Zusammenhang (Manierismus) genommen zu sein scheinen. Andererseits ist gerade hier die Gestalt Christi ein Beweis, daß Blomaert Bilder von Rubens gekannt haben muß.

Angeblich signiert; stilistisch ein Werk Blomaerts.

In der Aula Academica befinden sich noch weitere Bilder (Jüngstes Gericht als Supraporte<sup>57</sup>, Wappenschild der Universität an der Saaldecke), von denen nur das große Altarbild<sup>58</sup> untersucht werden soll:

Hier wurde ein Bildthema gewählt, das eine Sacra-Conversatione mit dem Erscheinen des zürnenden Weltrichters verbindet, wobei Maria als erste und höchste, sieben Heilige, die teils untereinander im Gespräch verbunden sind, als unmittelbare Fürsprecher der Welt in Erscheinung treten. In dem hochformatigen, im Kreisbogen geschlossenen Bild ereignet sich das Geschehen auf zwei getrennten Zonen, die aber beide den Himmel vergegenwärtigen. Im oberen, durch Wolken gegliederten Himmel erscheint Christus im roten Mantel, den Blitz seines Zornes in der erhobenen Rechten. Ihn blicken der greise Gottvater fragend, die Gottesmutter fürbittend an, indes sich etliche Putti in den Wolken tummeln.

In einer unteren Zone des Himmels gruppieren sich die Schutzheiligen um die große Weltkugel, welche in diesem konkreten Fall die marianische Kongregation der Salzburger Universität bedeutet, um den Charakter ihrer Heiligkeit entsprechend, teils Fürbitter, teils Lehrer zu sein, Ganz vorne knien die Heiligen Thomas von Aquin, der die Welt unter seinem Skapulier zu bergen sucht, (bekanntlich hatten die Salzburger Benediktinerprofessoren die thomistische Lehre vertreten) und Franz von Assisi, der hilfeheischend seine Hände über die Welt ausbreitet. Der gelehrte hl. Thomas und der sich aufopfernde hl. Franz repräsentieren zudem auch die beiden Formen der cherubinischen und seraphischen Gottesliebe, in der alle Mitglieder der Großen Kongregation erzogen werden sollten. Dieser Charaktersierung entspricht in etwa auch die Anordnung der stehenden Heiligen. Cherubinisch sind der hl. Rupert, der „das Salz“ des Glaubens nach Salzburg brachte, und der hl. Vital, dessen mittelalterliches Grab in jenen Tagen geöffnet worden war. Auf der seraphischen Seite stehen der hl. Benedikt, die hl. Erentrudis und der hl. Karl Borromäus, wobei den eigentlichen Patronen Benedikt und Karl im Bild keine bevorzugte Stelle zukommt.

Über den möglichen aktuellen Bezug dieser Darstellung wird später im Zusammenhang zu sprechen sein.

Blomaert ordnet die Komposition in einer großen Diagonale an, die durch das Blitzbündel des Weltenrichters und durch die Blickrichtung der Heiligen

57) ÖKT XIII, 143, Fig. 220. Kopie nach einem Stich v. Sadeler.

58) ÖKT XIII, 142, Taf. XV.

Franz und Karl bzw. durch das Pastorale markiert ist. Gleichzeitig dämpft der Künstler diese Bewegungsachse, indem er das Bildgeschehen auf beiden Ebenen in sich schließen läßt. So bilden Gottvater mit Christus und Maria eine Querachse, die durch den weit vorgestreckten Arm der Gottesmutter in eine Horizontale umgeleitet wird. Die Gruppe der unteren Bildebene ist im flachen Oval geschlossen; an beiden Bildrändern markieren je zwei Stehende die Horizontale, indes in der Bildmitte drei Aufblickende die gedämpfte Bewegungsdiagonale aufnehmen.

Im Bild offenbart sich religiöses Pathos in beruhigter Bewegung, in distanzierter Ergriffenheit und in maßvoller Repräsentation. Den von Lipp<sup>59</sup> vorgebrachten Ergebnissen seiner Strukturanalyse „Kraftlosigkeit, Passivität, Weichheit, Schönlinigkeit“ können wir nur bedingt zustimmen. Völlig zutreffend ist — und dies hat schon Günter Heinz klar erkannt — Blomaerts Auseinandersetzung mit Rubens<sup>60</sup>.

\*

Es stellt sich nun die Frage nach dem Auftraggeber für den Bildschmuck der Aula Academica. Nach unseren Forschungen — um dies gleich vorweg zu nehmen — kommt hier die Große akademische Kongregation in Frage.

Zu den Substrukturen, die im Leben der alten Benediktineruniversität eine gesellschaftspolitische Rolle spielten, gehörten die verschiedenen Konfraternitäten, von denen die älteste und bedeutendste die Congregatio Major Academica Salisburgensis Beatissimae Virginis Assumptae war<sup>61</sup>. Sie wurde

59) Lipp (vgl. auch Fußnote 54):: Nach Beschreibung des Bildaufbaues sieht er die charakteristischen Stellen des Bildes. „Den großen Zusammenschluß beider Zonen versucht Blomaert durch Maria zu geben. Sorgfältig läßt er das voluminöse Tuch, das die Jungfrau umflattert, in die Zone der Heiligen absinken. Aber von hier drängt kein Bewegungsstrom empor . . . Das Getöse der Gewänder ist lautlos und die Wolken wirken wie dicke Polster, die vom Atmosphärischen her undurchdringlich sind. Aber der Raum, in dem es sich ereignet, ist seicht und flach . . . Die Heiligen stehen untereinander — mit Ausnahme Ruperts und Vitals — kaum in Beziehung. Gebets- und Bittgesten mangelt eine gewisse Innigkeit, der ausgestreckte Arm Mariae tastet ins Leere . . . Auch am Detail der Hände zeigen sich Schönlinigkeit, Entspannung, Inaktivität. Wir nehmen an, daß damit eine gewisse Art von religiösem Pathos zum Ausdruck gebracht werden sollte . . . Die eigentliche Begabung Blomaerts zeigt sich in einer abgestimmten Farbigkeit. Die Lokalfarben erscheinen gedämpft, überall spielt ein Ocker herein und über dem Ganzen liegt eine eigenartige Silbrigkeit. Das Licht, das keiner bestimmten Quelle entspringt, fließt weich und modellierend über die Figuren . . . Hierin offenbart es deutlich den Einfluß Rubens. Als Vergleichsbeispiel bietet sich ein Altarbild gleichen Themas im Museum von Lyon an [Rosenberg, a.a.O., 174], das aber neuere Forschung aus dem Werk wieder ausgeschieden hat. Da es offensichtlich eine Arbeit nach Rubens darstellt, weist es auf einem Prototyp hin, dem Blomaert u. a. auch das Motiv der die Welt schützenden Heiligen entnommen hat“.

