

Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seeauer

Von Rupert Feuchtmüller – Wien

Die heutige Erscheinung der Stiftskirche zu St. Peter ist in ihrem Äußeren, vor allem aber in ihrem Inneren durch Abt Beda Seeauer in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s so wesentlich bestimmt worden, daß der flüchtige Betrachter nahezu den Eindruck einer spätbarocken Kirche empfängt. Eine vordergründige Wirkung verkleidet den alten romanischen Bau derart geschickt, daß man sich zunächst gar nicht bewußt wird, hier eigentlich die älteste romanische Basilika Salzburgs vor sich zu haben. Während von den anderen romanischen Sakralbauten dieser Stadt nur einzelne Bauteile erhalten blieben, steht die dreischiffige Kirche von St. Peter noch in ihrer ganzen Dimension vor uns. Die folgende kunstgeschichtliche Darstellung will sich auf drei – wie mir scheint – entscheidende Fragen konzentrieren: Erstens auf die chronologische Darstellung dieser Veränderungen, weil man die getroffenen Maßnahmen auf Grund der Rechnungen Schritt für Schritt verfolgen kann und so das Werden dieses barocken Konzeptes deutlich zu erkennen vermag. Zweitens soll die Art der Umgestaltung und der Ausstattung untersucht werden, um jene künstlerischen Akzente deutlich zu machen, die diese heute dominante spätbarocke Wirkung ergeben; Stilfragen werden hier mitbehandelt. Zuletzt, und das ist der dritte Punkt, wird es darum gehen, die formale Untersuchung durch eine inhaltliche zu ergänzen. Es werden hier die Ikonographie, die Thematik und die Bildsprache selber behandelt werden. Diese zusammenfassende Interpretation soll auch einige Erkenntnisse über das Wesen spätbarocker Frömmigkeit vermitteln¹.

Zur Vorgeschichte

Wir können nicht voraussetzungslos beginnen. Die Umgestaltungen müssen am ursprünglichen Zustand der Stiftskirche, wie er sich noch um 1700 geboten hat, gemessen werden, ferner sind die verschiedenen Ansätze,

¹ Eine endgültige kritische Auseinandersetzung mit dem barocken Inventar der Stiftskirche ist derzeit noch nicht möglich, da die Restaurierungsarbeiten an Altären, Bildern und Skulpturen im Gange sind. Etwaige neue Erkenntnisse sollen in einem Nachtrag behandelt werden. Vgl. Festschrift S. 694ff.

die zu einer Barockisierung hätten führen können, zu berücksichtigen. Das Thesenblatt aus dem Jahre 1682 von Wolfgang nach Pereth zeigt die Stiftskirche noch als romanische Basilika mit Vorhalle, Westturm, basilikalem Schiff und vorspringendem Querhaus². Nur der achteckige Vierungsturm mit Kuppel und Laterne (1622) verweist auf die im 17. Jh. begonnene Umgestaltung, die sich zweifellos an der neuen Domkuppel orientiert hat. Außerdem zeigt der Stich die am südlichen Seitenschiff bereits angebaute Kapellenreihe³. Nur der neue rechteckige Chorabschluß – anstelle der 1605 abgetragenen halbkreisförmigen romanischen Apsis – ist am Stich nicht auszunehmen.

Der erste barocke Bauabt des 18. Jh.s – Placidus Mayrhauser (1704 bis 1741) – bemühte sich zunächst um den Ausbau des Klosters. Er brachte 1707 das Noviziat in seine heutige Form, ließ die untere Bibliothek und das Abteiarhiv errichten, ohne dem gesamten Komplex die heute vorherrschende Wirkung geben zu können⁴. 1721 ließ er die Kirchenkuppel neu decken⁵. Der hohe romanische Westturm, mit den nach oben reicher werdenden Bogenreihen und dem schlichten Pyramidendach war nach wie vor der Hauptakzent des sich nur bescheiden ausweitenden barocken Klosterhofes.

Auch im Inneren der Kirche findet man nur bescheidene Ansätze für eine weitere Barockisierung. Als Ausgangspunkt wäre festzuhalten, daß bereits um 1620 das bis dahin flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt worden war⁶, was sicher zur ersten Akzentuierung im Sinne des frühen Barock beitrug. Man übertünchte die alten Malereien an den Hochschiffwänden – von denen kürzlich einige Reste aufgedeckt wurden⁷ – und brachte über den Arkaden zu den Seitenschiffen im Westen vier große Gemälde an, im Norden die Kreuzerhöhung von Antonio Solari (1632) und im Süden die Kreuztragung mit der Veronikaszene von Caspar Memberger (1591), ein Gemälde das aus dem alten Dom zunächst in die Krypta von St. Peter ge-

² Österr. Kunsttopographie [= ÖKT] Bd. XII, Wien 1913, bearbeitet von Hans Tietze, S. CXXI, Fig. 7. Man vergleiche damit auch die Ansichten Fig. 1 (S. XLVI), Fig. 3, Fig. 4 (S. LXXIV). Festschrift St. Peter Abb. 182.

³ Die Reihe der südlichen Kapellen begann von Osten aus, mit der 1431 konsekrierten Magdalenenkapelle (ÖKT S. XIV). 1657 waren die Kapellen – wie es die beiden Ansichten aus diesem Jahr zeigen – abgeschlossen. Die vorletzte Kapelle (ehemals Scholastikakapelle) wurde 1611 geweiht.

⁴ Der unregelmäßige vierseitige Hof, 1688 regularisiert, erhielt erst ab 1772 die heutige einheitliche Fassadengestaltung. Man vergleiche den Stich von Georg Josef Sigmund 1699.

⁵ ÖKT XII, S. CXLIII; hier ist der Anstrich der Kuppel belegt. Das Eindecken ab 1721 S. CXXIV.

⁶ ÖKT XII, S. XLVIII.

⁷ Man beachte die kürzlich freigelegten bunt marmorierten Säulen vor den beiden mittleren Seitenaltären und die Freskenreste im südlichen Arkadenbogen beim Rupertusaltar.

kommen war⁸. Rein formal war dadurch etwas geschehen, was zu einem Prinzip von barocken Umgestaltungen romanischer Basiliken wurde und im 17. und 18. Jh. mehrfach zu beobachten ist: nämlich die bildhafte Ausgestaltung der ungegliederten romanischen Hochschiffwände⁹. Als man um 1660 vor diesen großen Gemälden im Norden ein Benediktusbild – der Heilige segnet König Totila – und im Süden ein Rupertusbild – Rupert zeigt Theodo das neugegründete Kloster – (beide von Fr. Thiemo Sing) anbrachte, war damit auch ein ikonographischer Akzent gesetzt worden, den man später noch weiter ausgestaltet hat. Den Stil der Altäre dieser Zeit kann man in den Altären der Wolfgang- und Heiligengeistkapelle neben dem Turmuntergeschoß erkennen. Die wenigen Nachrichten, die sich auf Barockisierungen der Stiftskirche beziehen, enthalten nur Ansätze, die auf eine umfassendere Planung schließen lassen. Die Kirche wird zunächst ausgemalt, die Fenster werden neu verglast, die Kapellen gepflastert, neue Betstühle angeschafft, ferner die untere sowie die obere Sakristei und der sogenannte Psallierchor gebaut (Grundsteinlegung 1705) sowie vor dem Hochaltar eine neue Äbtegruft angelegt¹⁰. Im Jahre 1705 konsekrierte Abt Placidus drei neue Altäre, den Mariä-Säul-, den Josefs- und den Schutzengelaltar.

