

## Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Waldburger

Von Franz Wagner – Salzburg

Historische Neuschöpfungen von Ausstattungen und Einrichtungen sakraler oder profaner Monumentalbauten werden im deutschen Sprachgebrauch gerne etwa mit „Gotisierung“ oder „Barockisierung“ bezeichnet. Abgesehen von solch unschöner Wortbildung ist schon die Anwendung ein und desselben Stilbegriffs auf Jahrhunderte mit verschiedenartigen Kunstströmungen und Kunstrichtungen meist problematisch genug. Die Schwierigkeiten vermehren sich, wenn man diese Benennungen mit Staatsgrenzen des 20. Jahrhunderts verbindet, wie dies erst jüngst in Baden-Württemberg geschah. Vollends diffizil werden solche Ausdrücke dann, wenn man wie am Beispiel der Benediktinerstiftskirche St. Peter in Salzburg von einer *ersten* und von einer *zweiten Barockisierung* zu sprechen gewillt ist.

Faßt etwa Hans Sedlmayr den Begriff des österreichischen Barock durch das Weglassen der *austro-italienischen Kunst* des 17. Jh.s sehr eng<sup>1</sup>, so dürfen dieser Arbeit Überlegungen von Anna Coreth<sup>2</sup> zugrundegelegt werden. Coreth sieht den *großen geistigen Wendepunkt in Österreich schon um 1620* und setzt *das Ende dieser Epoche mit dem Regierungsantritt Maria Theresias und dem Einbruch der französischen Aufklärung* an<sup>3</sup>. Ihr scheint – für Österreich gewiß zu Recht – die Grenze 1620 deshalb angemessen, *da mit der Unterwerfung Böhmens und auch der österreichischen protestantisch-ständischen Opposition, ferner mit der endgültigen Durchsetzung der Gegenreformation und . . . mit der Schaffung des adeligen Großgrundbesitzes mit allen seinen sozialen Folgen im künstlerischen und geistigen Bereich eine Wandlung begann*<sup>4</sup>. Daß, besonders in den genannten Bereichen, in der Haupt- und Residenzstadt des Erzbistums Salzburg diese Wandlung schon fast eine Generation früher eingesetzt hat, daß der *Beginn des Barock* in Salzburg bereits in den Jahren knapp um 1600

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur*, Wien 1930. – Zum Problem ausführlich: Renate Wagner-Rieger, *Barockarchitektur in Österreich*, Ein Literaturbericht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 27, 1964, S. 246–271.

<sup>2</sup> Anna Coreth, *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit*, Wien 1950 (= Band 37 der *Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs*), hier S. 9–11.

<sup>3</sup> Coreth, wie Anm. 2.

<sup>4</sup> Coreth, wie Anm. 2.

festzustellen ist, das soll im folgenden am Beispiel der *ersten Barockisierung* der Stiftskirche St. Peter aufzuzeigen versucht werden.

Es ist müßig, die Phantasie spielen zu lassen und sich das heutige Salzburger Stadtbild für den Fall vorzustellen, daß am 2. März des Jahres 1587 ein anderer Domherr und nicht der erst achtundzwanzigjährige Wolf Dietrich von Raitenau auf den Thron der Salzburger Reichsfürsten gewählt worden wäre. Auch ist hier nicht der Platz, um genauestens auf die Kunstanschauungen Wolf Dietrichs einzugehen. Um aber vom *Beginn des Barock* in Salzburg zu sprechen, ist festzuhalten, daß wohl der erste, der auf dieses *Kunstwollen* des Erzbischofs einging, der damalige Abt von St. Peter war und daß im Auftrag des Erzbischofs wie im Auftrag des Abtes in der Stiftskirche mehrere für eine Kennzeichnung des *Wandels* überaus wichtige Kunstwerke geschaffen wurden. Damit wird eine Überprüfung des Urteils von Franz Martin notwendig, wonach *Wolf Dietrich vollkommen auf dem Boden der italienischen Renaissance* gestanden sei<sup>5</sup>.

Am 4. April 1593 war nach längerem Leiden Hans Werner von Raitenau, der damals knapp siebzigjährige Vater Wolf Dietrichs und Oberst über ein in Zagreb liegendes kaiserliches Regiment, zu Samobor in Kroatien gestorben<sup>6</sup>. Auf Anordnung Wolf Dietrichs wurde der Leichnam nach Salzburg überführt, wo er am 3. Mai eintraf. Von St. Sebastian aus bewegte sich dann der Leichenzug *ganz statlich und ehrlich, wie dergleichen rittermessigen Leuten gebührt, mit Trommeten, Drumbeln, Fannen, Pferten und Soldaten, auch mit ordenlicher Procession in allen Handwerchs-zünften und Zechen sowohl andern Bruderschaften*<sup>7</sup> in die Benediktinerabteikirche St. Peter, wo der Tote neben dem Grab des heiligen Rupert (!)<sup>8</sup> *vor dem Chreizaltar* – das heißt in der Hauptachse der Kirche vor dem damals noch bestehenden mittelalterlichen Lettner<sup>9</sup> – *zur Erden bestatet, volgunts nach gehaltenen Gottdiensten mit ainem erhabenen Märmelstain, darauf sein Bildnüs, Schilt, Helm, Wöhr und Waffen, Stifl und Sporn, ausgehaut ze sehen und scheidts herumb die Grabschrift eingehauen, sein Begrebnüs bedeckt*<sup>10</sup>. Wie auch das *volgunts* aussagt, ist selbstverständlich zwischen dem Tag des Begräbnisses und der Fertigstellung der Grabplatte einige Zeit verstrichen. Aber Johannes Stain-

<sup>5</sup> Franz Martin, Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925, hier S. 95.

<sup>6</sup> Franz Martin, Beiträge zur Geschichte Erzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau, in: MGSLK 51, 1911, S. 209–336, hier S. 298–299.

<sup>7</sup> (Willibald Hauthaler ed.) Johannes Stainhauser, Das Leben, Regierung und Wandel . . . Wolf Dietrichen, gewesten Erzbischofen zu Salzburg, in: MGSLK 13, 1873, S. 3–140, hier Nr. 27 auf S. 39–40.

<sup>8</sup> Die möglichst nahe Bestattung bei dem Grab des Bistumsgründers und Landespatrons ist ein weiteres Indiz für die weiter unten angeführte Vermutung, daß damit *die Würde eines Geschlechts* ausgewiesen werden soll.

<sup>9</sup> Zum mittelalterlichen Lettner der Stiftskirche vgl. den Beitrag von Stefan Karwiese in dieser Festschrift.

<sup>10</sup> Stainhauser, wie Anm. 7. – Vgl. auch Michael Walz, Die Grabdenkmale von St. Peter und Nonnberg, (gedruckt im Anhang zu den Bänden 7, 8, 11, 14 und 15 der MGSLK), Salzburg 1867–1875, hier Nr. 219 auf S. 259–264.

hauser<sup>11</sup> schrieb in seiner laut seiner eigenen Eintragung am XIX Cal. Januar 1594, also am 14. Dezember 1593 vollendeten *Beschreibung aller Khirchen, so in der Statt Salzburg zu finden . . .*:<sup>12</sup> *Zum Abschluß . . . khan ich unberührt nit lassen den herrlichen und khünstlichen Grabstain, so . . . Wolf Dietrich . . . dem hochgelibten Herrn Vattern . . . aufgericht, welcher dermassen so khünstlich und natürlich conterfeit, das er von jedermann erkhentlich*<sup>13</sup>.

An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, daß die also gewiß 1593 wohl von Veit Eschay<sup>14</sup> geschaffene Rotmarmorplatte erst vier Jahre später (im Zusammenhang mit dem noch zu erwähnenden damaligen Neubau des Kreuz- oder Blasiusaltares der Stiftskirche) *erhöht*, das heißt durch eine Einfügung in einen Marmorsarkophag<sup>15</sup> *monumentalisiert* wurde<sup>16</sup>.

Auf Grund des Themas dieses Aufsatzes ist vor allem die Tatsache zu untersuchen, daß ausgerechnet jener Erzbischof und Reichsfürst von Salzburg, der wie kein anderer seiner Vorgänger oder Nachfolger durch die Forschung als Feind alles Alten, als Verächter jeder Tradition gekennzeichnet worden ist, daß also Wolf Dietrich von Raitenau bei der Gestaltung des Grabes seines Vaters auf die schlechthin *mittelalterliche*, im Kirchenboden liegende Grabplatte aus rotem Marmor zurückgriff. Gewiß hatte Stainhauser recht, als er meinte, daß dies eben *dergleichen rittermessigen Leuten gebührt*. Daß aber dadurch Wolf Dietrich sich *von gotischen Vorbildern nicht losmachen kann* (Franz Martin)<sup>17</sup>, daß das Grabmal seines Vaters *stark untermischt ist mit Erinnerungen an die gotische Überlieferung* (Lothar Pretzell)<sup>18</sup>, daß es *die Tradition der gotischen Hochgräber fortführt* (Heinrich Decker)<sup>19</sup>, ist (in allen drei Fällen) nicht richtig. Denn im letzten Jahrzehnt gab es längst keine *gotische Vorbilder*, keine *Erinnerung an gotische Überlieferung*, keine *Tradition der gotischen Hochgräber* mehr. Die Tradition war bereits gebrochen, als der *Jüngling vom Helenenberge*, jene 1502 aufgefundene antike Großbronze eines Epheben<sup>20</sup>, seinen Einzug in die Prunkräume des landesfürstlich-salzburgischen *Hauptschlusses* hielt, als der

<sup>11</sup> Hans Ospald, Johann Stainhauser, Ein Salzburger Historiograph des beginnenden 17. Jh.s, (1570–1625), in: MGSLK, 110/111, 1970/1971, S. 1–124, hier S. 87–93.

<sup>12</sup> Handschrift Nr. 438 der Bibliothek des Salzburger Priesterseminars, hier f. 811.

<sup>13</sup> wie Anm. 12, hier f. 177.

<sup>14</sup> Franz Wagner, Zur Tätigkeit Veit Eschays als Hofbildhauer des Salzburger Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, in: Alte und moderne Kunst, 23, 1978, Heft 159, S. 11–15.

<sup>15</sup> Die Ausführung des Sarkophages erfolgte 1597 wohl durch Matthäus Murmann, den Nachfolger Eschays als Salzburger Hofbildhauer.

<sup>16</sup> Dazu Wagner, wie Anm. 14.

<sup>17</sup> Martin, wie Anm. 5, hier S. 104.

<sup>18</sup> Lothar Pretzell, Salzburger Barockpalast, Berlin 1935, hier S. 5.

<sup>19</sup> Heinrich, Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, bei Abbildungstext Nr. 34 auf S. IX.