60) Heinz, *Studien*, a.a.O., 97.

61) Hammerle, a.a.O., 251.

unter Eb. Markus Sittikus als Sodalität errichtet, am 23. Februar 1619 von Rom bestätigt und am 10. Oktober 1619 promulgiert<sup>62</sup>. Nach Errichtung der Universität wurde sie in eine große und kleine Kongregation unterteilt, von der erstere alle Studenten der Universität, letztere alle Schüler des Gymnasiums erfaßte. Nach den Bruderschaftsmatrikeln zu schließen, die Hammerle auszugsweise publizierte, war die obligatorische Konfraternität hierarchisch gegliedert. Ihre Statuten formten die Gemeinschaft, bestimmten die Wahl des Präfekten und diszipliniere Dinge und regelten die geistlichen Übungen, zu denen die monatliche Rosenkranzprozession<sup>63</sup> gehörte. (Vgl. Text B) Diese wird man sich — ähnlich den heute noch üblichen Kreuzwegprozessionen — als ein Schreiten unter Gesang und Gebet von Andachtsbild zu Andachtsbild vorstellen müssen. Der hierarchische Überbau scheint den Bedürfnissen jener Zeit entsprochen zu haben, denn es gab 1668 — um ein Beispiel zu nennen — einen Präfekten, zwei Assistenten, 24 Konsultoren, einen Sekretär, einen Vizesekretär, einen „Depositarius“ (Kassier), zwei Krankenvisitatoren, einen Prediger, zwei Lektoren und einen „Praefectus supelectilis“ mit seinen Assistenten, also insgesamt 38 leitende Personen<sup>64</sup>.

Das Rosenkranzgebet stellte die hauptsächliche Gebetsverpflichtung der Sodalen dar und es bedarf in diesem Zusammenhang keines Beweises, daß die nachtridentinische Verbreitung dieses Gebetes auf Papst Pius V. und den Sieg von Lepanto (1571) zurückgehen. Wie sehr gerade diese Gebetsform Eingang auch in die Frömmigkeitsübungen des hohen Klerus gefunden hat, mag ein Bericht Sedelmayers beweisen:

„Juvat hic loci quoque meminisse Illustrissimi Principis Joannis Christophori Comititis de Liechtenstein Anno MDCXXV ad Mitram Chiemensem admoti. Antiqua illi consuetudo erat, ut singulis mensibus quindecim pauperes Studiosos in honorem quindecim Mysteriorum Ss. Rosarii in palatium suum invitaret, Minister ad mensam inserviret, aqua ipse praeberet manibus, ac septem fercula, vinique optimi, quantum volebant pauperes hospites, infunderet, denique pro nocturna coena unicuique florenum offerret“<sup>65</sup>.

62) Sedelmayer, a.a.O., 38. Am Vortag starb Eb. Markus Sittikus!

63) SLA-U, Buchf. Archivalien 78. Fasti Mariani Cong[regationis] ... ab ... Anno 1644 [unpaginiert]. So fanden z. B. im Jahr 1656 diese Prozessionen am 3. Januar, 7. März, 4. April, 2. Mai, 6. Juni, 4. Juli, 1. August, 5. September, 3. Oktober, 7. November und 5. Dezember statt.

64) SLA-U, Buchf. Archivalien 78, „1668“.

65) Sedelmayer, a.a.O., 82: (Frei übersetzt). Hier sei an den durchlauchtigsten Fürsten Johann Christoph Graf von Liechtenstein erinnert, der 1625 Bischof von Chiemsee wurde.

Es war ein althergebrachtes Herkommen, daß er monatlich 15 arme Studenten zu Ehren der 15 Geheimnisse des hl. Rosenkranzes in seinen Palast einlud, sie selbst bei Tisch bediente und das Waschwasser reichte, ihnen sieben Speisengänge und vom besten Wein, soviel sie trinken wollten, antrug, sowie einen jeden schließlich noch einen Gulden gab.

Was kann nun daraus geschlossen werden? Mit Sicherheit, daß die Wahl der 15 Rosenkranzgeheimnisse als Bildschmuck der Aula Academica einem speziellen Wunsch der Großen Kongregation entsprach. Nervus rerum dirigator — wer aber anschafft, zahlt. Nun scheinen, wie wir bereits ausgeführt haben, weder in den Universitäts-, noch in den Bruderschaftsrechnungen Ausgabenbeträge auf, die auf eine Bezahlung dieses Bildauftrages schließen lassen können. Schätzungsweise wird man annehmen dürfen, daß dieser Betrag die Summe von 1000 Gulden kaum unterschritten hat. Der Erzbischof scheidet als Spender aus. Abgesehen davon, daß die Universität eine solche Spende seitens des Gründers niemals „vergessen“ hätte, weigerte sich der Landesfürst beharrlich, für interne Einrichtungen, z. B. für die Bibliothek, Beträge zur Verfügung zu stellen<sup>66</sup>. Auch der Abt von St. Peter scheidet in diesem Fall als Spender aus, da er 1631 einen bedeutenden Betrag zur Verfügung stellte<sup>65</sup>, dessen man sich noch um 1790 erinnerte<sup>67</sup>. Nach einem mündlichen Hinweis von Universitätsprof. DDr. Karl Friedrich Hermann OSB wird man aus dem Fehlen offizieller Kostenbelege und aus der Kostenschätzung von 1000 Gulden schließen dürfen, daß wohlhabende, adelige Sodalen diesen Betrag aufbrachten. Ihre völlige Anonymität — vom Evangelium gefordert — war und ist ein Akt christlicher Demut. Die Hauptkosten mußten 1636 (Miller) und 1637 (Blomaert) geleistet worden sein. 1639 und 1640 überließ man „das Schwabengrueberische Inter [esse = Zinsen] der Congregation umb den Saal“<sup>68</sup>. Damit mochte die erste Ausstattung der Aula Academica endgültig beglichen worden sein. Diese Frau Schwabengrueberin wird im übrigen unter den Wohltätern der Universität bei Sedelmayer erwähnt<sup>67</sup>.