Hier findet sich die erste kunstgeschichtlich interessante Nachricht über einen Maler, dem man möglicherweise größere Aufträge geben wollte. Es ist dies der für den Benediktinerorden arbeitende Karl von Reselfeld, der jedoch vom Stift Garsten, wo er große Aufträge hatte, nicht abkömmlich war. 1704 kam sein *Engel-Blätl* – die Anbetung des Namens Gottes – in Salzburg an¹¹. Da die Korrespondenz mit dem Maler bis 1710 weitergeführt wurde, nahm man auf Grund einer Tradition an, daß auch das Benediktusbild im Psallierchor – der Altar ist 1706 datiert – ein Werk Reselfelds wäre¹². Im Jahre 1708 erfährt man von einem Nothelferbild und 1710 auch noch von einer Skizze zu einem Unschuldigen-Kindlein-Altar, die Reselfeld fertigen sollte; die Ausführung selber aber ist nicht nachweisbar¹³. Jedenfalls scheint der Abt von Garsten seinen Hausmaler nicht länger freigegeben zu haben. Karl von Reselfeld wäre jedenfalls einer der Künstler gewesen – er malte Fresken, Altarbilder und Tapisserien –, denen man ein umfassendes Barockisierungskonzept übertragen hätte können. Der zweite

⁸ ÖKT XII, S. 7, Fig. 21.

⁹ Man denke hier an eine Entwicklung, die vom 17. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert reicht. Als Beispiele seien angeführt: Stiftskirche Baumgartenberg (Carlo Antonio Carlone Ende 17. Jh.), St. Pölten, Dom (Jakob Prandtauer, 2. Viertel 18. Jh.). Klein Mariazell (Johann Bergl 1764/65).

¹⁰ ÖKT XII, S. CXXIV

¹¹ ÖKT XII, S. CXXVI, S. 19, Fig. 39. Es ist erstaunlich, daß St. Peter keine Beziehung zu Rottmayr hat.

¹² Leider sind beide Bilder derzeit noch nicht restauriert. Stilvergleiche lassen aber keinen Widerspruch erkennen.

¹³ ÖKT XII, S. CXXVII f.

Maler, der in Betracht gekommen wäre, ist der Freskant Melchior Steidl, der gleichfalls für die Benediktiner in Kremsmünster und St. Florian gearbeitet hatte. Von ihm sind drei, heute noch erhaltene Fresken im Refektorium (bezahlt 1705) bekannt¹⁴. Auch er erhielt keinen größeren Auftrag. Nur das 1704 geschaffene Martyrium des hl. Veit, einst in dem sehr qualitativollen Altar der romanisch-gotischen Veitskapelle, vermittelt einen Eindruck seines Könnens¹⁵.

Sieht man die in der Kunsttopographie angeführten Rechnungen durch, dann findet man unter den Malern viele weiter nicht bekannte oder nur lokale Künstler, wie etwa die Maler Christoph Kheith, Bartlmä Khaindl, Johann Rampp oder Christoph Zeißen¹⁶. Josef Anton Dietrich kann auch außerhalb Salzburgs in Altötting nachgewiesen werden; am bekanntesten ist wohl Peter Paul Perwanger, ein in Imst geborener Tiroler, der in der Stadt für Stift Nonnberg und die Kollegienkirche, auch sonst mehrfach im Lande Salzburg tätig war¹⁷.

Der Hofmaler Jakob Zanusi, der auch in den Rechnungen aufscheint, hat nur kleinere Bilder für die Abtei geschaffen¹⁸, war also nicht für die Ausstattung der Kirche tätig, was auch teils für die vorhin genannten Künstler zutrifft. Unter den Plastikern finden wir immerhin im Jahre 1705 einen Rechnungsbeleg für den *bildthauer zu Monsee*, den man mit Meinrad Guggenbichler identifiziert hat¹⁹, ferner den bekannten Simeon Fries, der im Salzburger Land vielfach beschäftigt war, vor allem an dem Schmuck des Fischer-v.-Erlach-Altars in der Franziskanerkirche mitgewirkt hat²⁰. Ebenso bekannt ist Johann Georg Hitzl, der neben Großmain und Seekirchen auch in der Stadt (Mülln, Nonnberg, Kapuzinerkirche, Maxglan) beschäftigt war. Zur Barocktradition Salzburgs hatte auch der Stukkateur Josef Schmidt Beziehung²¹, der für die Kajetanerkirche und für St. Pankraz gearbeitet hatte. In St. Peter schmückte er die südliche Kapellenreihe. Dennoch sind es für St. Peter durchwegs kleinere Arbeiten, die keinen Plan für ein umfassendes Konzept erkennen lassen. Vom Stil des frühen 18. Jh.s

¹⁴ ÖKT XII, S. CXXV.

¹⁵ ÖKT XII S. CXXVI, S. 101, Fig. 154. Der Altar befindet sich heute in der Kirche von Rußbach am Paß Gschütt; das Gemälde wird im Stift verwahrt.

¹⁶ Siehe dazu die Rechnungen in der ÖKT XII, S. CXXff.

¹⁷ Dazu die biographischen Angaben in Thieme-Beckers Künstlerlexikon von Franz Martin (Bd. IX, 265 und Bd. XXVI, 460) und derselbe in: Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925. Derselbe, Stift St. Peter in Salzburg, Österr. Kunstbücher Bd. 55, Wien-Augsburg 1927. Derselbe, St. Peter Salzburg, Kunstführer. München 1941.

¹⁸ Christus und die Jünger von Emaus, ÖKT XII, S. 139; in den Rechnungen ist Zanusi 1721, 1722 (drei Marienbilder) und 1726 genannt: ÖKT XII, S. CXIII f.

¹⁹ Guggenbichler hatte mehrfach Aufträge für Salzburg, so daß sich diese Notiz gewiß auf ihn beziehen wird.

²⁰ Die Seitenfiguren hll. Georg und Florian stammen von ihm.

²¹ Schmidt ist 1711, 1713, 1716 und 1719 in den Rechnungen genannt.

vermag am ehesten der Psallierchor mit dem Benediktaltar eine Vorstellung zu vermitteln.

Wenn man die einzelnen genannten Werke, so weit dies möglich ist, zu lokalisieren sucht, dann erkennt man, daß St. Peter schon damals fast alle heute bekannten Altäre besessen hatte und daß die Patrozien festgelegt waren; dies kann auch für die Seitenkapellen festgestellt werden. Die Stiftskirche wird also in ihrer Raumwirkung bis zur Mitte des 18. Jh.s immer noch durch die Barockisierung des frühen 17. Jh.s bestimmt gewesen sein. In diesen um 1720 neuerlich ausgeweißten Raum²² waren die barocken Altäre, Plastiken und Bilder aufgestellt worden. Nur in den Kapellen – so etwa in den von Josef Schmidt stuckierten südlichen Seitenkapellen (Nothelferkapelle 1724) – oder in der zur Mariazellerkapelle umgewandelten Katharinenkapelle konnte sich ein geschlossener spätbarocker Raumeindruck ergeben²³.

Auch die Regierungszeit des Abtes Gottfried Kröll (1741–1753) bietet diesbezüglich kein neues Bild.