<sup>20</sup> Robert von Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses in Wien, 15, 1894, S. 103–123. –

Salzburger Bürgermeister und mit Venedig Handel treibende Kaufmann Waginger seinen Vornamen Virgil in Vergil umwandelte<sup>21</sup>, als dem nackten menschlichen Körper das besondere Interesse eines Meisters IP und seiner Zeitgenossen galt.

Wolfgang Lotz hat an einigen Grabmalen des Bamberger Domes für die Zeit um 1600 Bestrebungen nachgewiesen, mittelalterliche Formen nachzuahmen: *Man kopiert die alten Gräber und weist damit die Würde eines Geschlechts oder eines Bischofssitzes aus*<sup>22</sup>. Wir wissen, daß in der Regierungszeit Wolf Dietrichs die Jahre knapp um 1593 jene seines größten Eifers und Ehrgeizes waren: Die (mit Landesverweisungen radikalen) Versuche zur Wiederherstellung der Einheit des katholischen Glaubens im Erzbistum, die (erreichte) Standeserhöhung seiner Familie, das (vergebliche) Streben nach dem Kardinalat sind unter anderem hier zu nennen. Kann man dann sagen, daß das *mittelalterliche* Grabmal für seinen Vater nur ein *Sich-nicht-losmachen-Können* war? Richtig ist wohl das genaue Gegenteil: Im klaren Empfinden der Vergangenheit und im Hinblick auf die *gute, alte Zeit* des Glaubens vor den Jahren der Reformation war es das bewußte Setzen eines Zeichens, erwachsen aus dem neuen Bildungsbedürfnis und Bildbekenntnis der Gegenreformation.

1570/71 entstand in St. Ulrich und Afra in Augsburg – ist es nur Zufall, daß solches auch hier in einem Benediktinerkloster geschieht? – ein neuer Hochaltar, ein *Hauptwerk der katholischen Restauratio*<sup>23</sup>. Er wurde im Auftrag des Abtes Jacob Köplin von Mitgliedern der Bildhauerfamilie Mayr errichtet und steht seit 1604 in der sogenannten Schneckenkapelle an der Nordseite des Chores<sup>24</sup>. Das Werk ist ein *mixtum compositum* aus allerlei Zitaten der schwäbischen Spätgotik; Alfred Schädler hat die einzelnen Vorbilder festgestellt und meinte: *Der historisierende Rückgriff auf spätgotische Formen resultierte wohl aus Vorstellungen von einer eigenständigen, cisalpinen Gegenreformation*<sup>25</sup>. Hinzuweisen ist auch auf das um 1580 entstandene und ursprünglich für die Privatkapelle des Reichsabtes bestimmte Kreuzigungsaltärchen im Langhaus von St. Ulrich und Afra, dessen Flügelgemälde sich in einzelnen Details etwa an Arbeiten Schongauers derart eng anlehnen,

---

Ferner Anton Legner, in: Katalog der Ausstellung *Spätgotik in Salzburg – Plastik und Kunstgewerbe*, Salzburg 1976, hier Nr. 352 auf S. 164–165 mit aller älteren Literatur.

<sup>21</sup> So zum Beispiel in den von Waginger als Zechpropst geführten Rechnungen der Stadtpfarrkirche (Konsistorialarchiv Salzburg, Archivalien der Franziskanerkirche, *Deconomica* 5/69).

<sup>22</sup> Wolfgang Lotz, *Historismus in der Sepulkralplastik der Zeit um 1600*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1940/1953, S. 61–86, hier S. 77.

<sup>23</sup> Jörg Rasmussen, *Bildersturm und Restauratio*, in: *Welt im Umbruch*, Katalog der Ausstellung Augsburg, (Nachtrags-)Band III, 1981, S. 95–114, hier S. 106.

<sup>24</sup> Dazu Alfred Schädler, in: *Welt im Umbruch*, Band II, 1980, Nr. 511/512 auf S. 159–160.

<sup>25</sup> Schädler wie Anm. 24, hier S. 160.

daß Alfred Stange<sup>26</sup> spätgotische Originale darin erkennen wollte. Nachdem in Augsburg früher als anderswo – um das Jahr 1520 fast schon ausschließlich – Altarretabel in der neuen, der *welschen Fazon* errichtet worden waren<sup>27</sup> und noch an Werken des späten 16. Jahrhunderts wie dem Gemmingen-Altar im Dom, dem Altar des Guilielmus Paludanus in der Dominikanerkirche oder dem jetzt in Londoner Victoria-and-Albert-Museum befindlichen Bronzealtar des Hubert Gerhard<sup>28</sup> selbst ein (*lutherischer*) *Protestant bei der Auswahl der Bildthemen nichts Fremdartiges oder Anstößiges hätte finden können*<sup>29</sup>, wurde also auch in St. Ulrich und Afra mit den oben genannten Retabeln bewußter Historismus als Mittel eingesetzt, Kontinuität vorzuspiegeln. (Übrigens hatte Veit Eschay zwei Jahr vor dem Beginn seiner Tätigkeit als Hofbildhauer Erzbischof Wolf Dietrichs, 1591, im Augsburger Dom den im Bildersturm vernichteten Ölberg *wiedererrichtet*<sup>30</sup>.)

Auf die durch Veit Eschay, durch die salzburgischen Mitglieder der Bildhauerfamilie Murmann<sup>31</sup>, durch die Verwandtschaft Hans Waldburgers und etwa auch durch eine spezielle Reihe kleinplastischer Werke<sup>32</sup> deutlich werdenden stetigen Verbindungen der Salzburger Bildhauerkunst dieser Zeit mit der Augsburgs wird an anderer Stelle ausführlich zu sprechen sein. Aber hier wie dort und in St. Peter wie in St. Ulrich und Afra vollzieht sich im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts ein zweiter Schritt in der Entwicklung, die Theodor Müller so treffend *die Wiedergeburt des Schnitzaltars*<sup>33</sup> genannt hat. In der Kirche der Reichsabtei wurde 1603 das Gewölbe des großen Chors *à la Spätgotik* geschlossen; 1604 errichtete Hans Degler aus Weilheim den neuen monumentalen Hochaltar und 1607 die beiden großen Seitenaltäre, *originelle Versuche, die Erscheinung des spätgotischen Schnitzaltars, seinen hochstrebenden Aufbau und seine räumliche Vielfalt*

<sup>26</sup> Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, VIII = Schwaben in der Zeit von 1450–1500, München 1957, hier S. 56.

<sup>27</sup> Jörg Rasmussen, *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit* (Diss. Univ. München), Hamburg 1974, hier S. 72–91. Ute Kaiser, *Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland* (Diss. Univ. Frankfurt), Frankfurt/M. 1978, hier S. 41–44.

<sup>28</sup> Michael Baxandall, *Hubert Gerhard and the Altar of Christoph Fugger*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 17, 1966, S. 127–144.

<sup>29</sup> Bruno Bushart, *Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, in: *Welt im Umbruch*, II, 1980, hier S. 14.

<sup>30</sup> Placidus Braun, *Die Domkirche in Augsburg und der hohe und niedere Clerus an derselben*, Augsburg 1829, hier S. 32. – Tilman Breuer, *Bayerische Kunstdenkmale*, Die Stadt Augsburg, München 1958, hier S. 6. – Friedrich Zoepfl, *Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Reformationsjahrhundert*, München 1969, hier S. 746.

<sup>31</sup> Vgl. Wagner, wie Anm. 14, hier S. 15.

<sup>32</sup> Franz Wagner, in: *Katalog des Dommuseums zu Salzburg*, 1974, Katalognummer 77 auf S. 94–96.

<sup>33</sup> Theodor Müller, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg*, Königstein im Taunus 1963, hier S. 14.

mit antikischen Gliedern und frühbarocker, dekorativer Pracht zu verbinden<sup>34</sup>. Die bedeutende Rolle, die dem ebenfalls aus Weilheim stammenden Maler Elias Greuter bei diesem Vorhaben zukommt, erweist das Anknüpfen dieser Schnitzaltäre an die der Spätgotik auch darin, daß nun der farbigen Fassung der Oberfläche wieder besondere Beachtung geschenkt wird. Bei den kleinplastischen Bildwerken der Renaissance haben geringe Hinzufügungen von Farbe nur zur Unterscheidung gewisser Partien der Oberfläche gedient, im großen Format aber demonstrierte sich die materielle Schönheit des Erzes und des Marmors<sup>35</sup>. Im Schnitzaltar um 1600 wurde die Farbe wieder zu einem wesentlichen Bestandteil der bildnerischen Vorstellung.

Am 3. September 1584 wurde der damals einunddreißigjährige Administrator der Abtei Michaelbeuren, P. Martin Hattinger<sup>36</sup>, zum Abt des Benediktinerklosters St. Peter in Salzburg gewählt. Die *Renovatio und Verneuerung* seiner Klosterkirche, auf die der Erzbischof einen Einfluß ausgeübt haben soll<sup>37</sup>, begann er 1605 mit dem Abbruch des romanischen Dreiapsidenchores; die Kontrakte seines Nachfolgers Joachim Buchauer von 1619 zur Erhöhung und Wölbung der Kirche und von 1622 zur Wölbung der Kuppel über der Vierung<sup>38</sup> zeigen das ungefähre Ende der Bauarbeiten an. Im Zuge dieser Bautätigkeit schuf Hans Waldburger eine ganze Reihe von Altarbauten, die aber dann anlässlich der zweiten Barockisierung der Stiftskirche im späten 18. Jh. entfernt und teilweise zerstört worden sind.

Eine erste größere Arbeit über Leben und Werk des Hans Waldburger hat 1918 Rudolf Guby veröffentlicht<sup>39</sup>. Aus Gründen, die im folgenden erläutert werden, fanden aber darin nur Werke der mittleren und der späten Schaffenszeit Berücksichtigung. 1942 hatte dann Franz Martin die weitere bis dahin erschienene Literatur, die trotz des einleitenden Kapitels in Lothar Pretzells Buch<sup>40</sup> nichts wesentlich Neues erbracht hatte, in seinem Artikel über den Bildhauer in Thieme-Beckers *Künstlerlexikon*<sup>41</sup> zusammengefaßt.

Bekannt war, daß am 2. Jänner 1570<sup>42</sup> in Innsbruck Leonhard Waldburger, Hofbildhauer Erzherzog Ferdinands von Tirol, die aus Salzburg stam-

<sup>34</sup> Tilman Breuer, wie in Anm. 30, hier S. 44.

<sup>35</sup> Müller, wie Anm. 33, hier S. 18.

<sup>36</sup> Zu Hattingers Biographie vgl. P. Pirmin Lindner, Das Profeseßbuch der Benediktinerabtei St. Peter, in: MGSLK 46, 1906, Nr. 169 auf S. 29–30.

<sup>37</sup> Hans Tietze in ÖKT 12, 1913, S. XL mit Anmerkung.

<sup>38</sup> Regesten in ÖKT 12, 1913, S. XLVII–S. L.