Während der Bildzyklus der Rosenkranzgeheimnisse als Andachtsbilder einen liturgisch aktuellen Bezug zur Großen Kongregation darstellte, mag das Bildprogramm des zürnenden Weltenrichters (Altar) zusammen mit dem jüngsten Gericht (Ausgang) an diesem Ort zunächst etwas befremden.

---

66) *Hermann* Diss. a.a.O. 241; *Hammerle* a.a.O. 225f. Es werden fünf Wohltäter der Kongregation genannt: 1. Eb. Markus Sittikus, der sie gründete und Kleidung sowie eine Kreuzfahne anschaffte. 2. Das sedisvakant regierende Domkapitel spendete 200 Gulden. 3. Abt Joachim Buchauer von St. Peter stiftete als Präses der Kongregation eine Fahne mit dem Bild der Schmerzensmutter, 30 härene Gewänder für die Geißler und 50 Gulden. 4. ein Sterbender legiert 10 Dukaten, und ein anderer Privater schenkte eine Goldkette. Alle anderen offiziellen Geschenke werden bei Sedelmayer erwähnt, wie z. B. Paramente und Silberleuchter, a.a.O., 126.

67) *Sedelmayer*, a.a.O., 82. Zusammen mit Domherrn Otto Friedrich Graf Puechhaimb, Adam Laurenz Graf Törring, Bischof von Lavant, Herrn Gregor Walli und dem Tegernseer Mönch Johann Jakob von Preising.

Seit Errichtung der Aula Academica — opus per amplum ac magnificum<sup>68</sup> — war hier der Ort, an dem die religiösen Übungen der Großen Kongregation abgehalten wurden. 1635 wurde ein Altarprivileg erteilt, was auf die Errichtung eines Altares schließen läßt. Nach den Vorschriften des Tridentinums mußte jener auch mit einem Altarbild ausgestattet sein. Nun herrschte ab Dezember 1635 in Salzburg eine Seuche (Pest), die am 5. Oktober 1636 die Kongregation hinderte, das „principalis Imago D. V. Mariae e Metropolitana Ecclesia in aulam Academicam reportata“<sup>69</sup>. Dieses „Hauptbild der Jungfrau Maria“ kann nicht das erst 1637 entstandene Blomaertbild sein, auf dem formal die Gottesmutter nicht jene signifikante Gestalt ist, sodaß man das ganze Bild nach ihr bezeichnen würde. Als nun Blomaert von der Kongregation den Auftrag erhielt, anstelle des genannten Marienbildes eine größere Komposition zu entwerfen, ging er vom „Zorn Gottes“, jener pestartigen Seuche aus, die die Stadt und mit ihr die Universität stark betroffen hatte. Es war ein aktueller Bezug, als der Künstler nicht die Aufnahme Mariae, das Titulargeheimnis der Großen Kongregation, sondern Maria und die Schutzheiligen der Universität als Fürsprecher vor dem erzürnten Christus malte. Als analoges Motiv wählte man ein Bild des Jüngsten Gerichts nach einem Sadeler Stich über dem Ausgang.

Wir haben gesehen, daß vom wahrscheinlichen Auftraggeber aus keine Schlüsse auf die Berufung und Wahl der Künstler möglich sind. So stellt sich erneut die Frage nach Herkunft und Leistung der Künstler.

Zacharias Miller gehört offensichtlich einer Salzburger Malerfamilie an, deren Genealogie, bedingt auch durch die Häufigkeit des Namens und die mittlere Qualität ihrer Arbeiten, noch nicht erforscht wurde. Auch wir können in diesem Zusammenhang nur eine summarische Zusammenfassung geben.

Als ältestes Mitglied der Sippe scheint *Christof* auf <sup>70</sup>. Er wird das erste Mal 1614 für Arbeiten für den Magistrat Salzburg bezahlt<sup>71</sup>, und erhält 1627 für ein Bild in der ehemaligen Augustinereremitenkirche Mülln 30 fl<sup>72</sup>,

68) *Sedelmayer*, a.a.O., 71. (Frei übersetzt). Inzwischen wurde [1631] im Kolleg der Patres Professoren die Aula Academica erbaut. Sie ist ein sehr großer und prächtiger Raum, in dem man begann, die Frömmigkeit nicht allein durch feierliche Gottesdienste, durch die monatlichen und jährlichen Feierlichkeiten der Rosenkranzbruderschaft und durch die ordentlichen Konvente der Großen Kongregation unter Anrufung der in den Himmel aufgenommenen göttlichen Jungfrau zu pflegen, sondern auch im Fasching das 40stündige Gebet vor dem Allerheiligsten zu halten . . .

69) *Sedelmayer*, a.O., 78 f.

70) Vgl. *Thieme-Becker* 25, 223. Christoph ist kaum mit diesem Imster Maler ident. Ob Johann Miller aus Burghausen, der für Gilgenberg, Haigermos und Hochburg großformatige Bilder malte, zur Salzburger Familie verwandt ist, konnten wir nicht klären. (Vgl. ÖKT XXX).

71) *Martin, Rechnungsbücher*, a.a.O., 109 ff.

72) ÖKT XII, S. LIV. Hier „Müllner“ genannt; die Identität ergibt sich aus dem Zusammenhang. Die Äbte von St. Peter waren hier öfters Wohltäter.

sowie für ungenannte Arbeiten in dieser Kirche 1628 Geld. 1629 säuberte er für die Bürgerspitalkirche St. Blasius eine „Daß mit U. Fr. Biltnus“<sup>73</sup> und malt für den gleichen Auftraggeber 1634 ein Hl. Grab um 20 fl<sup>74</sup>. 1636 faßt er das Orgelgehäuse in Seekirchen<sup>75</sup>; 1638 zahlt man ihm für Arbeiten in St. Blasius einen geringen Betrag<sup>76</sup>. 1636–1638 ist er auch mit einem größeren Auftrag für St. Peter beschäftigt, der ihm 57 Gulden einbringt<sup>77</sup>. Inmitten dieser Arbeit muß er vor dem 13. Juli 1639 gestorben sein, denn Christoph Millers „seelig hinterlassene Wittib“ kassierte von diesem Zeitpunkt an bis 14. Februar 1640 von den Mönchen einen Gesamtbetrag von 71 Gulden, indes seine Erben in St. Blasius den Restbetrag von 5 fl. einsammelten<sup>78</sup>.