Die Barockisierung unter Abt Beda Seeauer (1753–1785)

Die Chronologie

Abt Beda, der vor seiner Wahl, zwei Monate lang, Pfarrer und Hofmeister in der zu St. Peter gehörigen Pfarre Wien-Dornbach (XVII. Bez.) war, begann unmittelbar nach seinem Amtsantritt mit den ersten baulichen Maßnahmen. Von der ungeheuren Dynamik, mit der begonnen wurde, gibt das *Expensarium* des Abtes eine Vorstellung. Wenn man bedenkt, daß der mächtige romanische Westturm bis zur Wahl Beda Seeauers am 4. Juli 1753 noch stand, dann ist es doch erstaunlich, daß dieser monumentale Bau, von dessen Schäden und den damit zusammenhängenden Sicherungs- oder Restaurierungsarbeiten in den Rechnungsbüchern der vorangegangenen Äbte nichts aufscheint, kurzerhand als baufällig erklärt und im oberen Teil abgetragen wurde. Bereits im Oktober 1754 lesen wir von der Bezahlung der Turmzier²⁴. *Stiefl, Knopf und Kreuz* aus Kupfer ließ man schon in diesem Jahr vergolden. Natürlich wurde der barocke Turm nicht vom Fundament aus errichtet. Die Erneuerung bezog sich nur, wie es alte Ansichten, Pläne und Bauzustand selber zeigen, auf die obersten beiden Ge-

²² ÖKT XII, S. CXXIV *Die grosse Kirchen 2 mall durchaus ausweißen lassen.*

²³ Das Portal zu der barock umgestalteten romanischen Kapelle trägt die Jahreszahl 1700, am Gurtbogen ist die Jahreszahl 1705 zu lesen, was an die erste Barockisierung erinnert. Der Gnadenaltar (Nachbildung des Mariazeller Gnadenaltars) entstand 1733 durch J. G. Hitzl. – Die heutige Erscheinung der Kapelle ist auch durch die Stuckierung 1792 bestimmt.

²⁴ ÖKT XII, S. CIL. Wie aus den Rechnungsbüchern hervorgeht, war Beda Seeauer schon vor seiner Wahl zum Abt mit Bauverrechnungen befaßt.

schosse. Vom ehemals drittletzten Geschoß (es ist das sechste von unten) ist noch eine romanische Bogenöffnung im überbauten Mauerwerk erhalten, im Geschoß darunter ist im Norden ein romanisches Doppelfenster sichtbar²⁵. Die Erneuerung begann also über der Dachfirsthöhe des Mittelschiffes; kaum die Hälfte des romanischen Turmes wurde abgetragen. Die Erhöhung des barocken Turmkörpers ist folglich nicht sehr bedeutend und nur im Bereich des Uhrgeschosses anzunehmen. Der Barockhelm überragt allerdings die romanische Turmpyramide um mehr als das Doppelte. 1755 waren die Bauarbeiten beendet, denn schon am 12. November erhielt der Maler Franz Xaver König 160 Gulden für das Malen der Uhrblätter²⁶. Im Jänner 1756 werden die Gesimse beim neuen Kirchenportal mit Blech abgedeckt, im September dieses Jahres sind Schrift und Wappen für den Turm fertig, im Dezember werden sie aufgezogen. Im Jänner 1757 erfolgte die letzte Abrechnung mit Zimmer- und Maurermeistern, und am 24. Jänner sind alle Ausgaben mit 15.446 Gulden und 7 Kreuzern angegeben²⁷.

Ein halbes Jahr vorher, am 5. Mai 1756, begann der Abt die Restaurierung der Kirche und der Kuppel. Nach Ausweisung und Säuberung des Raumes werden viele zerbrochene Statuen und Altäre erneuert, der Schutzengelaltar Resefelds von Franz Xaver König neu gefaßt und grünweißes Spalierzeug für Hoch- und Nebenaltäre angeschafft²⁸. In diesem Jahr ist der Stukkateur Benedikt Zöpf aus Wessobrunn, der mit der Ausschmückung des St. Vitalisgrabes beschäftigt ist, zum erstenmal genannt²⁹.

1757 wird der Marmor für die Rupertusstatue über dem Kirchenportal angeschafft und der Bildhauer Josef Anton Pfaffinger für die Ausführung bezahlt, während Simeon Fries für die Paulus- und Petrusstatuen im Psallierchor entlohnt wird³⁰. Gleichzeitig beginnt die Renovierung des Äußeren der Stiftskirche: Die Kuppel wird mit Kupfer gedeckt und der Zierrat der Laterne angeschafft³¹. Ende dieses Jahres ist die erste malerische Ausschmückung im Inneren genannt: Im Dezember erhält Maler Franz Xaver König eine a-conto-Zahlung für die ersten acht großen Bilder des Mittelschiffes, die über den bereits bestehenden großen Bildern an den Wänden des Mittelschiffes angebracht werden sollen³².

Wie zügig und gut disponiert die weiteren Arbeiten voranschritten, zeigen die nächsten Jahre. Während die Zimmermeister an der Erneuerung der Kuppel und der Laterne arbeiten, wird vom Maurermeister die innere

²⁵ Es entspricht der untersten Arkadenöffnung (Biforium) des Turmes. Siehe den Stich von Wolfgang nach Pereth, ÖKT XII, S. CXXI, Fig. 7.

²⁶ ÖKT XII, S. CIL.

²⁷ ÖKT XII, S. CL.

²⁸ ÖKT XII, S. CLI.

²⁹ ÖKT XII, S. CL. Vorher liegen die Arbeiten in der Pfarrhofkapelle Obertrum.

³⁰ ÖKT XII, S. CLIf.

³¹ ÖKT XII, S. CLII.

³² ÖKT XII, S. CLII.

Kuppelschale hergerichtet³³. Diese Arbeiten beginnen im Jänner 1758, im August dieses Jahres erhält der Maler König bereits einen Betrag für die Ausmalung der Kuppel, im Oktober werden acht Rahmen für die acht Kuppelbilder angeschafft³⁴. Die Kupfereindeckung von Kuppel- und Kirchendach wird in Auftrag gegeben, die Fenster werden erneuert, Arbeiten, die sich bis 1760 hinziehen. Im Jänner dieses Jahres werden auch acht Fenster beim Hochaltar erneuert, im März 1760 dem Maler König ein Vorschuß für neue Malereien in der Kirche gegeben und Benedikt Zöpf 1761 mit der Stuckierung im Chor betraut. Im selben Jahr sind Kirche und Langhaus eingerüstet, um die Fenster zu verschalen und die Gesimse zu ziehen³⁵. Es ist anzunehmen, daß um diese Zeit die für die Wände vorgesehenen Bilder Königs fertiggestellt und angebracht wurden. Der Marienaltar mit der gotischen Statue und der kleine Vitalisaltar werden auch in diesem Jahr begonnen. 1762 gibt man die Erneuerung des Orgelkastens und der Orgel in Auftrag, und Ende 1763 erhält Benedikt Zöpf bereits eine a-conto-Zahlung für die Stuckierung von Kanzel, Oratorium und der *zwei Seitengänge*³⁶. Der Schlosser Hinterseer ist mit der Anfertigung der zwei Seitengitter im Presbyterium beim Abtoratorium beauftragt und der Maler König beginnt seine Faßarbeit bei der Orgel; die Freskomalereien in der Kirche werden ihm akontiert. 1765 arbeitet der Schlosser Hinterseer am Fürstenoratorium, der Bildhauer Härmbler wird für die neue Kirchentür bezahlt³⁷. 1766 erneuert man die Beichtstühle, Kapellengitter werden angeschafft, Zöpf stuckiert das Kirchengewölbe unter der Orgel, und 1767 ist das schöne Gitter beim Kircheneingang fertig, das im Jahr darauf vom Maler König vergoldet wurde³⁸. Damit war die erste Etappe, die Raumausstattung der Kirche, im wesentlichen abgeschlossen. In diesen letzten Jahren ab 1761 beginnt man bereits mit der Einrichtung der Kirche. Zuerst läßt der Abt die Altartumben anfertigen, es folgen Marmorgeländer, Schnitzereien und Gitter³⁹. Zusammenfassend erkennt man eine sehr klare konsequente Abfolge, die vom Außenbau zum Innenraum führte und da wieder von der Ausschmückung der Kuppel über die Gewölbe und Wände zur Erneuerung der Altäre. Das Mittelschiff, das zuletzt fertiggestellt wurde, sollte bei der folgenden Einrichtung bevorzugt werden.