<sup>39</sup> Rudolf Guby, Hans Waldburger, Bildhauer zu Salzburg, in: Kunst und Kunsthandwerk, 21, 1918, S. 373–394.

<sup>40</sup> Pretzell wie Anm. 18, hier S. 6–9. – Die Arbeit Karl Feuchtmayrs, Hans Waldburgers Verhältnis zu Hans Konrad Asper (in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 1, 1924, S. 226–273) ist für die Kennzeichnung Aspers wichtig.

<sup>41</sup> Band 35, 1942, S. 70.

<sup>42</sup> Guby wie Anm. 39, schrieb auf S. 378 zum Datum der Heirat: *Dieses Datum entnehme ich den ‚Handschriftlichen Beiträgen zur Tiroler Kunstgeschichte‘ des Herrn Kustos Schwarz vom Museum Ferdinandeum, welche mir der Autor auszugsweise zur Verfö-*

mende Elisabeth Pocksberger<sup>43</sup> heiratete. Dieser Ehe entstammten neben anderen Kindern<sup>44</sup> zwei Söhne, nämlich Hans, der Bildhauer wurde, und der am 30. Oktober 1574 in Innsbruck getaufte<sup>45</sup> Anton, der sich später als Maler in Schärding am Inn niederließ. Da Hans den Beruf des Vaters ergriff, ist nach den Gepflogenheiten der Zeit schlüssig, daß er der ältere von beiden war. Über seine künstlerische Ausbildung konnte noch nichts in Erfahrung gebracht werden, doch dürfte er, ebenso damaligem Brauch entsprechend, seine ersten Lehrjahre in der Werkstatt des Vaters verbracht haben und dann in Italien gewandert sein<sup>46</sup>.

Guby schrieb<sup>47</sup>: *Als Meister ließ sich Hans Waldburger in der Heimat seiner Mutter, in Salzburg, nieder. Aus uns unbekanntem Gründen wurde er aber von dort verwiesen und wandte sich nach Eichstätt in Bayern, bis der dortige Bischof beim Salzburger Domkapitel intervenierte, daß Waldburger „widerumben Landshuldigung erlangen mechte“*<sup>48</sup>. *Diese Intervention war auch von Erfolg, denn noch*

---

gung stellte. Nach Mitteilung von Dr. Gert Ammann, Innsbruck, sind diese Aufzeichnungen des Kustos Schwarz derzeit nicht auffindbar.

<sup>43</sup> Ein in den Salzburger Stadtratsprotokollen von 1579 (Hs. Nr. 31, unpaginiert, des Salzburger Stadtarchivs im Museum Carolino Augusteum) verzeichneter Erbschaftsstreit nennt unter dem 7. 10. Eltern und Geschwister der Mutter Hans Waldburgers. Die Kinder des *Hannsen Pockspersgers gewesten Bürgers und Malers alhie seligen* sind: Sabine Rastnhauer, Hausfrau des Hans Rastnhauer, Bürger und Tuchscherer zu *Ausspitz*; Hanns Pockhsperger, Bürger und Maler zu Wien; Catharina, Hausfrau des Andre Schroffenauer, frstl. Trumetters alhie; Hainrich Pockhsperger [ohne Berufsbezeichnung]; verst. Anna, Hausfrau des verst. Jäni Puantzi, Bürger und Maler zu Wien; Elisabeth Waldburgerin zu Innsprugg; und Margreth Purzin zu Vöckhlaprugkh.

<sup>44</sup> Das erste Taufbuch der Stadtpfarre St. Jakob in Innsbruck beginnt mit dem Jahre 1578; darin sind folgende Taufen von Kindern Leonhards verzeichnet: 1579–03–08 Elisabeth (I, f. 16), 1581–04–18 Sabina (I, f. 48) und 1587–12–03 Ferdinand (I, f. 142). Leonhard Waldburger heiratete zum zweiten Mal am 21. November 1588 (I, f. 106), und zwar Anna Holzerin. Taufen von Kindern aus dieser Ehe erfolgten 1589–10–23 Ferdinand (I, f. 167) und 1594–05–05 Anna Catharina (I, f. 227). Taufpate war in allen genannten Fällen (und daher auch wohl bei Hans) Anton Ort, Hofgoldschmied zu Innsbruck, beziehungsweise dessen Frau. Zu Ort s. Johanna Felmayer, *Der Hofgoldschmied Anton Ort und sein Hauptwerk in der Silbernen Kapelle*, in: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, 54, 1974, S. 101–140.

<sup>45</sup> Zum Nachweis des Taufdatums von Anton Waldburger vgl. Guby wie bei Anm. 42.

<sup>46</sup> Ein analogisches Beispiel: Am 23. Februar 1585 stellte Erzherzog Ferdinand von Tirol an den Herzog von Florenz ein Empfehlungsschreiben aus für den Bildhauer Michael Pernegger aus Salzburg, welcher sich bei seinem Hofbildhauer Leonhard Waldburger aufgehalten und ihm etliche Arbeiten zu seiner Zufriedenheit gemacht habe, nun aber vorhabe, *mererer erfahrungheit willen* nach Italien zu ziehen (Schönherr, wie Anm. 60, hier Regest 11.118). – Das Empfehlungsschreiben Hans Fuggers für Veit Eschay bei Wagner wie Anm. 14, hier D 2 auf S. 15.

<sup>47</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 378.

<sup>48</sup> Landesarchiv Salzburg, Domkapitelprotokolle, Band 1614, f. 73.

im selben Jahr (1614) kommt Waldburgers Gattin in den Matrikeln der Salzburger Dompfarre als Patin eines Kindes vor. Mit der Rückkehr nach Salzburg, so meinte Guby weiter, wird die künstlerische Persönlichkeit Waldburgers faßbar. Da Guby wie Martin einen der Intervention des Eichstätter Bischofs vorangehenden längeren Aufenthalt Waldburgers in Eichstätt annahm, schien es ihnen wohl wenig sinnvoll, nach Werken Waldburgers in Salzburg, die vor dem Jahre 1614 entstanden sein konnten, zu suchen<sup>49</sup>.

Wenn aber Guby wie Martin von der Existenz der frühen, wenn auch ungenügend indizierten Salzburger Tauf- und Hochzeitsmatrikelbücher gewußt haben, so ist es kaum verständlich, daß sie sich nicht näher damit befaßten. Denn im zweiten Band der Hochzeitsmatrikeln steht zum Beispiel klar und deutlich unter dem 11. Jänner 1605 zu lesen: *Es ist copulirt worden der ehrenvest Hanß Waldburger, Bilthauer, mit der thugentreichen Jungkhfrau Barbara Salvatori*<sup>50</sup>. Und im zweiten Band des Taufbuches sind die Taufen der dieser Ehe entsprossenen Kinder eingetragen: Catharina am 24. November 1605 (f. 307), Maria am 15. August 1608 (f. 215), Barbara am 5. Oktober 1609 (f. 256), Elisabeth am 11. Mai 1611 (f. 121), Johannes am 13. September 1612 (f. 234) und Anna am 12. September 1617 (f. 233). Es war damals üblich, daß ein befreundetes Ehepaar jeweils die Taufpatenstellen für alle Kinder übernahm – Taufpatin der Töchter des Hans Waldburger war Apollonia Stainhauserin, Taufpate des (möglicherweise früh verstorbenen) einzigen Sohnes deren Mann Johannes Stainhauser, der schon erwähnte Historiograph<sup>51</sup>. Auch das Ehepaar Waldburger hat die Kinder befreundeter Familien aus der Taufe gehoben, so die des Malers Joachim Reitter, des Tischlers Wolfgang Reitter, des Domesners Sebastian Kraus und des Bildhauers Ferdinand Murmann. In den Taufbüchern der Salzburger Stadt- und Dompfarre ist Hans Waldburger als Pate von 1605–1630 nachgewiesen<sup>51a</sup>. Damit ist wohl die Annahme gerechtfertigt, daß Hans Waldburger zumindest seit seiner Heirat stets in Salzburg ansässig war, daß also ein längerer Aufenthalt in Eichstätt mehr als fraglich ist.

<sup>49</sup> Nur Martin notierte später (in: Thieme-Becker wie Anm. 41) ohne Kommentar und ohne Quellenangabe: *1610 Hochaltar der ehemaligen Andräkirche*. Dazu: Franz Wagner, *Schöne Skulpturen aus der alten Andräkirche*, in: *Das Salzburger Jahr 1981/82*, S. 50–51; – ferner unten Anm. 59.

<sup>50</sup> Dom- und Stadtpfarre Salzburg, Trauungsbuch, Band II, f. 40. Der Schreibname der Braut deutet wohl auf eine italienische Abstammung hin. Ein Hortensio Salvadori ist für den 7. Juli 1614 (Stadtarchiv Salzburg, Musealakten Nr. 106) als *frstl. Chiembseeischer Secretarius in Salzburg* nachweisbar. Barbara Waldburger verstarb 68jährig am 17. Dezember 1646 (Dom- und Stadtpfarre Salzburg, Sterbematrikel, Band I, f. 216).

<sup>51</sup> Vgl. Anm. 11.

<sup>51a</sup> Salzburg, Dompfarre, Taufbücher: 1605–04–04 (II, f. 95), 1606–10–16 (II, f. 267), 1607–11–14 (II, f. 297), 1608–11–19 (II, f. 302), 1610–03–10 (II, f. 99), 1613–08–18 (II, f. 218), 1615–02–14 (II, f. 44), 1617–02–23 (II, f. 54), 1618–04–30 (III, f. 223), 1619–11–07 (III, f. 390), 1628–01–28 (III, f. 738), 1629–05–06 (III, f. 790) und 1630–01–26 (III, f. 818).