Von den genannten Werken hat sich keines erhalten. Der Art seiner Tätigkeit nach zu schließen war Christoph vornehmlich ein Faßmaler. Der relativ hohe Ertrag aus St. Peter könnte im Zusammenhang mit der Fassung der Waldburgeraltäre stehen.

Daniel Miller scheint ein Bruder des vorigen gewesen zu sein. Seine „1627“ datierte Kreuzigung in Grödig deutet auf einen nicht unbegabten Maler hin, der manieristische Detailformen mit dem Bildaufbau eines frühbarocken Andachtsbildes zu vereinen sucht<sup>81</sup>. Ob dieses Bild, das in sekundärer Verwendung nach Grödig gekommen ist, auch für St. Peter gemalt wurde, läßt sich nicht entscheiden. 1632 wird Daniel für die Fassung von Postamenten am Waldburger Hochaltar in St. Peter bezahlt; 1634 führte er verschiedene kleinere Arbeiten für das Kloster Admont aus, wofür Abt Albert Keuslin die Beträge vorschießt<sup>79</sup>. Mit den beiden zugewiesenen großen Stadtansichten von Salzburg, die Daniel für das Lustschloß Petersbrunn 1635 malte, endete seine Salzburger Tätigkeit<sup>80</sup>.

Der Generation der Söhne gehören offensichtlich Zacharias und Mathias Miller an. Von Zacharias sind nur die Bilder in der Aula Academica bekanntgeworden. Heinz schreibt ihm noch die Bilder der 6. Kapelle in der Salzburger Franziskanerkirche<sup>80</sup>, die um 1670 entstanden sind, und die Passionsbilder im Sacellum zu<sup>71</sup>. Da Zacharias am fünften Bild des Aulazyklus, das „1636“ datiert ist, sein Alter mit 31 Jahren angibt, muß er 1606 geboren sein. Er malte — stilistisch gesehen — zuerst das neunte Bild, dann das vierte und fünfte, und kam erst bei dem dritten Bild, das ziemlich am Ende seiner Tätigkeit liegt, zu einem großfigurigen Stil und zu einer freieren Auffassung der Komposition, freilich im Sinne eines Rückgriffes auf spätmanieristische

73) ÖKT IX, 222.

74) ÖKT IX, 222.

75) ÖKT X, 124.

76) ÖKT IX, 222.

77) ÖKT XII, S. LX f.

78) ÖKT XII, S. LXIII und ÖKT IX, 222.

79) ÖKT XII, S. LXVIII.

80) ÖKT IX, 101.

81) Heinz, *Studien*, a.a.O., 110, Fußnote 81.

Gestaltung. Sieht man von den Zuschreibungen von Heinz ab, so endete Millers nachweisbare Salzburger Tätigkeit mit der Ankunft Blomaerts. Zwei Bilder des Zyklus passen aber stilistisch weder zu Blomaert noch zu Zacharias Miller: das erste und das elfte. Da beide Arbeiten Elemente der Kunst Millers und Blomaerts zu vereinen suchen, möchten wir sie dem bisher ungenannten Burkhard Schrammann zuweisen, der 1639 „ain Maria Bild und Blucht in Aegypten“ für St. Peter malte, das sich erhalten hat. Trotz des unrestaurierten Zustandes, in dem sich gegenwärtig das Bild befindet, ist der stilistische Zusammenhang mit den beiden Aulabildern unverkennbar: großfigurige Komposition, leicht klassizierende Gewandführung, cursorische Behandlung anatomischer Details und die Farbigkeit.

In diesem Zusammenhang sei als letzter der Familie Miller *Mathias* (auch *Mathes*) genannt. Als früheste bezeugte Arbeit scheint die Faßbemalung von Leuchtern für St. Blasius 1642 auf, drei Jahre nachdem sein mutmaßlicher Vater Christoph zuletzt für diesen Auftraggeber gearbeitet hatte<sup>82</sup>. 1647 wird er in St. Peter für eine nicht genannte Arbeit mit 7 fl entlohnt<sup>83</sup>. 1656 malte er für die Kirchen von Eugendorf<sup>84</sup> und Seekirchen<sup>85</sup> die „15 Geheimnisse U. L. F.“. In Seekirchen malte er 1661 auch Bilder der hll. Martin und Sebastian. Für St. Blasius fertigte er zu dem von seinem Vater geschaffenen Hl. Grab „18 Stück Wolken und Engelsköpfe“ 1663 an<sup>86</sup>. 1673 wird er in den Rechnungen des Magistrates genannt<sup>87</sup> und war schließlich 1675 mit Arbeiten im Zusammenhang mit der Errichtung der neuen Müllner Turmkuppel beschäftigt<sup>88</sup>. Am 29. April 1681 verschied er und wurde im Petersfriedhof begraben<sup>89</sup>. Auch seine Witwe Kordula war in der Branche tätig. Sie kassierte 1685–1687 für Faßarbeiten am Florianibrunnen des Alten Marktes in Salzburg 75 fl. 15 kr.<sup>90</sup>. Am 20. 7. 1701 wurde die „Jungfer Millerin, Mahlerstochter“ ebenfalls in St. Peter bestattet<sup>91</sup>. Eine andere Tochter Anna Maria faßte 1706 die neuen Kommuniongitter vor den Seitenaltären der Blasiuskirche<sup>92</sup>. Sie starb unvermählt am 1. Juli 1750 und wurde gleichfalls in St. Peter beerdigt<sup>93</sup>.

Im Anschluß stellt sich die Frage nach dem Hauptkünstler der Aulabilder Adrian Blomaert (um 1609 bis um 1640?). Die einzige schriftliche Quelle zu seinem Leben besitzen wir in Sandrarts *Teutscher Academie*<sup>94</sup>:

82) ÖKT IX, 222.

83) ÖKT XII, S. LXIX.

84) ÖKT XI, 67.

85) ÖKT, XI, 125.

86) ÖKT IX, 222.

87) *Martin, Rechnungsbücher* 109.

88) ÖKT IX, 192.

89) SP, HsA 266, 49.

90) ÖKT XIII, 218.