³³ ÖKT XII, S. CLII.

³⁴ ÖKT XII, S. CLII.

³⁵ ÖKT XII, S. CLIV.

³⁶ ÖKT XII, S. CLV.

³⁷ ÖKT XII, S. CLVI. Abbildung der geschnitzten Füllung S. 5, Fig. 17; das Oberlichtgitter war 1766 fertig. Diese Arbeit von Hinterseer weist unsymmetrische Ornamente auf.

³⁸ ÖKT XII, S. CLVif. Hier finden sich, ebenso wie an den anderen Gittern, spiegelgleiche Ornamente, die sich von den unregelmäßigen Rocailles Benedikt Zöpfs deutlich unterscheiden.

³⁹ Mit den Altartumben, die den Ort der neuen Altäre fixierten, waren der Maurermeister Heiß und die Steinmetzen Högler und Stumpfegger befaßt. Die Altaraufbauten folgten später nach.

Aus den vorliegenden Rechnungen gewinnt man den Eindruck, daß die Planung für die neuen Seitenaltäre etwa um 1774 begonnen hat. In diesem Jahr werden dem Bildhauer Lorenz Härmbler zwei neue Altäre bezahlt, der Scapulier- und Apostelaltar, es sind dies die westlichsten Seitenaltäre links und rechts im Schiff; mit ihnen sind ebenso der Steinmetz Johann Högler und der Maler Franz Xaver König befaßt, der auch Fassungen, Vergoldungen und dekorative Arbeiten ausgeführt hat. Die Fertigstellung des neuen Engel- und Josefsaltares – die vordersten Altäre im Schiff – schließt unmittelbar an diese Arbeiten an⁴⁰. Im Jahr 1774/75 kommt es nun zu einem entscheidenden Wechsel. Der bisher nahezu ohne Konkurrenz malende Hausmaler des Stiftes, Franz Xaver König, wird durch einen Nicht-Salzbürger, durch Martin Johann Schmidt ersetzt. Ihm, dem Kremser Schmidt, hat Abt Beda alle weiteren Altargemälde anvertraut. Er schuf sie in Stein an der Donau, schickte sie in einem Verschlag nach Salzburg, wo sie mit Hilfe seiner Gesellen montiert wurden. Dieser Wandel im Auftrag soll im nächsten Abschnitt untersucht werden. Die weitere Chronologie ergibt sich nun durch die datierten Signaturen Kremser-Schmidts, wobei in Erinnerung gerufen werden soll, daß ältere Altarbilder in den erneuerten Altären erhalten blieben. So das Rupertusbild von Sylvester Baur aus dem Jahr 1661, rechts in der Mitte des Hauptschiffes und 1741 an der Rückseite dieses Altares das Altarbild mit der Apotheose des heiligen Rupertus von J. Josef Fackler⁴¹. Natürlich auch der Schutzengelaltar.

Martin Johann Schmidt malte als erstes 1775 das Bild der Heiligen Familie mit dem Oberbild St. Bonifatius. Es folgen 1776 das Oberbild St. Virgil für den Engelaltar Resefelds, dann die Oberbilder für die westlich davon liegenden Seitenaltäre, nämlich das Sebastiansbild links und das Rochusbild rechts. Im selben Jahr erhielten auch die westlichsten Seitenaltäre ihre Altarblätter, der Apostelaltar links und der Scapulieraltar rechts. Damit war das Hauptschiff bildmäßig ausgestattet⁴². Wie hier verschiedene Planungen ineinander wirkten, soll noch später gezeigt werden.

Daß Kremser Schmidt persönlich in Salzburg war, läßt sich nicht nur aus der bekannten Tatsache schließen, daß er meist die örtlichen Verhältnisse kennen lernen wollte, sondern ergibt sich auch aus dem Umstand, daß er das Oberbild des hl. Heinrich – zum 1776 geschaffenen Apostelaltar – an Ort und Stelle auf Stuck-Marmor gemalt hat, ferner daß er Abt Beda See-

⁴⁰ Im Jahre 1774 lesen wir bereits von der Entlohnung eines Bildhauers, ÖKT XII, S. CLVIII.

⁴¹ ÖKT XII, S. 16 ff., Fig. 34, 35. Besonders beachtenswert ist die harmonische Einfügung der gotischen Marienfigur in den barocken Altarbau. Die Skulpturen stammen von Härmler, die Oberbilder von König (1761), im Norden am Marienaltar ist der hl. Thiemo, im Süden über dem Vitalisaltar sind drei Äbte, vermutlich die seligen Ansolagus, Savolus, Ezzios (alii tres) dargestellt.

⁴² Die Altäre wurden, wie es ein alter Plan im Archiv von St. Peter zeigt, vermehrt, die Oberbilder boten Gelegenheit, verlegte Patrozinien oder zusätzliche Heiligendarstellungen unterzubringen.

aer 1777 porträtierte. Ein Jahr darauf, 1778 vollendet er das mächtige Hochaltarbild mit dem Oberbild. 1780 folgen dann die beiden großen Altarbilder im Querschiff: Links die Enthauptung Johannes' des Täufers mit Oberbild, rechts die Glorie des hl. Vitalis gleichfalls mit Oberbild⁴³.

Nun erst malte er 1782 das rechte mittlere Altarbild im Schiff, den Tod des heiligen Benedikt, für einen Altar, zu dem er sechs Jahre vorher ein Oberbild geschaffen hatte. Im Jahr 1785 werden vier Altarbilder mit den zugehörigen Oberbildern für die südlichen Seitenkapellen fertiggestellt: Die Anbetung des Lammes, die Pietà, Maria Immaculata und die 14 Nothelfer. Nur der Theresienaltar, der zweite vom Westen, trägt das Datum 1786⁴⁴. Damit und mit dem plastischen Schmuck der Altäre, über den man sich auf beiliegender Übersicht orientieren kann, war die Ausstattung der Stiftskirche abgeschlossen. Ein Jahr vorher, 1785, war Abt Beda Seeauer gestorben. Mit den Nachwirkungen und dem Ausklang dieser fruchtbaren Bauepoche wird sich das abschließende Kapitel befassen.

Die Art der Umgestaltung und ihre Künstler

Die Umgestaltung begann zeichenhaft mit dem Umbau und die Erhöhung des Turmes. Er sollte seine ehemals isolierte Stellung verlieren, stilistisch und formal der Fassade zugeordnet werden und sie doch überragen. Einen weiteren räumlichen Bezug sollte der Turmhelm zur Kuppel der Kirche herstellen. Im Innenraum waren die Aufgaben naturgemäß vielfältiger. Die bereits an den Wänden des Mittelschiffes angebrachten Bilder beeinflussten, wie schon gesagt, weitere Gestaltungen. So wurden die beiden Bildreihen des Malers Franz Xaver König über die vorhandenen Gemälde unter das Hauptgesims gesetzt und so verteilt, daß die je zehn Bilder dem Rhythmus der Fenster und dem der Bogenöffnungen zu den Seitenschiffen entsprachen. Über den vordersten drei Bögen wurden große Emporenfenster zum Psallier- und Vitalis-Chor ausgebrochen, so daß die einst ungegliederten Wände nun zur Gänze belebt sind. Doch dies vollzieht sich nicht in einer einfachen Reihung, sondern in einem wechsellvollen Rhythmus,

⁴³ Ursprünglich befand sich im Mittelchor im Osten das Oratorium des hl. Rupertus, davor der Altar der beiden hl. Johannes und gegen die Vierung der Petrus- und Rupertusaltar. In der nördlichen Apside war ein St. Stephanusaltar und in der südlichen ein Andreasaltar. – Man sieht, wie die Bildfolge nun verändert wurde. Für den Hochaltar plante man einst die Darstellung des Abschiedes der Apostel Petrus und Paulus. Erst die zweite Skizze Kremser Schmidts zeigt das heutige Thema. Siehe dazu auch den Katalog der III. Salzburger Landesausstellung 1982; Beitrag über Martin Johann Schmidt. Ferner die Monographie über M. J. Schmidt, 1955 (Anmerkung 44), Tafel 79, 80; ÖKT XII, Tafel III, IV.