Dies umso mehr, als Waldburger in der Matrikeleintragung vom 18. August 1613 – zur gleichen Zeit entstanden seine Marmorskulpturen für den Park von Hellbrunn<sup>52</sup> – klar und deutlich *Hofbildhauer* genannt wird. Der Grund für die gewiß nur kurze Landesverweisung könnte also in persönlichen Differenzen mit dem Erzbischof, vielleicht im Zusammenhang mit der damals<sup>53</sup> erfolgten Berufung Hans Konrad Aspers gelegen sein. Die Verwendung des Wortes *Hofbildhauer* ist auch aus einem anderen Grund wichtig, besonders wenn man an der originalen Eintragung vom 18. August 1613 beachtet, daß nach dem Namen Waldburgers die Worte *Bürger* und zwar geschrieben, jedoch im selben Schreibvorgang durchgestrichen wurden und der Schreiber mit *Hofbildhauer* fortsetzte. Franz Martin hatte 1927 die Frage aufgeworfen, *ob schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der „Hofschutz“, jene Sonderstellung der Künstler bestand, die für das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts und für das ganze 18. Jahrhundert nachgewiesen ist*<sup>54</sup>. Von alters her war die Unterstellung unter das Stadtgericht ein Kennzeichen des *Bürgers*. Der *Hofbefreite* aber war vom Stadtgericht exempt, er war von auferlegten Lasten wie Wachtdienst etc. und von der Visitation durch Organe der Stadt befreit. Nicht nur die oben genannte Unterscheidung zwischen *Bürger* und [*Bildhauer*] einerseits und *Hofbildhauer* andererseits ergibt eine bejahende Antwort auf Martins Frage. Auch eine aus einem anderen Zusammenhang erfolgte Eintragung in den Salzburger Stadtratsprotokollen ist dafür kennzeichnend: Am 2. September 1602 beschwerten sich die Vertreter der Salzburger Goldschmiede bei dem Rat, daß der nicht ihrer Zunft angehörende Goldschmied Hans Karl<sup>55</sup> sich *understehe, nit allain von Golt, sondern sowoll von Sylber zu arbaiten und [sogar!] offnen Laden zu halten*<sup>56</sup>. Der Stadtrat weist jedoch die Klage ab, *da der Beclagt khain Bürger, sondern Ihrer hochfürstlichen Gnaden Diener ist [!]. Demnach will ainem Stattrath nit gebühren, mit ihme was zu handeln und missen daher die Clager ihre Beschwären an Ord und Endt, so es sich gebürth, wider ihme fürbringen*<sup>57</sup>.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß der bloße Hoftitel, zum Beispiel *Hofschlosser*, im Erzbistum Salzburg noch nicht den Hofschutz beinhaltet. Der Hoftitel allein war nur der – auszeichnende – Nachweis

<sup>52</sup> Franz Wagner, Zur Gartenplastik von Schloß Hellbrunn, in: *Alte und moderne Kunst*, 7, 1962, Heft 58/59, S. 21–26.

<sup>53</sup> Hans Konrad Asper ließ sich am 10. September 1614 (dazu ausführlich Guby in: *MGSLK*, 56, 1916, hier S. 78) von der Stadt Konstanz unter Vorbehalt seines Konstanzer Bürgerrechts *Urlaub* geben.

<sup>54</sup> Franz Martin, Quellen zur Geschichte des Salzburger Kunsthandwerks, in: *Altes Kunsthandwerk* 1. Jg. (mehr nicht erschienen) 1927, S. 51–72, 133–141, 147–153 und 207–214.

<sup>55</sup> Zu Hans Karl vgl.: Franz Martin, Erzbischof Wolf Dietrich und die Goldschmiedekunst, in: *Salzburger Museumsblätter*, 8. Jg., 1929, Heft 5–6, S. 1–7. Ferner: Kurt Rossacher, *Der Schatz des Erzstifts Salzburg*, Salzburg 1966, hier S. 13.

<sup>56</sup> Stadtarchiv Salzburg, Hs. Nr. 42 = Stadtratsprotokolle 1600–1605, f. 98–99.

<sup>57</sup> wie Anm. 56.

dafür, daß der Betreffende alle *vorfahrende Hofarbeits*<sup>58</sup> auszuführen hatte, daß er also, um einen Begriff des 19. Jh.s anzuwenden, *Hoflieferant* war. Nur das Wort *hochfürstlicher* vor der Berufsbezeichnung ist Kennzeichen für den Hofschutz wie Nachweis der Zugehörigkeit zum näheren (künstlerischen) Personenkreis um den Salzburger Erzbischof. Und Johannes Stainhauser, der als Taufpate des Sohnes von Waldburger wie als Mitglied des kleinen Stadtrats und als Zechpropst der Stadtpfarrkirche gewiß genau Bescheid wußte, bezeichnete in seiner *Pauraittung de anno 1610 und 1611, die Renovation und Erneuerung des S. Andrae Gottshaus allhie betreffend*<sup>59</sup> Hans Waldburger als *hochfürstlichen Bildhauer* (was wiederum gegen die Annahme eines längeren Aufenthalts in Eichstätt spricht). Allerdings waren Hoftitel und Hofschutz mit dem Tod (bzw. mit der Resignation eines Erzbischofs) beendet; oft, aber nicht immer, wurde vom Nachfolger das Dienstverhältnis erneuert.

Als Erzherzog Ferdinand von Tirol am 24. Jänner 1595 verstarb, wurde dadurch auch die Tätigkeit Hans Leonhard Waldburgers, des Vaters des Salzburger Bildhauers, als Hofbildhauer zu Innsbruck beendet. Aus einigen der von David von Schönherr veröffentlichten *Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck*<sup>60</sup> ist zu ersehen, daß dann Hans Leonhard Waldburger um die Auszahlung einer Rente (*Provision*) angesucht hat, was schließlich Erzherzog Maximilian unter Berücksichtigung der Fürsprache Kaiser Rudolfs II. am 23. November 1604 bewilligte<sup>61</sup>. In einem der Schreiben mit Bitte um Fürsprache erwähnte Hans Leonhard Waldburger am 29. Dezember 1603, daß er Erzherzog Ferdinand durch 25 Jahre als Hofbildhauer gedient und *seine beste Jugent und Leibskreft darbei verzehrt* habe; danach sei er nach Salzburg gezogen, um dort seinen Unterhalt zu suchen, und wohne noch dort<sup>62</sup>. Hans Leonhard Waldburger ist zwar am 7. April 1607<sup>63</sup> wieder in Innsbruck nachweisbar, wo er am 26. August 1622 fast achtzigjährig<sup>64</sup> verstarb. Aber wenn er 1603 in Salzburg wohnte und sein Sohn hier am 11. Jänner 1605 heiratete, so ist doch anzunehmen, daß Vater und Sohn gemeinsam nach Salzburg übersiedelten, daß also Hans Waldburger zumindest seit 1603 in dieser Stadt arbeitete.

<sup>58</sup> Vgl. den archivalischen Anhang bei: Franz Wagner, Simon Baldaufs Schränke in der Salzburger Domherrnsakristei und die *Boullé-Uhr* Erzbischof Firmians, in: *Alte und moderne Kunst*, 23, 1978, Heft 158, S. 20–27.

<sup>59</sup> Konsistorialarchiv Salzburg, Akten St. Andrä, *Oeconomica* III c 95.

<sup>60</sup> David von Schönherr, *Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Band 14, 1892, S. LXXI–CCXIII.

<sup>61</sup> Schönherr wie Anm. 60, hier Regest Nr. 14566.

<sup>62</sup> Schönherr wie Anm. 60, hier Regest Nr. 14546.

<sup>63</sup> Schönherr wie Anm. 60, hier Regest Nr. 14631.

<sup>64</sup> Josef Ringler, Artikel Waldburger Leonhard, in: *Thieme-Becker, Künstlerlexikon*, 35, 1942, hier S. 70.

In dem weitreichenden künstlerischen Beziehungen zwischen Salzburg und Augsburg während der Zeit um 1600 kann für das Beispiel *Waldburger* die schon von Guby angesprochene Vermutung über die schwäbische Herkunft<sup>65</sup> Leonhards durch weitere archivalische Nachrichten erhärtet werden. Erstens hatte Hans Leonhard Waldburger von 1556–1560 in Augsburg bei Christoph Murmann (d. Ä.) gelernt<sup>66</sup>. Zweitens stellte die Innsbrucker Hofkammer am 20. Mai 1573 einen Zollbrief aus auf die *Effecten, welche der Bildhauer Leonhard Waldburger nach Augsburg mit sich führt*<sup>67</sup>. Und drittens wendete sich am 23. August 1571<sup>68</sup> ein Veit Waldburger, Bürger und Goldschmied zu Augsburg, im Namen seiner Frau Maria Barbara, *weylandt Hannsen Kelzen Bildthauers seligen Tochter* (die Veit *verschüener Wochen* geheiratet hatte), an Bürgermeister und Rat der Stadt Augsburg: Die Vormunde der Maria, *Veyt Kelz, Bildthauer, und Peter Dobler, Kugelschmid*, würden dieser das ihr zustehende Erbteil als Mitgift verweigern, beziehungsweise statt 850 Gulden nur 100 Gulden auszahlen. *In gnediger Betrachtung, das ich zu angehender Fertigung meiner Meisterstueckh nicht nur einer geringen Summa Gelts notdürftig bin*, ist Veit Waldburger der festen Zuversicht, daß der Stadtrat ihm auch in Anbetracht der der Stadt Augsburg geleisteten *getreuen langwirigen Dienste meines geliebten seligen Vattern Veyten Waldburgers, derselben [Stadt] gewesenenen reitenden Botens*, zu seinem Recht ver helfe. Am 26. Jänner 1630 schließlich<sup>69</sup> hob Hans Waldburger im Salzburger Dom Johann Kaspar, den ersten Sohn des Bildhauers Ferdinand Murmann, aus der Taufe. Ferdinand Murmann aber übernahm wenig später die Werkstatt seines Onkels Christoph Murmann (d. J.) und verstarb am 20. Oktober 1675 in Augsburg<sup>70</sup>.

Wir wissen aus einem aus dem Jahre 1628 stammenden Brief Hans Waldburgers<sup>71</sup>, daß schon damals sein Gesundheitszustand nicht gut war. Am 10. Februar 1630 erhielt Waldburger noch vom Stift St. Peter 80 Gulden für die (heute verschollenen) *vier Evangelisten undter der Copl*<sup>72</sup>, und am 12. August des gleichen Jahres bestätigte *Barbara Waldburgerin, des verstorbenen Hannsen Waldburgers Witwe*, den Erhalt der noch für die Arbeit am Hochaltar der Klosterkirche Schlägl<sup>73</sup> ausstehenden 300 Reichstaler. Am 12. Juli 1630 ist Hans Waldburger auf dem Petersfriedhof in Salzburg begraben worden: *Für das Aufleiten und Einsprengen 1 Gulden 30 Kreuzer, für*

<sup>65</sup> Guby, wie Anm. 39, hier S.

<sup>66</sup> Stadtarchiv Augsburg, Malerbuch 54a = *Zunft- oder Handwerch Register der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager, 1495–1624, hier f.*

<sup>67</sup> Schönherr wie Anm. 60, hier Regest Nr. 10469.

<sup>68</sup> Augsburg Stadtarchiv, Urkundenreihe, OU vom 23. August 1573.

<sup>69</sup> Dom- und Stadtpfarre Salzburg, Taufbuch III, f. 818.

<sup>70</sup> Wagner wie Anm. 14, hier Anm. 53 auf S. 15. – Katalog der Ausstellung *Augsburger Barock*, Augsburg 1968, Nr. 79 auf S. 81.

<sup>71</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 389.

<sup>72</sup> ÖKT 12, 1913, hier S. LVII.