91) SP HsA 266, 75.

92) ÖKT IX, 223.

93) SP HsA 271, 20'.

94) *Sandrart*, 298. Vgl. *Augsburger Katalog*, a.a.O., 136 ff.

„Er [Abraham Blomaert] starbe ungefähr Anno 1647 und hinterließ viel, doch meistens Kunstreiche Söhne, der erste, genannt Heinrich Blomart, war ein guter Zeichner, konte aber seine Klücks-Kugel nicht vernünftig genug fortschieben, dahero diese Blum unter den Hecken der Zaghaftigkeit ersticket.

Sein anderer Bruder Adrian aber ware ein guter Mahler, zoge aus Italien nach Salzburg, und färtigte denen Patribus Benedictinis daselbst vielfältige herrliche Werke, ware um viel lebendiger und herzhafter als sein Bruder, dahero er mit denen Studenten zum öfteren palgte, wie er dann endlichen auch in einem Streit erstochen ward.

Der dritte Bruder Cornelius Blomaert, mein gewesener Mit-Lehrling in der Kunst, wurde von mir [1633] nachher Rom beruffen, alda in das Statuen-Buch der Justinianischen Galerie nach meinen Handrißen, etliche Jahre neben anderen meine Werke befördern helfen, ist nach deme auch noch lang alda verblieben, und hat, wegen Fürtreflichkeit der Kunst, ein großes Lob hinterlassen.“

Was Sandrart von Adrian zu berichten weiß, ist wenig, aber authentisch, denn der Autor konnte aus der engen Beziehung zu Cornelius persönliche Kenntnisse von dessen Bruder Adrian haben. Da Sandrart 1635 aus Rom nach Frankfurt/Main und 1638 weiter nach der freien Stadt Amsterdam reiste, während Cornelius in Rom verblieben war, wird Sandrart wohl kaum bereits 1635 Kenntnis von dem Blomaertauftrag in Salzburg gehabt haben. Wann, unter welchen Umständen und wo Adrian dieser Auftrag erteilt wurde, bleibt im Dunkeln. 1637–1644 entstanden Sandrarts Monatsbilder für Schleißheim im Auftrag des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern. Am 22. Oktober 1638 läßt Abt Albert Keuslin den Münchner Hofmaler Johann Ulrich Loth<sup>95</sup> bitten, daß dieser ihm das „angedingte Köhnigische Gemähl“ (von Sandrart)<sup>96</sup> übersende, und schickt 4 Dukaten. Als das Bild nicht kommt, versucht es Abt Albert am 24. Januar 1649 erneut:

„Herrn Joachim Santrat von Stokhau, ainem niderlendischen beruehmden mahler, wegen der frau Königin, aniezo Kamerlocherin, nach St. Peter versprochen und durch ihne Santrat würklich gemahlten, grossen stukhs, welches er aufs möglichste hieher zu befürderen sich erbotten, verehrt 8 duca ten“<sup>97</sup>. Obwohl nicht bekannt ist, daß die in Empfang genommenen Gelder zurückgesandt wurden, kommt auch Sandrart nicht dazu, dieses Bild nach Salzburg zu bringen. In seinem Lebenslauf bedauert er dies ausdrücklich:

„Abermals bildete Joachim von Sandrart den Abschied der hochgelobten Mutter Gottes aus dieser Zeitlichkeit auf ein gar großes Tuch mit herrlichen effect, wie sie auf ihrem Bette ganz anmutig verbleichet: worüber der hl. Petrus und andere umstehende Apostel mit zusammengeschlagenen Händen ächzen und weinen, andere aber voll trauriger Gebärden im Gebet auf den Kniehen liegen. Zu nächst dem Bett stehet ein entrüsteter Levit mit seinem

95) Biographie in *Thieme-Becker* 23, 405.

96) ÖKT XII, S. LXII.

97) ÖKT XII, S. LXX.

Ornat, von Weibervolk umringet. Auf einem Sessel sitzt eine wegen langwürriger Nachtwache ruhende und wehklagende Frau, so den gebogenen Kopf in Händen hält. Von oben sieht man eine himlische Glori in der Engel-Begleitung, um ihren theuren Geist abzuholen, sich ganz sitsam herablassen. Ist alles sehr natürlich und künstlich gemahlet: aber hiebey zu betauern, daß dieses herrliche Werk, so nach Salzburg in St. Peters Kirche zu S. Vitalis Grabmahle verlobet, nicht dahin geliefert worden, sondern noch in die 22 Jahre zu Mönchen bey der fürnehmen und verständigen Frauen Anna Cummerlöhin in einer langen Truhen gefangen und als todt liget“.<sup>98</sup>

Damit scheint uns bewiesen, daß der erste Rektor magnificus Abt Albert Keuslin in brieflichem Kontakt mit Sandrart, dem Biographen Blomaerts stand. Über diese Nachrichtenbrücke konnte Sandrart Kenntnisse von der Tätigkeit – und vom „Tode“ Adrian Blomaerts erhalten haben. Auch die Art der Bezeichnung, die Sandrart für Adrians Auftraggeber wählt, paßt auf Abt Albert; „Benediktinerpatres“ zu sagen, ist die denkbar schlichteste und gleichzeitig völlig anonyme Form einer Angabe; jeder Hofbeamte hätte dies anders formuliert. Am 3. Juli 1640 wurde Adrian für das Altarblatt eines Martyriums der hl. Katharina entlohnt, das er für Freistadt im oberösterreichischen Mühlviertel malte. Das Bild zeigt eine reich gegliederte Komposition, die formal einen entschiedenen künstlerischen Fortschritt gegenüber dem Aulabild markiert. Blomaerts Duktus ist aufgelockerter, flockiger geworden; es scheint als hätte er sich der Malweise seines späteren Biographen Sandrart angeschlossen<sup>99</sup>.

Die Forschung glaubt seit Wurzbach annehmen zu müssen, daß Adrian Blomaert entgegen der Darstellung Sandrart 1660 in Utrecht ein Testament verfaßt und nach seinem Tod 1666 in der dortigen Katharinenkirche begraben worden sei. Gleichzeitig wies man dem Künstler eine Reihe von Landschaften zu, die mit „A. Blomaert“ signiert sind, ohne die Aulabilder untersucht zu haben<sup>100</sup>. Aber Cornelius Müller konnte diese Landschaften überzeugend Abraham Blomaert zuweisen<sup>101</sup>. Und Horst Gerson übernahm diese

98) Zitiert nach ÖKT XII, S. LXX. Zum Geschlecht der Camerlohr vgl. MGSL 77, 121 f.