⁴⁴ Alle Bilder Kremser Schmidts, die sich in St. Peter befinden, sind mit näheren Angaben in der Monographie: Dworschak, Feuchtmüller, Garzarolli, Zykan: *Der Maler Martin Johann Schmidt*, Wien 1955, verzeichnet. Neue Katalogisierung im Katalog der Sbg. Landesausstellung 1982.

der den der Romanik zwar aufnimmt, aber verschiebt und dadurch anders akzentuiert. So ist es auch zu erklären, daß man die Gliederung der romanischen Basilika nicht sofort erkennt. Erst von den Seitenschiffen aus wird der Bau des 12. Jh.s deutlich, jener sogenannte Hildesheimer Stützenwechsel, bei dem nach je einem Pfeiler zwei Säulen folgen. Dieser Dreierhythmus wird zwar von der barocken Gliederung aufgenommen, doch ist er durch die zwei Joche der in den Raum ragenden Orgelempore nach Osten vorverlegt. Die Dreiereinheit (sie ergibt sich aus der Länge der großen Passionsbilder) beginnt über der zweiten Säule vom Westen und nicht über dem ersten oder zweiten Pfeiler. Der zweite Pilaster ist also wieder – wie es der Längsschnitt in der Österreichischen Kunsttopographie Bd. XII gut zeigt – über einer Säule angebracht⁴⁵. Es folgen drei weitere Bogenelemente und zuletzt, gegen das Querschiff zu, nur mehr zwei. Sie entsprechen jenen über dem Orgelchor, wodurch eine gewisse Symmetrie entsteht.

Die elastischen Elemente sind jedoch von dieser Pilasterteilung unbehindert. Den großen Bildern im Westen entsprechen im Osten die drei Emporenfenster, die über das letzte Pilasterfeld hinweggreifen. Die Mitte des Schiffes betont ein höherer Wandaltar, den man vor einen schon früher vermauerten Bogen gesetzt hat. Er ist aber sehr ungleichmäßig flankiert; im Westen von einem Bild, im Osten von einem Emporenfenster. Im Abstand von zwei Jochen stehen entsprechende Seitenaltäre, die ihrerseits aber zu den Pilasterfeldern keinen Bezug haben.

So ergibt sich ein sehr freier Rhythmus, der durch die Raumverhältnisse vor allem aber durch die Lage des Rupertusgrabes im siebenten Joch von Westen seine Begründung haben dürfte.

Im Durchschreiten des Raumes wird diese Gliederung viel weniger als am Plan bewußt. Im Gegenteil, man empfindet eine durchaus angemessene Steigerung hin zur Vierung. Das Aufhören der unteren Bildreihe führt den Blick empor, eine Bewegung, der auch das Ansteigen der Altarbauten entspricht. Die drei Emporenfenster, in deren Mitte sich links ein Oratorium, rechts eine Kanzel befindet, steigern den dekorativen Reichtum in Richtung Hochaltar noch zusätzlich. Die vordersten zwei kleineren Seitenaltäre geben den aufragenden Elementen Halt.

Die Stuckaturen Benedikt Zöpfs lassen Rocailles pflanzenhaft über die Flächen und Gewölbe wachsen, sie überziehen auch die romanischen Kapitelle⁴⁶. Sie schwellen an, formen Kartuschen über den Bogenscheiteln, beleben leere Flächen, führen hin zu den Rahmen der Bilder und binden sie gleich einem Netz an die Fläche. Die Erneuerung der Grünfassung nach der letzten Restaurierung betont ihre Eigenwilligkeit nun viel stärker⁴⁷.

⁴⁵ ÖKT XII, Tafel II nach S. 2.

⁴⁶ Da sich unter den barock unmantelten Kapitellen noch die romanische Würfelform befindet, plant man derzeit eines in der nördlichen Säulenreihe teils freizulegen und die Ummantelung abhebbar zu machen.

⁴⁷ Die Untersuchungen ergaben, wie die Restauratoren mitteilten, als Originalfarbe ein noch intensiveres Grün, das gemildert wurde. Vergleiche dazu die ehem. Au-

Während diese Ornamente im westlichen Teil des Schiffes vornehmlich die Aufgabe haben, die *Pinakothek* an den Wänden rahmend zu beleben, erreichen sie in der Vierung viel freieren Charakter; sie bestimmen hier auch die Bildform bis hinauf in dem Tambour der Kuppel. Im Zusammenspiel mit den Gewölbefresken steigern sie die Illusion von weit geöffneten Räumen.

Die Altarbauten sprechen eine andere Sprache, sie folgen nicht den westlichen bayerischen Einflüssen, sondern sind dem Wiener und niederösterreichischen Barock verpflichtet und entwickeln damit eine Art weiter, die bereits durch Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrandt in Salzburg Fuß gefaßt hatte⁴⁸.

Primär ging es bei der Barockisierung der Stiftskirche von St. Peter um die Belebung des an sich nüchternen Raumes. Dies wurde mit verschiedenen Mitteln erreicht: durch Bebilderung, Dekorierung, plastische Akzentuierung, durch Farbigkeit und durch die helle Lichtzone von Decke und Kuppel über dem klar abschließenden Hauptgesims. Freilich, groß war der verfügbare Spielraum nicht, das Mittelschiff ist eng, die Altäre mußten längs der Wände stehen. Auch wurde kein Konzeptor, der gleich einem Theatralingenieur mit seinem erprobten Team die Inszenierung übernahm, damit befaßt. Umso überraschender ist es, wie man dennoch zurechtkam und aus dem Zusammenwirken verschiedenster Kräfte eine solch starke Wirkung erreichen konnte. Um sich dessen noch mehr bewußt zu werden, sei der Herkunft der verschiedenen künstlerischen Kräfte kurz nachgegangen.

Der salzburgische Anteil kommt gewiß bei den Skulpturen am qualitativsten zum Ausdruck. Voran ist der in Lauffen gebürtige und in Salzburg eingebürgerte Bildhauer Josef Anton Pfaffinger zu nennen, der noch an den Bauten Fischers von Erlach mitgewirkt hat⁴⁹. Ihm folgt der Salzburger Bildhauer Franz Hitzl⁵⁰ und der auch als Bildhauer tätige Steinmetzmeister Johann Nepomuk Högler⁵¹. Beide arbeiteten teils nach Modellen, die der Welser Lorenz Hämbler fertigte, der, obwohl er seit 1742 Bürger Salzburgs

gustiner Chorherrenstiftskirche Höglwörth in Bayern, die auch von Zöpf 1762–1765 stuckiert wurde.