<sup>73</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 389

sechs Messen 22 Gulden, für das Conduct 3 Gulden<sup>74</sup>. Hans Waldburger war auf der Höhe seines Ruhms gestorben. 1608<sup>75</sup> besaß er das Haus Herrngasse 6 und das einem gutsituierten Handwerker entsprechende steuerbare Vermögen von 400 Gulden. 1623<sup>76</sup>, als er in dem ihm und seiner Frau gehörenden Haus Chiemseegasse 5 wohnte und arbeitete, verfügte er über ein steuerbares Vermögen von 5000 Gulden – solchen Besitz hatten damals unter den Salzburger Bürgern nur Handelsherren aufzuweisen.

Nach Beendigung der schon erwähnten baulichen Umgestaltungen in der Stiftskirche St. Peter begannen um 1624 die Arbeiten an neuen Altaraufbauten. Das *St. Peterische Copeybuch 1625–1628*<sup>77</sup> überliefert in gleichzeitiger Abschrift den Vergleich mit Hannsen Waldburger wegen der gemachten dreien Altär in der großen Closter Kirchen<sup>78</sup>. Am 24. September 1625, dem Datum der Urkunde, hatte Waldburger ordnungsgemäß dem verglichenen Visier nach . . . ainen Hochaltar neben zwaiien Seiten-Altären mit Pildern [= Skulpturen] und anderem Schnitzwerck fertiggestellt, auch den Hochaltar albereit aufgesetzt, daran Ihr. hochw. Gnaden der Herr Praelat ganz wohl zufrieden. Für diese Arbeit hatte Waldburger 3600 Gulden in Getreide, Wein und Bargeld vereinbart, wovon er zu unterschiedlich malen 1682 Gulden bereits erhalten hatte; demnach so habe er noch zu empfangen 1918 Gulden, die ihme auch mit Dankh bezahlt werden sollen. Dieser Hochaltar aber wurde (wie die beiden großen Seitenaltäre) anlässlich der zweiten Barockisierung im Jahre 1779, als der neue von Marmor aufgesetzt wurde, abgebrochen, und, weil er sich wegen seiner Größe sonst nirgends hinschickte, gänzlich zertrümmert<sup>78</sup>. Der die Marmorarbeiten für den neuen Altar ausführende Steinmetz Johann Nepomuk Högler hatte aber, ob aus Pietät oder historischem Interesse sei dahingestellt, vom Hochaltar Waldburgers einen acoraten Abris angefertigt. (Abb. 93). Diese im Archiv des Klosters erhaltene Zeichnung<sup>79</sup> gibt uns über das Aussehen des Altars genügend Aufschluß: Zentrum des oben und auch unten halbkreisförmig geschlossenen Mittelfeldes ist die auf einer von Putten getragenen Wolken-

<sup>74</sup> P. Gabriel Gaiswinkler, *Sepulturae ad Ecclesias, Capellas et Coemeterium Monasterii S. Petri . . .*, 1757, = Stiftsarchiv St. Peter, Hs. A 266, hier f. 10.

<sup>75</sup> Landesarchiv Salzburg, Geheimes Archiv XXVII/14 = Steuerbeschreibung 1608, hier f. 36'.

<sup>76</sup> Landesarchiv Salzburg, Geheimes Archiv XXVII/15 = Steuerbeschreibung 1623, hier f. 19.

<sup>77</sup> Stiftsarchiv St. Peter, Hs. A 40 in 2 Bänden, hier 2. Bd., f. 50. – Die Arbeit an den drei großen Altären, insbesondere am Hochaltar, hatte aber schon 1623 begonnen. Das Rechnungsbuch 1623 (Stiftsarchiv St. Peter, Hs A 717/1,8) verzeichnet: „den 4. Martii dem [Hans] Khrebs, Maler, wegen des Hochaltars auf Rechnung 200 Gulden. . . . den 4. Aprilis widerumben 200 Gulden. . . . den 27. May der Khrebs Malerin Witib 30 Gulden. . . . den 16. February dem Hans Waldburger wegen der Altär auf Rechnung 25 Gulden, [ebenso] am 8. Mai 100, am 4. August 100, am 28. Oktober 160 und am 2. Dezember 190 Gulden.“

<sup>78</sup> P. Placidus Berhandsky, Auszug aus der neuesten Chronik des alten Benediktiner-Klosters zu St. Peter . . . Salzburg 1782, 2 Bände, hier II, S. 110.

<sup>79</sup> Abgebildet in ÖKT 12, 1913, Fig 2 auf S. XLVII.

bank thronende Muttergottes mit dem Kind; die beiden obersten der um sie kreisenden musizierenden und sie anbetenden Engel halten eine Krone. Neben dem hl. Benedikt im Mittelpunkt des unteren Halbkreises sind, was die hohe Qualität der waldburgerischen Gesamtkomposition beweist, im Rund die hll. Apostel Petrus und Paulus angeordnet. Beiderseits der Mittelgruppe tragen zwei mächtige Säulen ein gerades, durchlaufendes und über den Säulen verkröpftes Gebälk; außen stehen auf Konsolen die Statuen des hl. Rupert bzw. des hl. Vitalis. Zu diesen gesellen sich auf den Kröpfen des Hauptgebälks die Statuen des hl. Virgil und des hl. Amand<sup>80</sup>. Im Oberteil des Altares tragen Engelhermenpilaster einen gesprengten Dreiecksgiebel, auf dessen Dachungen je ein Putto sitzt und in dessen Mitte auf einem Sockel, der die Kartusche der vereinigten Wappen von Stift und Abt Martin trägt, ein Engel mit Mitra und Pastorale steht. In der oben rundbogig geschlossenen Mittelnische des Aufsatzes steht Gottvater – als große stehende Figur wohl ein seltenes Motiv. In der Predellenzone sieht man beiderseits des in der Zeichnung nicht angeebenen, weil heute noch an Ort und Stelle in Verwendung stehenden Tabernakels zwei kniende Engeln; in den Nischen an der Vorderkante der beiden Säulensokkel zwei stehende weibliche adorierende Figuren. (Abb. 94).

Obwohl 1779 Waldburgers Hochaltar *gänzlich zertrümmert* worden ist, haben sich trotzdem noch wichtige Einzelteile von ihm erhalten. Schon Guby<sup>81</sup> hatte am Dachboden des Klosters zwei der Putten und die heute in der Prälatur aufgestellten weiblichen Figuren der Predellenzone gefunden. Vergleicht man aber diese Figuren mit der Zeichnung Höglers, so *wird man die nicht uninteressante Feststellung machen, daß es der Rokokomeister anno 1779 mit dem „acoraten“ Abriß nicht allzu genau genommen hat, daß er, vielleicht ganz ungewollt, die Figuren im Stil seiner Zeit sah und wiedergab: in graziöser Haltung, mit bewegt drapierten Gewändern, welche das Spielbein ganz in der Art der Rokokoplastiken nackt hervortreten lassen. Für eine Bestimmung des Figurencharakters dürfte also Höglers Abriß des Waldburgerschen Altarwerkes kaum herangezogen werden können*<sup>82</sup>. Beachtet man die ungenaue Wiedergabe durch Högler und nimmt man auf kleinere, durch eine andere Aufstellung bedingte Veränderungen Rücksicht, so kann man feststellen, daß die beiden seitlichen überlebensgroßen Figuren der hll. Rupert und Vitalis im Verein mit der Gottvaterstandfigur des Altaroberteils heute die Bekrönung des Prospekts der Hauptorgel der Stiftskirche bilden: Die Gottvaterfigur wurde durch Aufsetzen einer Tiara in einen hl. Petrus verwandelt, während bei der Figur des hl. Rupert die Lage des Salzfasses, seines individuellen Attributs, verändert wurde und daher die (deutlich schlecht ergänzte) Linke zur Schließe des Pluviales greift. Auch scheinen die drei Figuren, an denen die charak-

<sup>80</sup> Zur Patroziniumsgeschichte des Hochaltars vgl. den Text zur Abbildung dieser Zeichnung Höglers in: Katalog der Landesausstellung St. Peter 1982.

<sup>81</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 379 mit Abb.

<sup>82</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 382.

teristischen scharfen Faltenstege Waldburgers fehlen, vor der entstehenden Neufassung ein wenig *geglättet* worden zu sein.

Das einzige an der alten Stelle verbliebene Stück des Hochaltares von 1625 ist der 1780 vor allem in den applizierten Ornamenten stark überarbeitete Tabernakel<sup>83</sup>. Aber Guby meinte, daß die Engelsköpfchen hier und auf Waldburgers anderen Werken *geradezu zur Signatur werden*. *Waldburgers Engelsköpfchen haben durchwegs eine auffallend hohe Stirn, welche von den perückenartig eng anliegenden Haarlöckchen in annähernd geraden Linien, fast wie von den drei Seiten eines Quadrates, eingerahmt ist. Die Bildung der auffallend eng geringelten, noch ganz gotisch [!] gebildeten Löckchen könnte am ehesten mit dem Haargeringle eines Persierfelles verglichen und charakterisiert werden. Nur genau über der Mitte der Stirne bauscht sich das eng anschmiegende Lockengeringle zu einem Schopf auf*<sup>84</sup>. Hier muß gesagt werden, daß Guby damit die Frisuren der Putten Waldburgers genau und richtig beschrieben hat. Es ist jedoch falsch, solches zu einer *Signatur* der Werke Waldburgers zu erheben, man betrachte doch nur die Haartracht der Putten und Jesuskindeln von Hans Krumper, Hans Reichle, Adam Baldauf, Philipp Dirr, ja selbst eines Jörg Petel oder eines Jean-François Reyff. Daß mit solchem Verwechseln von Zeitstil und persönlicher Eigenart – man vergleiche dazu auch Gubys Zuschreibung von Waldburgers Ritz-Epitaph an Hans Konrad Asper<sup>85</sup> – den falschen Zuweisungen vieler Skulpturen an Waldburgers Werk Tür und Tor geöffnet worden ist, braucht wohl kaum betont zu werden. Die Frage der Verwechselbarkeit von Arbeiten Waldburgers mit gleichzeitigen salzburgischen und auch süddeutsch-österreichischen ist somit eines der entscheidenden Probleme, deren Aufhellung vorerst nur schrittweise und primär nur im Suchen nach weiteren gesicherten Werken Waldburgers gelingen kann. (Es sei aber betont, daß diese – jetzt noch bestehende – Möglichkeit der Verwechselbarkeit nicht den Grad der Individualität verringert.)

Von einem der 1625 von Waldburger geschaffenen Seitenaltäre, dem im südlichen Querarm der Stiftskirche, besitzen wir ebenfalls eine bildliche Darstellung. In dem 1663 in Salzburg erschienenen Büchlein *Disquisitiones in vitam et miracula sanctissimi Vitalis*, welches Abt Amand Pachler von St. Peter (1657–1673) zum Verfasser hat, zeigt uns ein Kupferstich *Effigies et Prospectus Altaris et Sepulchri Sancti Vitalis*<sup>86</sup>. (Abb. 95). In der Mittelgruppe des Altares thront in einem *himmlischen* Teil auf einer Wolkenbank der hl. Vitalis, der zweite Bischof von Salzburg und gleichzeitig zweite Abt von St. Peter; unter ihm im *irdischen* Teil eine Gruppe kniender oder stehender hilfeschender Menschen. Zu Beginn des 17. Jh.s wurde die Verehrung des hl. Vitalis wie die Wallfahrt zu seinem vor diesem Altar liegenden

<sup>83</sup> ÖKT 12, 1913, hier S. CLXIX und S. 16 mit Abb. 32.