99) Der Stilwandel zwischen dem Salzburger und dem Freistädter Altarbild weist mit Entschiedenheit auf eine künstlerische Auseinandersetzung mit Sandrart hin. Wenn nach der Fertigstellung der Aulabilder und vor dem 6. August 1638 Blomaert für ein solches Bild gesehen hat, so im salzburgisch-bayerischen Raum. In der Stiftskirche Berchtesgaden entspricht einem Schönfeldbild von 1644 eine Rosenkranzmadonna Sandrarts, während die Sandrartbilder in Linz (Kapuziner, Stadtpfarrkirche) erst in den 50er Jahren entstanden sind. (Vgl. ÖKT XXXVI, 209, 210, 213, 220, 369). — Die dringliche Bitte des Abtes an Loth legt nahe, daß es 1638 ein von den Salzburgern bewundertes Bild Sandrarts hier gegeben hatte; eines unbekanntes Malers wegen hätte Abt Albert kaum diese (vergeblichen) Anstrengungen unternommen.

100) *Thieme-Becker* 4, 126.

101) *Müller*, a.a.O., 193–208.

Forschungsergebnisse und untermauerte Abraham Blomaerts Stellung in der niederländischen Kunstgeschichte<sup>102</sup>. Wer aber ist jener Adrian, der 1666 in Utrecht gestorben ist? In Naglers altem Werk<sup>103</sup> wird ein Adrian Blomaert erwähnt, der vornehmlich ein Zeichner und Stecher gewesen sein und 1665 noch gelebt haben soll. Da dieses Problem von Salzburg aus nicht gelöst werden kann, sei versucht, die wenigen Fakten auf einen Nenner zu bringen:

1. Der von seinen Italienstudien rückwandernde, etwa 28jährige Maler kommt 1636/37 nach Salzburg, wo er den Auftrag der Aulabilder erhält. Möglicherweise verdrängte er dabei den einheimischen Zacharias Miller. Obwohl Abt Albert III. Keuslin in diesen Jahren die Stiftskirche St. Peter mit Barockaltären ausstattet, erhält Blomaert von ihm keinen Auftrag.

2. Vor dem 22. Oktober 1638 muß Abt Albert III. mit Sandrart brieflichen Kontakt aufgenommen haben, und ein Werk bei ihm bestellt haben. Dieses Bild ist ihm so wichtig, daß er nach 11 Jahren noch versucht, es zu erhalten. Bei aller Vorsicht wird man nicht völlig ausschließen dürfen, daß Abt Albert diesen Auftrag vergab, weil er Bilder Sandrarts gesehen hatte, vielleicht sogar in Salzburg?

3. Am 17. Juli 1638 meldete sich Adriano Blomaert beim Freistädter Magistrat und erbittet den noch zu vergebenden Auftrag für das Hochaltarbild der Stadtpfarrkirche, der ihm nach dem 6. August dieses Jahres auch erteilt wird<sup>104</sup>.

Warum verließ Blomaert Salzburg? Sandrarts Bericht weist auf eine Palgerei, d. h. ein Duell des Künstlers mit Studenten hin. Tatsächlich herrschte Ende des Jahres 1638 Aufruhr an der Universität, weil die bewaffneten Studenten ihre Waffen wieder abliefern sollten<sup>105</sup>. Da aber Duelle streng verboten waren und disziplinar geahndet wurden, könnte die Teilnahme für den Künstler ein Grund gewesen sein, von hier zu fliehen.

4. Am 3. Juli 1640 bat Blomaert, „um verbesserung des vereinbarten lohnes . . . und verwilligung der übrigen fassarbeit“. Man mußte mit Blomaerts Arbeit zufrieden gewesen sein, denn er erhielt außer den vereinbarten 275 Gulden noch ein „recompens“ von 150 Gulden. Aber man ließ ihn wissen, daß kein Geld für weitere Arbeit vorhanden sei<sup>104</sup>. Seitdem blieb Adrian verschollen.

Adrian Blomaert gehört der Generation Sandrarts (\* 1606), J. H. Schönfelds (\* 1609), Tobias Pocks (\* 1610?) und Karel Skrétas (\* 1610) an. Gemeinsam eignen ihnen allen die Probleme der Generation im Sinne Pinders, gemeinsam ist ihnen die italienische Schulung und das Vorbild des großen

102) *Gerson*, a.a.O., 374.

103) *Nagler*, a.a.O., 533 f.; *Heinz Studien*, a.a.O., 97, Fußnote 33. Heinz ist ebenso überzeugt, daß der 1666 in Utrecht verstorbene A. B. nicht mit dem 1637–1640 in Österreich tätigen A. B. ident ist.

104) *Neßböck*, a.a.O., 347 f. Außer diesem Bild malte Blomaert für die Freistädter Frauenkirche noch eine „Anbetung der Könige“ (Stifterwappen).

105) *Wagner, Studenten* a.a.O., 12 f. — Vgl. *Sedelmayer* a.a.O., 79 f.

Flamen Rubens. Während Pock das neue großformatige Altarbild im Wiener Raum in den 40er Jahren einführt und Karel Skréta ab 1638 in Prag zum zentralen frühbarocken Maler sich entwickelte, kamen Blomaerts entschieden barock aufgefaßte Aulabilder für Salzburg noch „zu früh“. Erst am Ende des Jahrhunderts wird es einen Salzburger Maler geben, der Blomaert wieder verstehen wird: Johann Michael Rottmayr.

Günther Heinz sieht in Blomaert einen Künstler, dessen Stil an flämischen (Rubens, de Crayer) und italienischen (Bologneser Schule) Vorbildern geschult, „sich einem geradezu internationalen Barock des katholischen Kulturkreises einordnet“<sup>106</sup>. In seinen Werken für die Aula kann man „das erste bedeutende, seinem Umfang nach das größte Werk eines holländischen Malers des 17. Jahrhunderts auf dem Boden des heutigen Österreichs“ sehen.