⁴⁸ Die Altäre Lukas von Hildebrandts waren allerdings mehr als Bildumrahmungen gedacht, die Fischers auf Raumwirkung berechnet. Siehe dazu die Entwürfe in den Monographien: Bruno Grimschitz, Johann Lukas von Hildebrandt, Wien 1959, Abb. 164; ferner Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1956, Abb. 52A, 87, 130, 131 und Abb. 86 (nicht von Fischer); als Bindeglieder seien die Querschiffaltäre der Kollegienkirche (um 1720) und jene in Mülln (nach 1750, Dreifaltigkeitsaltar von Kremser Schmidt, 1769) genannt.

⁴⁹ Josef Anton Pfaffinger (1684–1758) arbeitete unter anderem für die Kollegienkirche, für Schloß Kleßheim und für die Pferdeschwemme. Franz Martin: Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925, S. 141.

⁵⁰ Franz Hitzl (1738–1819) war der Sohn des bedeutenderen Johann Georg Hitzl (um 1706–1781), der die Skulpturen am Rupertusgrab schuf. Er, Johann Georg, zeigt sich mit seiner Kanzel in Mülln noch ganz im Banne L. v. Hildebrandts.

⁵¹ Johann Högler (1730–1797) war Steinmetzmeister in Salzburg.

war, donauländische Kunsteinflüsse im Altarbau nach Salzburg gebracht oder verstärkt haben könnte⁵². Den Salzburger Bildhauern ist eine Lebendigkeit und eine Bewegtheit eigen, die noch stark von der alpinen Tradition dieses Raumes abhängig ist.

Im Bereich des Dekors finden wir modische Einflüsse des bayrischen Rokoko, so bei dem Schlossermeister Hinterseer, besonders bei dem Wessobrunner Benedikt Zöpf⁵³.

Auf dem Gebiete der Malerei dominiert zuerst ein universell verwendbarer, geschickter Handwerker: der Maler, Vergolder und Faßmaler Franz Xaver König⁵⁴. Zwei Nachfolger übertreffen ihn, jeder von ihnen gehörte einer anderen Richtung an. Der Augsburger Johann Weiß, der in Hopfgarten und Itter, am Sitz eines salzburgischen Pflegers, mit wirkungsvollen, bewegten Freskozyklen hervorgetreten war⁵⁵, zeigt sich mit den Errungenschaften süddeutscher Deckenmalerei vertraut. Mit Kremser Schmidt hatte man den damals wohl bedeutendsten Maler des spätbarocken Andachts-

⁵² Lorenz Hörmbler (auch Hermbler oder Härmler) geboren um 1707 in Wels, war seit 1742 Bürger in Salzburg, wo er 1782 starb. Er hatte entscheidenden Anteil an der Gestaltung der Altäre und am plastischen Schmuck, da nach seinen Modellen gearbeitet wurde. Er war auch an der Gestaltung der Passionskapellen (Kreuzwegstationen) zum Kapuzinerkloster und am Schmuck der Sebastianskirche beteiligt. Sein Schaffen, das eine gute architektonische Schulung verrät, verdiente nähere Untersuchung. Die Ausführungen für St. Peter sind unterschiedlich. Die Heiligenstatuen für Wolfgang, Ulrich und Vitalis sowie die für Agnes und Cäcilia ragen heraus. Eine nähere Untersuchung wird die Restaurierung bringen.

⁵³ Benedikt Zöpf, Stukkateur, vermutlich aus Wessobrunn stammend (geboren in Statamhof, gestorben 1769), war in Salzburg mehrfach beschäftigt. Er arbeitete für Maria Brunneck am Paß Lueg, für Mattsee, Obertrum, St. Georgen bei Oberndorf, vor allen aber mit demselben Künstlerkreis wie in St. Peter für die Salzburger Michaelskirche; ferner für die Sebastianskirche, für Schloß Leopoldskron, Hellbrunn, das Studiengebäude und das Neugebäude; auch für Höglwörth (Anm. 47). Künstlerlexikon Thieme-Becker Bd. 36, 543.

⁵⁴ Franz Xaver König wurde um 1711 geboren, war seit 1748 Bürger von Salzburg und starb hier 1782. Er war Schüler des Tiroler Malers und Faßmalers Peter Paul Perwanger, der bereits für St. Peter tätig war. Er wirkte für Annaberg, Unteraching, Schloß Goldenstein sowie für die Michaelskirche in Salzburg. Franz Martin: Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925 S. 146.

⁵⁵ Johann Bapt. Weiß wird von Franz Martin zum erstenmal im Zusammenhang mit den Langhausfresken in St. Peter genannt. Er beruft sich dabei auf die Nennung von St. Peter im Bewerbungsschreiben für die Arbeiten in Bockstein. Franz Martin: Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925, S. 146. 1759 malte er eine Taufe Christi für die Nikolauskirche in Torren, 1763 die Fresken in Hopfgarten und 1764 die Fresken in Itter. Es ist anzunehmen, daß diese Arbeiten Weiß für St. Peter empfohlen haben. Er scheint zwar in den Rechnungen nicht auf, doch dürfte sich eine Akontierung in der Höhe von 880 Gulden *neue Arbeiten als Freskomalereien*, 1764 an König bezahlt, auf seine Deckenfresken beziehen. König scheint den Auftrag weitergegeben zu haben (OKT XII, S. CLV). Bezüglich der Vorzeichnung zur Schlüsselübergabe siehe den Beitrag von Adolf Hahnl, Festschrift, S. 715.

bildes für St. Peter gewonnen. Beide Künstler lösen Franz Xaver König ab. Weiß malt den letzten Freskoauftrag und Kremser Schmidt ab 1775 alle Altarbilder der Kirche. Da König erst 1782 starb, hat dieser Wechsel nichts mit seinem eventuellen Ausscheiden zu tun. Wie sich diese Ablösung vollzog, macht die Altarbildfolge deutlich. So hatte König zum Beispiel noch das Oberbild der heiligen Kunigunde⁵⁶, für das rückwärtige rechte Seitenaltarbild geschaffen; Kremser Schmidt malte das Hauptbild der Scapulierverleihung. Anders war es bei dem linken mittleren Altar im Schiff. Für ihn schuf Schmidt 1776 das Oberbild, den hl. Sebastian, und erst 1782 das Hauptbild, den Tod des hl. Benedikt, was vermuten läßt, daß sich hier bis zu diesem Zeitpunkt ein älteres Altarbild befunden hatte, das dann der Kunst des niederösterreichischen Malers nicht standhalten konnte. Beachtlich ist auch, daß man bei der Altararchitektur jegliche plastisch-alpine Reminiszenz oder Buntheit vermied und sich nur auf die harmonisch abgestimmten rötlich grauen Töne des Salzburger Marmors beschränkte, was völlig in der Intention Kremser Schmidts lag. Bild und Rahmen sollten einem gemeinsamen Konzept gehorchen⁵⁷.

Man hat schon oft die Frage aufgeworfen, auf welche Weise Abt Beda mit Kremser Schmidt in Kontakt gekommen war. Man dachte dabei an seine Wiener Zeit in Dornbach, wo Pater Beda aber nur ganz kurz Pfarrer war⁵⁸. Ich glaube, daß dies wenig wahrscheinlich ist. 1752/53 war Kremser Schmidt in Wien noch unbekannt; eben war er in Niederösterreich mit seinen ersten noch wenig beachteten Arbeiten hervorgetreten. Wahrscheinlich ist der Kontakt über die Benediktinerklöster zustande gekommen, schließlich hatte Kremser Schmidt schon 1765 eine Reihe von Gemälden (vielleicht über Vermittlung von Seitenstetten) nach Maria Plain geliefert. Schließlich wäre auch der Kontakt über die klösterlichen Lesehöfe in der Wachau zu bedenken.