<sup>84</sup> Guby wie Anm. 39, hier S. 382.

<sup>85</sup> Rudolf Guby, Über die Tätigkeit des Bildhauers Hans Konrad Asper in Salzburg, in: MGSLK 56, 1916, S. 55–94, hier S. 86–88.

<sup>86</sup> Abbildung des Kupferstichs in: ÖKT 12, 1913, Fig. 5 auf S. LXXXVIII.

Grabmal stark gefördert, was auch einen Wechsel des Altarpatroziniums zur Folge hatte: Die große Statue des hl. Andreas, des mittelalterlichen Patrons dieses Altares, steht im Oberteil des Altars. Auch dieses Werk wurde 1780 *gänzlich zertrümmert*, ein glücklicher Zufall erhielt uns aber die beiden außerhalb der großen Säulen stehenden Heiligenfiguren.

Im 13. Band der Österreichischen Kunsttopographie beschrieb Hans Tietze das Inventar der ehemaligen, 1926 demolierten Hauskapelle des *Sternbräus* in der Salzburger Getreidegasse, darunter *zwei lebensgroße polychromierte Holzfiguren des hl. Virgil [richtig: Wolfgang] und des hl. Leonhard, zweite Hälfte des 16. Jh.s, stark gotisierend [!]*<sup>87</sup>. Die beiden Skulpturen gelangten nach dem Abbruch der Kapelle in die Abtei St. Peter. Daß sie *zurückkamen*, beweist ein Vergleich des hl. Leonhard<sup>88</sup> (Abb. 96) mit der analogen Darstellung auf dem oben genannten Kupferstich: Die Anordnung des langen Habits, die deutlich erkennbare Tonsur und die Haltung der Hände sind fast identisch. (Heute steht die Figur, durch eine Änderung des individuellen Attributs in einen hl. Benedikt verwandelt, an dem Aufgang zum Psallier-Chor der Abteikirche). Die 170 cm hohe Lindenholzskulptur trägt eine gut erhaltene alte Fassung, der ganze Habit (Pektorale und Kelch sind moderne Ergänzungen) ist vergoldet, die Versilberung der Schuhe ist stark oxydiert, die Augenlider sind etwas retouchiert. Die feine Ausbildung des Gesichts und der Hände, die scharfgratigen, durch Querstege verbundenen Falten des Habits wie der gekonnte Kontrapost mit der Herausmodellierung des Spielbeinoberschenkels sind Zeichen hohen künstlerischen Könnens. Das gleiche gilt von der Figur des hl. Wolfgang, die nun nach ebenso erfolgter Änderung des individuellen Attributs als hl. Rupertus vor dem Eingang zu den Gästezimmern der Abtei steht<sup>89</sup> (Abb. 97).

Daß Waldburger bei einer Auftragserteilung mit den drei monumentalen Hauptaltären einer Abteikirche dem Auftraggeber kein Unbekannter gewesen sein konnte, ist selbstverständlich. Bewiesen wird diese Tatsache durch die uns erhaltenen Rechnungsbücher, in denen die Äbte von St. Peter ihre Privatausgaben verzeichneten; so ist zum Beispiel für das Jahr 1618 vermerkt: *dem Waldburger 30 Gulden* und für den 22. 1. 1619 *ihme vom Grabstein 85 Gulden*<sup>90</sup>. Die letzte Eintragung kann wohl nur auf den Grabstein eines Abtes bezogen werden, das heißt entweder auf den Grabstein des 1618 regierenden Abtes Joachim Buchauer<sup>91</sup> oder (als vielleicht noch ausständige Restschuld) auf den Grabstein seines Vorgängers, des 1615 verstorbenen

<sup>87</sup> ÖKT 13, 1914, S. 261–263 und Abb. 350.

<sup>88</sup> Lindenholz, H 170 cm, Rückseite gehöhlt, alte übergangene Fassung, Kelch und Pektorale neu.

<sup>89</sup> Ebenso von der Hand Waldburgers sind ein in ÖKT 13, 1914, auf Fig. 351 und 352 abgebildeter, heute verschollener Christophorus und ein mit seinem Pendant beschriebener stehender Engel, die alle wohl auch zu den Altarwerken in St. Peter gehört haben.

<sup>90</sup> ÖKT 12, 1913, S. XLVII.

<sup>91</sup> Lindner wie Anm. 36, hier Nr. 200 auf S. 36–38.

Abtes Martin Hattinger. Der Grabstein Joachim Buchauers ist leider verschollen, wir wissen nur, daß er im Jahre 1626 *in festo sancti Benedicti* [= 21. März] *pie in Christo obdormavit; corpus solemniter ante summum templi altare, quod ipse Joachimus erexerat et fenestrata cuppa illustraverat, sepultum est*<sup>92</sup>. Der Grabstein Martin Hattingers aber ist, kaum beachtet, an der originalen Stelle erhalten geblieben. In der zweiten der an das südliche Seitenschiff der Abteikirche angebauten Kapellen liegt in der Mitte des Bodens eine 236x122 cm große Grabplatte aus rotem Adneter Marmor mit einer Darstellung eines Benediktinerabtes und der Umschrift: *Reverendus in XPo pater et dns. dns. Martin Hattinger electus et confirmatus abbas huius loci. Obiit Ao MDCXV die XXIII April. Praefuit laudabiliter Annis XXXI.* (Abb. 98).

Michael Walz, der sich bisher als einziger mit dieser Grabplatte befaßt hatte, meinte schon 1874, daß ihre Weichheit ganz Renaissance ist, die ganze Anlage aber gothische Studien zur Schau trägt<sup>93</sup>. Ob mit dieser im Kirchenboden liegenden Rotmarmorgrabplatte Kontinuität und Würde einer Abtei ausgewiesen werden sollte, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Aber betont einfach und schlicht wird genauso wie 150 Jahre vorher gezeigt, was darzustellen ist: In seichtem Relief die Figur eines Abtes im Pontifikalornat, das Haupt mit der Mitra auf einer breiig auseinanderrinnend wirkenden Polsterrolle ruhend, zu seinen Füßen sein Wappen<sup>94</sup> und das Wappen der Abtei; darum herum ein handbreiter Rahmen mit der darin eingemeißelten, oben zitierten Inschrift. Placidus Berhandsky teilte mit, daß unsere Äbte pontificaliter angekleidet auf einer Trauerbühne offen zur Gruft getragen wurden<sup>95</sup>. Der verstorbene Abt wurde also so dargestellt, wie er auch begraben wurde – pontificaliter angekleidet. Der grundlegende, dem ausführenden Bildhauer gewiß unbewußte Unterschied zu spätgotischen Grabplatten ist jedoch sofort feststellbar: Der Ornat ist wirklich Kleidung und Verhüllung der Körperhaftigkeit einer wohlbeleibten Statur, ist nicht eine ornamentierte Schale, deren Faltenpiel von einem Gesicht abgeschlossen wird. Die thronende Justitia von 1616 über dem Portal des Salzburger Rathauses<sup>96</sup> oder das schon erwähnte Epitaph des Haimeran Ritz von 1617 erweisen, daß für Hans Waldburger die technische Frage *Marmor oder Holz?* nicht die geringste Rolle spielte; bei der Grabplatte des Abtes Martin tat sie es ebenso wenig.

Martin Hattinger wurde am 26. April 1615 *in illa capella ac sepulchro, quod sibi ipsi paraverat, honorificentissime est sepultus*<sup>97</sup>. Diese Kapelle war die *capella sancti Bartholomaei, quae hodie capella s. crucis vocatur*, also die (von Osten) zweite der an das südliche Seitenschiff angebauten Kapellen, die

<sup>92</sup> [P. Beda Seeauer], *Novissimum Chronicon antiqui monasterii ad Sanctum Petrum Salisburgi . . .*, Augsburg 1782, hier S. 529.

<sup>93</sup> Walz wie bei Anm. 10, hier Nr. 302.

<sup>94</sup> Berhandsky wie Anm. 78, hier II, S. 512.

<sup>95</sup> Berhandsky, ebenda, II., S. 110.

<sup>96</sup> ÖKT 13, 1914, S. 155–159 mit Abb.

<sup>97</sup> Seeauer wie Anm. 92, hier S. 512.

Abt Martin nach einer überlieferten *inscriptio in picta tabula muro affixa* im Jahre 1613 *cum suo altari errexit fundavit dotavitque*<sup>98</sup>. Damit ist archivalisch gesichert, daß Abt Martin die Bartholomäuskapelle 1613 renovierte oder ganz neu erbaute und dort seine Grabstätte mit Grabplatte und Epitaph und einen Altar errichten ließ. Dieser Altar wurde aber nicht mehr wie bisher dem hl. Bartholomäus geweiht, sondern das Patrozinium des früher in der Kirchenhauptachse vor dem Lettner stehenden Kreuzaltares wurde hierher übertragen<sup>99</sup>. Die zentrale Darstellung des Altares einer Kreuzkapelle muß nicht unbedingt die Kreuzigung sein, sie kann zum Beispiel auch die Kreuzabnahme oder die Beweinung Christi sein. Die Beweinung Christi ist das Thema des vom Kremser Schmidt geschaffenen Gemälde jenes Marmoraltares, welcher 1785 an der Stelle des damals abgebrochenen Hattinger-Altars errichtet worden ist<sup>100</sup>.

Am 19. Dezember 1752 wurde das Vikariat Annaberg bei Abtenau der Abtei St. Peter *pleno iure* inkorporiert, 1780 dann ein eigener Friedhof mit einer Kapelle angelegt, in der ein Altar unter Verwendung älterer Skulpturen errichtet wurde: *In der Hauptnische die Gruppe der Beweinung Christi mit Johannes, Magdalena und zwei Frauen, 2. Die Statuen der Apostel Thomas und Bartholomäus*<sup>101</sup>. (Abb. 99). Während Paul Buberl auf die hohe Qualität dieser Arbeiten hinweist und (falsch) mit *um 1680* datiert<sup>102</sup>, erwähnen Rudolf Guby<sup>103</sup> und Lothar Pretzell<sup>104</sup> sie nicht. Heinrich Decker jedoch meinte, daß die Skulpturen von einem zerstörten Altar aus St. Peter stammten und datierte sie mit *Salzburger Meister um 1620*<sup>105</sup>. Abgesehen von den Themen der Darstellung (mit der Figur des hl. Bartholomäus) fügt sich auch die aus den gegebenen Relief- und Skulpturenmaßen mit ungefähr 270 cm zu rekonstruierende Gesamtbreite des Hattingeraltars genau in die 280 cm breite zweite Seitenkapelle der Stiftskirche ein.