### III. ZUSAMMENFASSUNG<sup>107</sup>

Unser bescheidener Beitrag zum 350jährigen Jubiläum der Alma Mater Paridiana hatte das Ziel, einerseits alle bekannten und unbekanntes Materialien zur Baugeschichte der Alten Universität vorzulegen, andererseits seinen vornehmsten profanen Raum, der Aula Academica, eine kunsthistorische Untersuchung zu geben. Wir versuchten nach der bewährten Methode unseres verehrten Lehrers Hans Sedlmayr, den „ursprünglichen Zustand wieder herzustellen“. Da die Quellen oft nicht genügend Aufschluß gaben, mußten wir nach hypothetischen Rekonstruktionen verfahren. Dabei gelang der Nachweis, daß der Dombaumeister Santino Solari für die Baugestalt der Aula Acidemica und für einen Großteil des Universitätsgebäudes die künstlerische Verantwortung trägt. Zum anderen erwies sich Adrian Blomaert als bedeutender frühbarocker Maler, der eine Entwicklung einleitete, die erst 1690 zum Durchbruch kam. Daß er nicht für den Dom, sondern für die Universität herangezogen wurde, zeigt die „Patres Benedictini“ auf der Höhe ihrer Zeit!

106) *Heinz, Maler*, a.a.O., 12 f. Bei dieser Gelegenheit darf ich Herrn Prof. Dr. Heinz für seinen freundlichen Brief vom 30. 6. danken.

107) Der Autor sagt H. H. Univ. Prof. DDr. P. Friedrich Hermann OSB für wissenschaftlichen Rat und die Einladung zur Publikation, sowie S. G. Erzabt Franz Bachler OSB für eine Subvention herzlichen Dank.

## ANHANG

Texte aus „De Maria Virgine incomparabile“ von Petrus Canisius S. J.

Text A: (Mythologische Anspielungen)

„Die Venus, sagt man, sei dem Schaum des Meeres entsprungen, . . . Castor und Pollux aus einem Ei, die Myrmidonen aus einer Ameise . . . Unsere Minerva ist Maria, denn wenn die Heiden jener Jungfräulichkeit, Weisheit und Stärke zuschreiben, so kommen diese Eigenschaften Maria in höchstem Grade zu . . . Maria ist die wahre Penthesilea, nicht die kriegssüchtige, wilde, blutdürstige, sondern die sanfte, menschliche, gütige, friedfertige, Frieden- und Heilbringende. Sie ist die Jungfrau der Amazonen, d. h. die Fühlerin aller Jungfrauen . . . Was sollen eure Minerva von Athen, eure Venus auf Zypern, die Dido von Karthago, Isis in Ägypten? Sie alle waren Sklavinnen der Leidenschaft, Wohnungen der Teufel, nicht der Tugenden . . . Maria ist die wahre Ceres, weil sie das wahre Brot und den echten Wein den Menschen brachte . . .“ (a.a.O. 158 f.)

Text B: (Der Rosenkranz)

„Er ist ein Kranz, gewunden aus mystischen, herrlichen, wohlriechenden Blumen, d. h. geflochten aus göttlichen und englischen Blumen, aus evangelischen Wörtern und Geheimnissen. Die Kirche gibt deswegen so viele Ablässe dafür, um durch das Rosenkranzgebet und die Rosenkranzbruderschaft die Menschen im Glauben, in der Gottesliebe, im Beten zu üben . . . Wir sagen nicht, daß eine bestimmte Anzahl von Gebeten aus sich die Kraft habe, das zu erlangen, um was man bittet, aber man darf eine gewisse Anzahl von Gebeten sagen, ohne dadurch Aberglauben zu begehen. Die Zahlen haben auch ihre Bedeutung, z. B. die Zahl 5 wegen der fünf Wunden, die Zahl 10: die zehn Gebote Gottes, die Zahl 50: das Jubeljahr, wo alle Schulden nachgelassen wurden, wie die Schrift sagt . . . Warum verbinden wir gewöhnlich . . . das Vaterunser und das Ave Maria? Wie das Unglück und Verderben des ganzen Menschengeschlechtes durch beide Geschlechter geschah, durch Adam und Eva, so auch das Heil . . . durch Jesus und Maria“. (a.a.O., 242–247.)

Text C: (Compassio Mariae)

„Im ganzen Leben litt sie mit ihm . . . Christus liebt nicht die, welche gefühllosen und kalten Herzens sind, starr wie Eis, die aller Menschlichkeit bar sind, sondern die weichen Herzens, die Sanften, die leicht zum Mitleid zu bringen sind . . . Es gezieme sich aber, daß die Mutter des Herrn, die doch voll der Gnade war, in dieser Liebespflicht niemand nachstand . . . Also wurde sie von den bittersten Leiden ihres Sohnes auf schwerste getroffen. Sie litt mit, als sie nicht bloß wußte, sondern mit eigenen Augen sah, wie er über alles Maß hinaus gepeinigt wurde . . . O, unsterblicher Gott, welcher Schrecken, welche Trauer für Maria, als sie mit eigenen Augen sah, wie ihr geliebter, ihr einziggeliebter Sohn, so oft und unanständig seiner Kleider

entblößt und den Blicken des geilen Volkes ausgesetzt, wie er ans Kreuz geschlagen wurde, wie er am Kreuze hing, nackt, ausgespannt, zitternd, sein Leib zerrissen von den Geißelhieben, von Blut triefend, aufgehängt zwischen zwei Räufern . . ." (a.a.O., 410–417.)

## LITERATUR

(Die kursivgedruckten Worte dienen jeweils als Kurzzitat)