Abschließend wird man die Ergebnisse dieser kurzen Darstellung in zwei Punkte zusammenfassen können. Erstens ergibt sich aus dem Überblick, daß Salzburg tatsächlich im Schnittpunkt verschiedener Einflüsse aus West und Ost gestanden hat. Zu der eigenen Salzburger Tradition, wie sie sich unter Einfluß von München, Südbayern und Wien geformt hatte, waren bedeutende Kräfte aus Tirol und dann neuerlich aus Bayern hinzugekommen. Schließlich dominierte – aber nur hier in St. Peter –, die Malerei des niederösterreichischen Donauraumes. – Der zweite beachtliche Gesichts-

⁵⁶ Beide Oberbilder, direkt auf Stuckmarmor gemalt, wurden früher Martin Johann Schmidt zugeschrieben. Das der hl. Kunigunde (rechts) weist aber sicher nicht seine Handschrift auf, es wurde meiner Ansicht nach von Franz Xaver König geschaffen.

⁵⁷ Siehe dazu R. Feuchtmüller: Über das Wesen der Altarbilder des Kremser Schmidt und ihre Stellung im sakralen Raum. Monographie Martin Johann Schmidt, 1955 S. 198 ff. (Anm. 44).

⁵⁸ Vom 14. Mai 1753 bis 4. Juli 1753 war Beda Seeauer Pfarrer und Präfekt in Dornbach.

punkt wendet sich dem Bauherrn, Abt Beda Seeauer, zu. Er verstand es, die heimischen Kräfte zu nützen und andere von auswärts zu berufen. Dabei verlor er, wie die anderen großen Bauäbte des Barock in Österreich, sein Konzept nie aus den Augen, wußte mit den gewiß nicht leichten Gegebenheiten fertig zu werden und verschiedenartige Stile und Auffassungen zu einer lebendigen Gesamtwirkung zu vereinen. Die große Zeit des Bauens war allerdings schon vorbei, man mußte sich mit dem Umgestalten begnügen, aber gerade darin, in der Auswahl und im Setzen der Akzente erwies er sich der großen Barockäbte durchaus würdig. Niemand erkennt den Bruch, der sich in dieser Zeit bereits ereignet hatte.

Die Bildsprache

Schon im vorangegangenen Abschnitt war davon die Rede, daß auch die Veränderungen am Außenbau zeichenhaften Charakter haben. In welcher Weise dies für den Turm zutrifft, kommt durch die Inschrift unter den Wappen zum Ausdruck. Erhöhung und Schmuck des Turmes sollen, so heißt es hier, der Verherrlichung Gottes dienen⁵⁹. Die Figur des hl. Rupert (Pfaffinger, 1757) steht als Landespatron von Salzburg über dem Portal jener Kirche, die auch sein Grab birgt; über dem Hauptgesims sieht man die Apostelfürsten Petrus und Paulus (Hitzl, 1781) und in deren Mitte das Christuskind mit dem Kreuz, wie es auf der Weltkugel die Schlange zertritt. So steigert sich das Programm bis zum Kreuz der Turmspitze. Die Kupferblechverzierungen des Helmes lenken den Blick zur ähnlich ausgeführten niedrigeren Kuppel, auf deren Laterne man wieder das Kreuz sieht. Drei Kreuze über den Querschiffen und dem Chor umgeben sinnbildhaft die Mitte. Im Inneren konnten solche allgemein gehaltenen Anspielungen viel deutlicher ausgesprochen werden.

Die Thematik war bereits durch die Benedikt- und Rupertusbilder, die man vor dem Eingang (Tod des Benedikt und Taufe des Rupertus von Thiemo Sing) und im Schiff vor den Passionsgemälden angebracht hatte, gegeben. Man setzte weitere 10 Bilder darüber, die 1757 von Franz Xaver König begonnen wurden. An der Nordwand sieht man folgende Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt: Benedikt flieht in die Einsamkeit, Benedikt in der Höhle von Subiaco, ein Priester besucht Benedikt am Ostertag, Heilsuchende bei Benedikt, Aufnahme von Maurus und Placidus, Maurus rettet Placidus aus dem See, Benedikt empfängt König Totila, Abschied Benedikts von Scholastika, Scholastika stirbt, Benedikt stirbt. An der Süd- wand über dem Grab des hl. Rupertus befinden sich 10 Szenen aus dem Leben der Heiligen Salzburgs: Rupert in Seekirchen, Rupert und Herzog Theodo, Bau des Klosters St. Peter, Übertragung der Reliquien des hl. Amandus hieher, Rupert weiht den hl. Vitalis zum Bischof, Rupert stirbt, Kranke am Grab des hl. Vitalis, Abt Amandus erhält die Baubewilligung zum Klostertrakt, das Stiftsjubiläum 1682 und das Stiftsjubiläum 1782. Über

⁵⁹ OKT XII, S. 3 dort der lateinische Text. Siehe auch Fig. 18 (S. 6).

dieser Lebensgeschichte der heiligen Patrone und des Klosters, die bis ins Querschiff reicht, wird in der Gewölbezone die Vita des Apostelfürsten selber zum Thema gewählt. Im Westen sieht man die Befreiung des hl. Petrus aus dem Kerker; es folgen die Schlüsselübergabe, Petrus auf dem See, wie sich Christus auf den Wellen schreitend ihm nähert (Johann Weiß). Über dem Hochaltar ist die Berufung des hl. Petrus gemalt, an den Wänden des Chores die Martyrien der Apostel Petrus und Paulus (Franz Xaver König). Im Hochaltarbild wird die gesamte Thematik zusammengefaßt. Petrus, Paulus und Benedikt flehen zur hl. Maria mit Kind um Fürsprache, Rupert und Vital, Virgil und Amand – durch Statuen dargestellt – flankieren das Bild, das im Aufsatz Gottvater, die Taube des heiligen Geistes und einen Engel mit dem leeren Kreuz als Siegeszeichen zeigt. Die Bilder über den Querschiffen nehmen auf die in der Kirche bestatteten Heiligen Bezug: im Norden die Auffindung des Grabmals des hl. Amandus, im Süden die Predigt des hl. Vitalis (Fr. X. König). Im nördlichen Querschiff ist an der Stirnwand das marianische Programm in der Anbetung der Hirten zu sehen (F. X. König), wozu die Enthauptung Johannes' des Täufers am Altar sowie der Unterricht Mariä im Oberbild (M. J. Schmidt) thematisch in Beziehung stehen. Im Süden ist der Anbetung der Heiligen Drei Könige die Glorie des hl. Vitalis und darüber die des hl. Andreas zugeordnet. Die Kuppel überragt diese Sockelzone mit den Bildern der vier lateinischen Kirchenväter und den Darstellungen der acht Seligkeiten (nach Szenen aus dem Alten und Neuen Testament). Ganz oben in der Laterne sieht man die Taube, das über allem schwebende Zeichen des Heiligen Geistes. Wenn der Kirchenbesucher diese Bildsprache im Vorschreiten zum Hochaltar und im Emporblicken liest, dann erkennt er auch ihre Konsequenz. Sie führt hin zum geistigen Zentrum der Kirche, zum Hochaltar, und lenkt dann den Blick empor zum höchsten, lichterfüllten Raum, zur Laterne.

Wie sich die Altäre zu diesem Gesamtkonzept verhalten, kann am besten aus der schematischen Übersicht entnommen werden, in der neben den Themen der Altarbilder auch die der flankierenden Skulpturen abzulesen sind. Auch hier ist eine gewisse Zuordnung zur Benedikt- und zur Rupertusseite gegeben, wobei die Heiligengräber Zentren sind. Auch auf etwas anderes sei hier noch verwiesen: auf das Verhältnis von Haupt- und Oberbild, eine Beziehung die bei Kremser Schmidt meist recht ausgeprägt ist. Viele Themen wurden in St. Peter zwar durch konkreten Auftrag bestimmt und haben so ein Weiterspinnen der Thematik nicht möglich gemacht, bei einzelnen Altären aber wurden solche Bezüge erreicht.