Auf das interessante Thema *Hans Waldburger und das Relief*, für welches die Mittelgruppe des Annaberger Altares ein Paradebeispiel ist, wie auf das künstlerische Verhältnis Waldburgers zu anderen Bildhauern seiner Zeit wird an anderer Stelle ausführlich eingegangen werden<sup>105a</sup>. Hier sei nur, um wenigstens einen Punkt für die hohe Meisterschaft dieser Skulpturen

<sup>98</sup> P. Gabriel Gaiswinkler, *Epitaphia, quae in ambitu nostro claustrali . . . continentur*, = Stiftsarchiv St. Peter, Hs. 266 – Anhang, hier f. 17' und 51.

<sup>99</sup> Johann Stainhauser, *Beschreibung aller Khirchen, so in der Statt Salzburg zu finden*, = Hs. 438 der Bibliothek des Priesterseminars Salzburg, 1593, hier f. 118. – Dazu: Franz Wagner, *Die Altarpatrozinien der Stiftskirche St. Peter in Salzburg und ihre Geschichte*, erscheint demnächst.

<sup>100</sup> ÖKT 12, 1913, S. CLXXXI und S. 20.

<sup>101</sup> ÖKT 20, 1927, S. 28. – Adolf Hahnl, *Kirchenführer Annaberg = Christliche Kunststätten Nr. 99*, Salzburg 1972, Farbabbildung des Altares auf S. 16.

<sup>102</sup> ÖKT 20, 1927, S. 28.

<sup>103</sup> Guby wie Anm. 39.

<sup>104</sup> Pretzell wie Anm. 18.

<sup>105</sup> Decker wie Anm. 19, hier S. IX.

<sup>105a</sup> In: *Alte und moderne Kunst*, 27, 1982, Heft 184/185.

zu nennen, auf die Anordnung der Apostelmäntel hingewiesen. Der Mantel des Thomas ist am Kragen durch eine Schließe zusammengehalten; durch Arme und Hände, die Buch und Stab halten, glockenförmig ausgelehnt, wird er dann wie durch einen Windstoß um das linke Bein geschlagen, wobei er durch das schräggestellte Buch noch über die Hüfte heraufgeschoben wird. Bartholomäus hat sich seinen Mantel an den Enden zusammengeknöpft und ist mit Kopf und rechter Schulter durch ihn durchgeföhren, um zum Vorweisen seiner individuellen Attribute die nötige Bewegungsfreiheit zu erhalten. Dieses *Vorweisen* spricht auch aus den Skulpturen selbst: Es ist hier bereits jene *repraesentatio*, jene Vorweisung ihrer selbst und der durch sie vertretenen Ideen, festzustellen, die dann, siebzig, achtzig Jahre später, zum Hauptbestandteil des *theatrum sacrum* werden sollte.

Durch die Chronik Beda Seeauers wie durch die *Lebensbeschreibung* Erzbischof Wolf Dietrichs von Johann Stainhauser wird auf ein Altarwerk in der Stiftskirche St. Peter aufmerksam gemacht, dessen Existenz – ausgenommen eine kommentarlose Notiz in der Österreichischen Kunsttopographie<sup>106</sup> – bisher völlig übersehen wurde. Nach Abschluß der ersten Etappe der Umbauarbeiten in der Stiftskirche und den damit verbundenen Veränderungen im Mönchschor ließ bereits 1605 Abt Martin *einen durchbrochenen neuen, sehr khünstlichen großen Althar machen und den Althar mit Golt und schönen frischen Farben, ganz lieblich anzusehen, vergulden und malen*<sup>107</sup>. Dieser Altar, *supraposito sculptili et deaurato opere exornatum*<sup>108</sup> kostete die beachtliche Summe von 3000 Gulden und wurde am 26. Oktober 1607 durch Francesco Benni OSM, Weihbischof und Suffragan der Kirchenprovinz Salzburg<sup>109</sup>, in Anwesenheit Erzbischof Wolf Dietrichs geweiht. Der Altar soll noch 1782 in der Veitskapelle von St. Peter gestanden sein – seine Maße waren, da die Kirche 1605 noch nicht *erhöht* war, bedeutend geringer als die des Hochaltars von 1625 bzw. des von 1779 – und war den hll. Aposteln Petrus und Paulus geweiht<sup>110</sup>.

Im Spencer Museum of Art in Lawrence (Kansas, USA) befindet sich die Skulptur eines hl. Petrus, (Abb. 100), deren Provenienz über den Wiener Kunsthandel direkt aus der Abtei St. Peter in Salzburg nachweisbar ist und die Erich Herzog mit Recht Hans Waldburger zugeschrieben hat<sup>111</sup>, ohne allerdings Gründe für seine Zuschreibung anzugeben und ohne auf eine nähere Datierung einzugehen. Die 144 cm hohe Lindenholzskulptur ist gefaßt und teilweise vergoldet, die Rückseite ist gehöhlt, die Attribute fehlen. Die Rechte ist mit einem aufwärts gerichteten Zeigegestus etwas erhoben, die Linke (mit dem fehlenden Schlüsselattribut) wird vor dem Gürtel ge-

<sup>106</sup> ÖKT 12, 1913, S. XL, unten Anmerkung 2.

<sup>107</sup> Stainhauser wie Anm. 7, hier Nr. 172 auf S. 95.

<sup>108</sup> Seeauer wie Anm. 92, hier S. 503.

<sup>109</sup> Pius Gams, *Series Episcoporum . . .*, Regensburg 1873, hier S. 916.

<sup>110</sup> Stainhauser wie Anm. 99, hier f. 107.

<sup>111</sup> Erich Herzog, A statue of St. Peter from Salzburg, in: *The Register of the Museum of Art of the University of Kansas*, June 1957, S. 16–23.

halten, um den Mantel zu raffen. Dieser, an den Schultern befestigt, wird vorne teils von der linken Schulter um den Oberkörper zur rechten geschlagen, teils unter der rechten Hüfte vom Boden aufgenommen und, genauso wie bei der Madonna aus der alten Andräkirche<sup>112</sup>, hinauf zum Gürtel geführt; im Vergleich zu beachten ist bei beiden die Ausbildung des unteren, diagonal aufsteigenden Saumgrats, hier bei Petrus linear und messerscharf, dort bei der Madonna kaskadenartig aufgelöst. Der bärtige, ein wenig melancholisch blickende Charakterkopf ist nach links gewandt, die Figur ist daher in einem Altarverband als (heraldisch) rechts stehend zu denken – heraldisch links würde dann die Figur des zweiten Altarpatrons und in der Mitte wahrscheinlich eine Madonnendarstellung ihren Platz gefunden haben. Vergleicht man die Petrusfigur aus Lawrence mit der Madonna der Andräkirche von 1610/11 und mit dem Thomas des Annaberger Altares von 1613, so ist ihre Datierung in die Jahre 1605/06 durchaus möglich; außerdem hatte Abt Martin Hans Waldburger zu dessen Heirat am 11. Jänner 1605 4 *Gulden verehrt*<sup>113</sup>, was wohl genügend über die gegenseitige Kenntnis bereits zu dieser Zeit aussagt. Obwohl die Gewanddrapierungen bei der Petrusfigur in Lawrence die gleichen scharfen Grate wie die der späteren Werke aufweisen, sind doch noch größere Flächen frei von jenem *manieristisch kleinteilig geknitterten Gefältel*<sup>114</sup>, das etwa ab dem Beginn des zweiten Jahrzehnts die Gewänder der Skulpturen Waldburgers wie ein Netz zu überspinnen beginnt. Als eigenwillige Äußerung des Physiognomischen dieser frühen Schaffenszeit könnte man den stark ausgebildeten Wulst der Augenbrauen betrachten, der, etwas abgesenkt, quer über der Nasenwurzel durchläuft.

Wir wissen, daß Johann Stainhauser in seinen Kirchenbeschreibungen zwar ein braver Abschreiber alles dessen war, was er auf Ablaßtafeln und ähnlichen anderen Dokumenten lesen konnte, daß ihn aber künstlerische Eigentümlichkeiten kaum oder gar nicht berührten. Umso größerer Bedeutung kommt daher seiner Bemerkung von einem *durchbrochenen* Altar zu (in einer anderen Fassung der Lebensbeschreibung Wolf Dietrichs spricht er sogar vom *durchlichteten* Altar)<sup>115</sup>. Wie schon erwähnt, wurde gleichzeitig, 1604–1607, durch Hans Degler im Chor von St. Ulrich und Afra in Augsburg jene monumentale Komposition von drei Schnitzaltären errichtet, die *wie einst in der Spätgotik „Körper“ im Raum sind*<sup>116</sup>. Abgesehen davon, sind jedoch die drei Altäre Deglers wie der bald nachher, 1613–1616, entstandene Überlinger Hochaltar des Jörg Zürn nicht mehr wie in der Spätgotik in sich geschlossene Gehäuse mit bemalten Flügeltüren. Sie bilden vielmehr rahmende Gerüste für vielfigurige plastische Kompositionen, deren Dramatik – wie bei Waldburgers Altar von 1605/06 – durch das von der

<sup>112</sup> Wagner wie bei Anm. 49.

<sup>113</sup> Abteirechnung 1600–1612 = Stiftsarchiv St. Peter, Hs. A 716, hier f. 179.

<sup>114</sup> Feuchtmayr wie Anm. 40, hier S. 272.

<sup>115</sup> Stainhauser wie bei Anm. 107.

<sup>116</sup> Müller wie Anm. 33, hier S. 17.

Rückseite<sup>117</sup> eindringende Licht gesteigert wird. Dadurch wurde eine völlig neue, eine *veristische* Sinnfälligkeit plastischer Darstellung *erfunden* und erzielt, wie solche Anschaulichkeit gewiß aus einem inneren Zusammenhang mit den Tendenzen des geistlichen Schauspiels der Gegenreformation resultierte. Deutliches Zeichen für diese neue Auffassung von *Licht*, von *Skulptur im Raum* ist auch die mit der Errichtung von neuen Altären meist gleichzeitig erfolgte Entfernung der mittelalterlichen Glasgemälde.

Schon vom Biographischen her könnte man Abt Martin Hattinger als Prototyp eines *Gegenreformators* bezeichnen. 1553 in Brünn als Sohn protestantischer Eltern geboren, studierte er bei den Jesuiten in Wien und trat dort in einer *feierlichen Abschwörung* am 1. April 1577 zur katholischen Kirche über. Auf einer Reise nach Tegernsee hatte er dann in St. Peter um Aufnahme gebeten und hier am 27. April 1579 die ewigen Gelübde abgelegt<sup>118</sup>. Wie weit der Eifer Abt Martins gehen konnte, mag (in Befolgung der Vorschriften, nach denen vom Index auch jene betroffen wurden, die häretische Schriften verwahrten) die 1584 im Klosterhof erfolgte öffentliche Verbrennung der Korrespondenz eines seiner Amtsvorgänger, des Abtes Johann IV. von Staupitz (1522–1524) zeigen, da sich in dieser Briefe Martin Luthers befanden<sup>119</sup>.