- Abfalter*, Melchior: Zur Baugeschichte der alten Salzburger Universität. In: Salzburg. Sein Boden. Seine Geschichte und Kultur. Festgabe der 57. Versammlung deutscher Philologen . . . -Baden: 1929.
- Barock, *Augsburger*. (*Katalog der Ausstellung*). — Augsburg: (1968).
- Bernt, W.: Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. — München: 1958. Ergänzungsband 1962.
- Bernt, W.: Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts. — München: 1958.
- Bode, Wilhelm von: Die Meister der holländischen und flämischen Malerei. 6. Auflage. — Köln 1951.
- Buberl, Paul und Franz, Martin: Die Denkmale des pol. Bezirkes Salzburg I-III. Wien: 1913–16 (= ÖKT X, XI).
- Canisius*, Petrus S. J.: [De Maria Virgine incomperabili . . .] Maria, die unvergleichliche Jungfrau und hochheilige Gottesgebälerin. Übersetzt und herausgegeben von Karl Telch. — Warnsdorf: 1933.
- [*Festschrift Akademisches Gymnasium*] s. (Wolf).
- Festschrift Universität Salzburg 1622–1962–1972*. Hrsg. v. Akad. Senat d. Univ. Salzburg. — (Salzburg: 1972).
- Friedländer, Max J.: Niederländische Malerei des 17. Jh. — Berlin 1923 (= Propyläen Kunstgeschichte XII).
- Fuhrmann*, Franz: Salzburg in alten Ansichten. Die Stadt. — Salzburg: (1963).
- Gerson*, Horst: Abraham Blomaert. In: Kindlers Malerei Lexikon I. — Zürich u. a.: 1964.
- Gerson*, Horst: Die Ausbreitung der holländischen Malerei. — Haarlem: 1942.
- Gille* OSB, P. Paris: Corona gratulatoria seu gratulationes diversae, quas magnis principibus accinuit Alma . . . Universitas Salisburgensis. — Salisburgi: MDCLXXXI.
- Grauer*, Karl J.: Paris Lodron. — Salzburg: 1953.
- Hahnl*, Adolf: *Grödig*. — Salzburg: 1971 (Kunststätten Österreichs 97).
- Hahnl*, Adolf: Petersbrunn — verschwundenes Schloß, vergessene Wasserkunst. In: Mit der „Hypo“ durchs Nonntal. — (Salzburg: Eigenverlag 1972).
- Hammerle*, Alois Joseph: Ein Beitrag zur Geschichte der ehemaligen Salzburger Benedictiner-Universität. — Brünn: 1894 (= Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden . . . 15).
- Heinz*, Günther: *Studien* über die Malerei des 17. Jh. in Salzburg. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 94. — Salzburg: 1954.
- Heinz*, Günther: Holländische *Maler* des 17. Jh. in Österreich. In: alte und moderne kunst. — Wien: 1964/74.
- Hermann*, P. Karl Friedrich OSB: Die Gründung der alten Salzburger Universität (1617 — ca. 1635). [Maschinenschr. *Diss.*]. — (Salzburg: 1949).
- Hermann*, P. Karl Friedrich OSB: Das Werk der Erzbischöfe Markus Sittikus und Paris Lodron. In: *Festschrift Universität Salzburg* 1972.
- Hübner*, Lorenz [SJ]: Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- u. Residenzstadt Salzburg. I. — Salzburg 1792

- Jantzen, Hans: *Niederländische Malerei im 17. Jh.* — Leipzig: 1912.
- Kaindl-Hönig, Max u. Karl Heinz Ritschel: *Die Salzburger Universität 1622–1964.* — (Salzburg: 1964).
- Kindlers Malerei Lexikon. — Zürich u. a.: 1964 ff.
- Kutscher, Artur: *Das Salzburger Barocktheater.* — Wien: 1924.
- Lexikon für Theologie und Kirche. — Freiburg/Br.: 1930.
- Lindner, Pirmin OSB: *Profeßbuch der Benediktiner-Abtei St. Peter in Salzburg (1419–1856).* In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 46. — Salzburg: 1906.
- Martin, Franz: *Salzburgs Fürsten der Barockzeit.* — Salzburg: 1949.
- Martin, Franz: *Aus den alten Rechnungsbüchern der Stadt Salzburg.* — In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 74. — Salzburg: 1934.
- Martin, Franz: *Die Salzburger Universitätszepter.* Zum 300jährigen Jubiläum der Salzburger Universität. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 63. — Salzburg: 1923.
- Müller, Cornelius: *Abraham Blomaert als Landschaftsmaler.* In: *Oud-Holland* XLIV. — Amsterdam: 1927.
- Nagler, G. K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon I.* — München: 1835.
- Nefßböck, Ignaz: *Die Entstehung der Pfarre und die Baugeschichte der Katharinenkirche in Freistadt.* In: *Mitteilungen des Österr. Instituts für Geschichtsforschung.* — Innsbruck, Wien: 1942, 347 ff.
- Neumann, Jaromir: *Das böhmische Barock (Dt.).* — Wien: 1970.
- Redlich, Virgil OSB: *Die Matrikel d. Universität Salzburg.* — Salzburg: 1933.
- Ritschel, Karl Heinz: *Die Gesch. der Universität Salzburg.* In: Kaindl-Hönig, a.a.O.
- Rosenberg, Adolf: *Rubens.* — Stuttgart: 1905 (= *Klassiker der Kunst*).
- Sandart, Joachim von: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey Künste.* — Nürnberg: 1675.
- Sandart, Joachim von: *Lebens-Lauff* [Beilage zu obigem Werk].
- Sattler, Magnus OSB: *Collectaneen-Blätter zur Geschichte der ehemaligen Benediktiner-Universität Salzburg.* — Kempten: 1890.
- Sedelmayer, Roman [u. a.]: *Historia almae et archiepiscopalis Universitatis Salisburgensis.* — Francofurti & Lipsiae: [1728].
- Sedlmayr, Hans: *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* — Wien, München: (1956).
- Thieme, Ulrich und Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Unveränderter Neudruck. — Leipzig: (1940).
- Tietze, Hans u. Franz, Martin: *Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg.* — Wien: 1912 (= *ÖKT IX*).
- Tietze, Hans: *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg.* — Wien: 1913 (= *ÖKT XII*).
- Tietze, Hans und Franz, Martin: *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg.* — Wien: 1914 (= *ÖKT XIII*).
- Timmers, J. J. M.: *Bildatlas der niederländischen Kultur.* — Gütersloh: 1961.
- Universität Salzburg 1622–1962–1972.* [Katalog der Jubiläumsausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Bearb. v. Hans Wagner, F. Nikolasch u. a.]. — [Salzburg: maschinenschr. 1972].
- Wagner, Hans: *Die Studenten an der alten Universität.* In: *Festschrift Univ. a.a.O. Widmann, Hans: Geschichte Salzburgs.* Bd. 1–3. — Gotha: 1914.
- Wolf, Norbert (Hrsg.): *350 Jahre akademisches Gymnasium 1617–1967.* — (Salzburg: 1967).
- Wurzbach, Alfred von: *Niederl. Künstler-Lexikon.* — Wien u. a.: 1906–1910.