Im Jahre 1589 hatte Abt Martin einen Verzierungsbeschlag aus Messingguß für einen Buchdeckel in Auftrag gegeben, für dessen Ziselieren – „... von ein puechpschlacht außzuputzn . . .“ – der Salzburger Goldschmied Benedikt Obernauer am 20. Oktober dieses Jahres bezahlt wurde<sup>120</sup>. An der Bekrönung des Beschlages ist die Jahreszahl 1589 zu lesen, das Madonnenrelief des Zentrums trägt aber an der Plinthe in römischen Ziffern das Datum 1518. Theodor Müller hat die gemeinsame Entstehungszeit aller Beschlagsteile nicht nur aus der Identität der technischen Bearbeitung nachgewiesen<sup>121</sup>. Vor allem ist dieser Messingguß nach einem vielleicht damals in Salzburg befindlichen Vorbild *ein überaus interessantes Dokument der Schätzung durerzeitlicher Kunst während dieser Jahre wie auch einer noch posthumen Nachwirkung des Leinbergerstils in Salzburg*<sup>122</sup>.

<sup>117</sup> An der Stelle des für die Lichtführung notwendigen Fensters in der Ostmauer des Chorschlusses befindet sich außen heute eine Darstellung des hl. Benedikt.

<sup>118</sup> Lindner wie Anm. 36.

<sup>119</sup> Johann Sallaberger, Johann von Staupitz – Luthers Vorgesetzter und Freund und seine Stellung zu Salzburg, in: MGSLK, 117, 1977, S. 159–200, hier S. 200 mit Anm. 199 und aller älteren Lit. dazu. – Zur Tätigkeit von Staupitz als Abt von St. Peter vgl. Franz Ortner, Reformation, katholische Reform und Gegenreformation in Salzburg, Salzburg 1981, hier S. 49–50.

<sup>120</sup> OKT 12, 1913, S. XLII und S. 138.

<sup>121</sup> Theodor Müller, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften – Philosophisch-historische Klasse, Heft 1 des Jahrganges 1961, S. 18–27.

<sup>122</sup> Anton Legner in: Katalog der Ausstellung *Spätgotik in Salzburg – Plastik und Kunstgewerbe*, Salzburg 1976, hier Nr. 280 auf S. 146–147. – Zu diesem Buchbeschlag

Die Zeit *um 1600* war eine Epoche ganz besonderer Dürer-Verehrung. Daß deren bedeutendste Enthusiasten, Kurfürst Maximilian von Bayern und Kaiser Rudolf II. (die selbst *gute* Dürer-Fälschungen ohne fremde Hilfe sofort selbst erkannten<sup>123</sup>), ihre Erwerbungen ausschließlich auf Grund der künstlerischen Qualität tätigten, wäre allein schon Grund genug, auf die Gefährlichkeit der Verwendung des Begriffes *Nachahmung* für diese Zeit hinzuweisen<sup>124</sup>. Ebenso falsch wäre es, manche Künstler und Auftraggeber der Zeit *um 1600* als Wiedererwecker einer längst vergangenen Kunstrichtung kennzeichnen zu wollen. Sie waren vielmehr Planer und Ausführende an einem Werk, zu dem zwar die Zeit vor der Reformation für manche Details den *Riß* geliefert hatte; das Ziel aber, die vollkommene ästhetische wie religiöse Erneuerung, war mit solcher *Barockisierung* bald erreicht.

Wolf Dietrich von Raitenau hat mit der *mittelalterlichen* Grabplatte für seinen Vater in der Stiftskirche St. Peter die Würde seines Geschlechts und seines Bischofssitzes ausgewiesen. *Verstendig, gelehrt, voll der Sprachen, in Historie wohl erfahren*<sup>125</sup>, hat er mit der radikalen Demolierung des mittelalterlichen Domes wie mit Aufträgen an bedeutende Künstler aus ganz Europa den Weg für jene gewaltige Erneuerung der Kunst gewiesen, die dann im *Barock* so großartig vollzogen worden ist. Des Erzbischofs enger Vertrauter und *geistlicher Rath*, der Abt von St. Peter, hat manche Vor-Bilder in der Zeit vor der Reformation gesucht; zugleich aber hat Martin Hattinger mit der baulichen und geistigen Neuordnung seines Klosters die Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg einmal mehr zu einem Zentrum hervorragendster Werke der bildenden Kunst gemacht.

---

ferner Bernhard Decker in: Katalog der Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Frankfurt 1981/82, hier Nr. 17 auf S. 56.

<sup>123</sup> Anton Ernstberger, Kurfürst Maximilian I. und Albrecht Dürer, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Band 1940–1953 (Berlin 1954), S. 143–196. Gisela Goldberg, Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 31, 1980, S. 129–176.

<sup>124</sup> Die von Bernhard Decker (wie bei Anm. 122, hier S. 390–391) gegen die Thesen Theodor Müllers (wie Anm. 121) vom Zaun gebrochene Kontroverse ist deshalb nicht von Nutzen, da sie gesellschaftspolitische Ideen des 20. Jh.s mit künstlerischen vermischt und deshalb am Ziel, der Kritik Müllers, weit vorbeischießt.

<sup>125</sup> Dazu Wagner wie Anm. 14, hier S. 11.

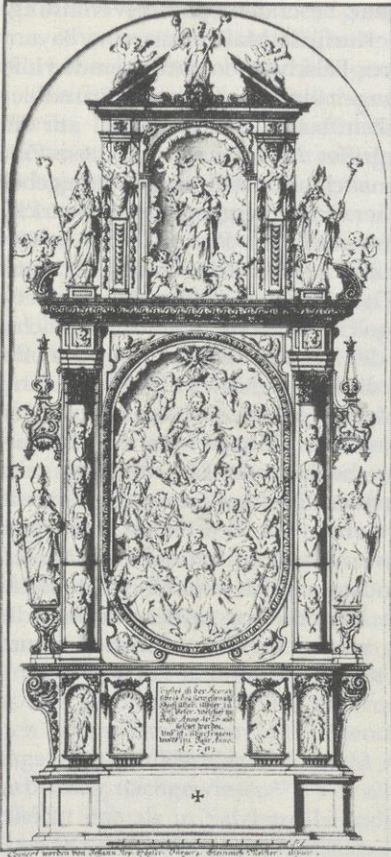


Abb. 93 Johann Nepomuk Högler: Riß des ehem. Hochaltars von St. Peter von Hans Waldburger (s. Hahn, Risse Nr. 55)



Abb. 94 Hans Waldburger: Stehender Engel vom ehem. Hochaltar von St. Peter. (Foto Hahn)

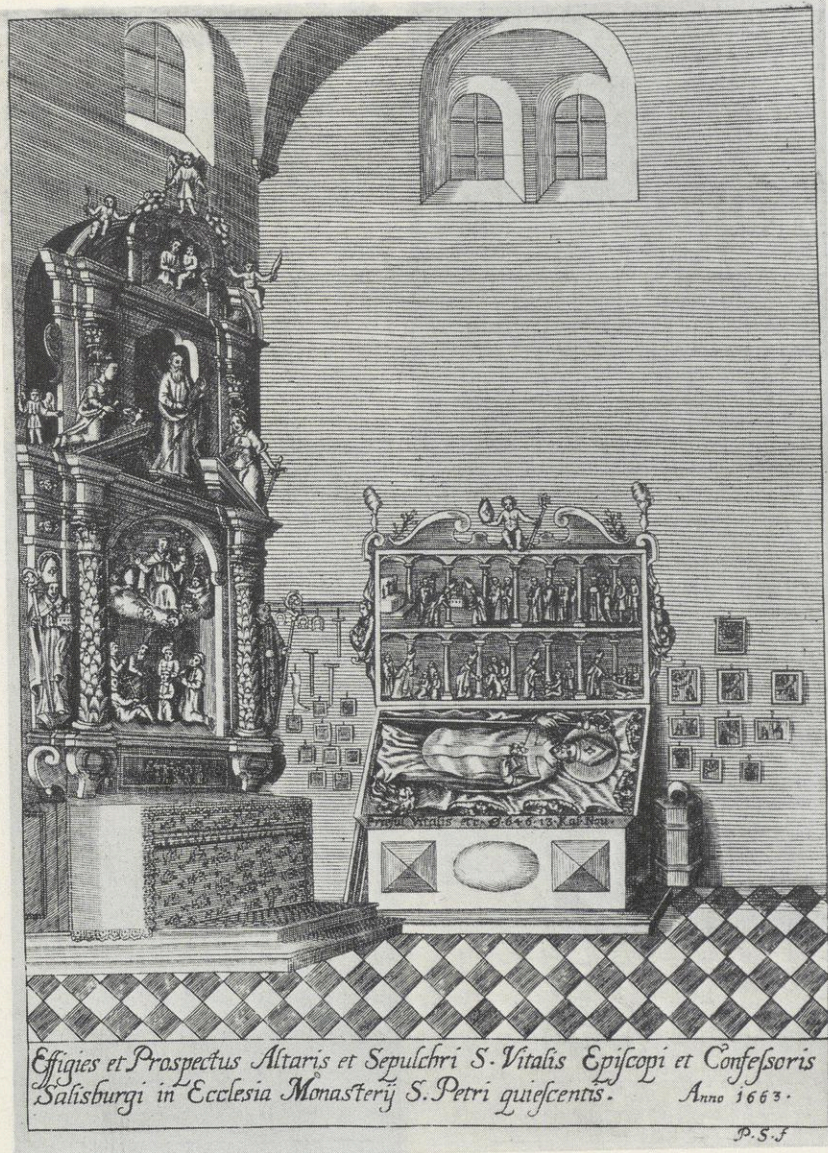


Abb. 95 Vitalis-Altar und Vitalis-Grab. Kupferstich von Peter Seel, 1663.



Abb. 96 Hans Waldburger: Hl. Benedikt (ehem. hl. Leonhard)  
(Foto F. Wagner)

Abb. 97 Hans Waldburger: Hl. Rupert  
(ehem. hl. Wolfgang) (Foto  
Hahn)



Abb. 99 Hans Waldburger: Hl. Petrus.  
The Spencer Museum of Art,  
Lawrence, USA (Foto Mu-  
seum)



Abb. 98 Hans Waldburger: Grabplatte  
des Abtes Martin Hattinger  
(Foto F. Wagner)



Abb. 100 Hans Waldburger: Relief und flankierende Figuren des ehem. Bartholomäus-Altars von St. Peter. Annaberg, Friedhofskapelle (Foto F. Schreiber)