Man denke bei dem Hochaltarbild an die Darstellung Gottvaters, der über der Marienverehrung schwebt, oder an die Darstellung des Auferstandenen über der Pietà in der zweiten südlichen Seitenkapelle von vorne. Der Blick empor erschließt hier andere geistige Zusammenhänge als die frontale Betrachtung. Erst aus solchen Bezügen der Bilder – und nicht aus dem Entziffern und Zusammenbuchstabieren der Einzelheiten – ergibt sich ein lebendiges, vielseitiges und vielschichtiges Ganzes, dessen räumliche und geistige Dimension einen großen inneren Reichtum aufweist.

Zuletzt soll kurz untersucht werden, wie die verschiedenen Maler die Thematik interpretierten. Beginnen wir zunächst bei den Wand- und Deckengemälden. Franz Xaver König bebilderte die vorgegebene Thematik, ohne zu ihrem Geschehen selber Stellung zu beziehen. Sein künstlerisches Streben war in erster Linie auf die kompositorische Anordnung gerichtet; Gesten, Bewegungen, Farben, Licht und Schatten waren Bausteine zur Erreichung dieses Zieles; er liebte es auch, helle Figuren vor dunklen Gründen agieren zu lassen. Ganz anders war das Licht- und Farberlebnis bei dem Augsburgener Johann B. Weiß. Er führt in seinen Petrusfresken im Schiff von dunklen Vordergründen in helle, unendlich weite Zonen. Gesten und Gestaltung werden in dieser geistigen wie realen Abstufung transparent. Ganze Figurengruppen scheinen sich in solchen visionären Bereichen aufzulösen. Dazu kommen noch eine heitere Buntheit, lichterfüllte Farben als eigentliche Träger spiritueller Aussagewerte. Dem geistigen Ereignis und nicht der Szenerie ist nun die Aussagekraft übertragen. Verständlich, daß Weiß auch dem illusionistischen Charakter der Deckenbilder weit mehr entsprochen hatte.

Anders lagen die Verhältnisse beim Altarbild. Als Ausgangspunkt nehme man etwa das Bild von Sylvester Baur, Tod des heiligen Rupertus aus dem Jahre 1661, um sich jener strengen distanzierenden Auffassung des Frühbarock bewußt zu werden. Dem Hochbarock verpflichtet ist dagegen das dramatisch und effektvoll gemalte Martyrium des hl. Veit von Melchior Steidl aus dem Jahre 1704, das von starken Spannungen erfüllt ist. Anders wirkt das Bild der Anbetung des Namens Gottes durch die Engelschöre von Karl von Reslfeld aus demselben Jahr. Die Figurenfülle, dem oberösterreichischen Stuckbarock vergleichbar, ist auch hier von starker Bewegung, aber die Hauptwirkung geht von den lieblichen Engelsgesichtern aus, daß man fürchtete, wie es in einem Brief aus der Entstehungszeit hieß, *die Salzburgerischen Jungfrauen und menschen werden sich in die schone Englgelgesichter vergaffn und verlieben, und also das betden vergessen*⁶⁰. Die Realität meldete hier bereits ihre Ansprüche an und stellte bald einen unmittelbaren Kontakt zum Betrachter her. Facklers Rupertusbild (1741) knüpfte an diese Entwicklung aber ebensowenig an wie Franz Xaver König. Der neue Weg gehörte einer gemütvollen, humanen Durchdringung des Themas, einer frommen und andachtvollen Stimmung. Darin war Kremser Schmidt wohl seinen Zeitgenossen in Österreich überlegen. Man kann seine Gemälde von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachten, von den sanft schwingenden Kompositionslinien, vom stimmungsvollen Dämmerton seiner Bildgründe oder den tonigen Farbübergängen. Man kann auch von seiner malerischen Pinselschrift ausgehen. Der Schlüssel zu all dem aber liegt nicht im Formalen, sondern im Inhalt, in der Art, wie er die heiligen Szenen gestaltet hat. Entscheidend dafür scheint mir, daß er die Menschen mitten im Alltag studiert hat, daß er ihr Wesen – oder die ideale Vorstel-

⁶⁰ ÖKT XII, S. CXXVI Anm. 1.

lung, die er sich von ihnen und ihrem Leben gebildet hatte – zum Thema seiner Kunst machte⁶¹. Er trägt Profanes in die Welt der Heiligen und verklärt diese Realität im Lichte einer frommen Andacht.

Wählen wir dafür einige Beispiele aus der Peterskirche, wobei zu bedenken ist, daß der Höhepunkt seiner Ausdruckskraft, der etwa um 1770 anzunehmen ist, damals überschritten war und bereits einer gemütvolleren zuständlichen Auffassung gewichen ist. Das Gemälde der Heiligen Familie, das erste Bild, das er 1775 für St. Peter schuf, gibt bereits ein vorzügliches Beispiel. Maria sitzt vor dem Körbchen, in dem das Christuskind gebettet lag, sie hält das Füßchen des Kindes, das liebevoll den Hals der Mutter umfängt und sich freundlich dem heiligen Josef zuwendet; ein häusliches Idyll. Der gütige Josef und die mädchenhafte Maria sind Modelle, die der Maler aus dem Leben nahm und auch immer wieder verwendet hat. Im Jahre 1773 malte er eine ähnliche Szene für Hofarnsdorf, dort thront Maria noch als Himmelskönigin. Bald verstärken sich aber die genrehaften Züge immer mehr. In den 80er Jahren sieht man, wie Josef dem Kind die Hand küßt oder ihm aus einer hölzernen Schale zu trinken gibt⁶².

Wandlungen des Marienthemas kann man in St. Peter selber vergleichen, so bei der Scapulierverleihung an den heiligen Simon Stock oder im Hochaltargemälde. Vor allem aber eignet sich das Immaculatabild in der dritten Seitenkapelle vom Westen dafür. Diese Szene nimmt im Schaffen Kremser Schmidts überhaupt eine zentrale Stellung ein. Schon 1756 malte er für Herzogenburg ein Fresko mit diesem Thema, 1762 für Schwechat ein Ölbild und 1773 das anmutige Hochaltarbild für die Kirche der Barmherzigen Brüder in Linz⁶³. Das Salzburger Bild, zwölf Jahre später entstanden, veränderte die Haltung im seitenverkehrten Sinn und schließt die figuralen Elemente mehr zusammen. Bezeichnend ist es, wie die Details bereichert werden: der Engel mit Schild und Lilie etwa, die Mondsichel zu Füßen Mariens und der Apfel, nach dem der Teufel greift. Das Relief des Sündenfalls, das ein Engel mit einem Schwamm, wie eine alte Schuld, tilgen möchte, wird in Salzburg gleichfalls übernommen. An einer solchen Bildsprache zeigt sich Kremser Schmidts Auffassung ganz deutlich: so etwas konnte jeder Zeitgenosse verstehen. Aufschlußreich ist auch der Vergleich des Apostelbildes (1776) mit jenem aus Spital am Pyhrn (1781). In Salzburg sieht man ein ruhiges, belehrendes Gespräch, in Spital eine gebietende, dramatische Geste⁶⁴.

Tragische Szenen, wie die Pietà am vierten Kapellenaltar von Westen, werden meist durch teilnehmende Haltung reflektiert. Man vergleiche das 1774 gemalte Altarbild in Spital am Pyhrn mit der Pietà in St. Peter aus

⁶¹ Zum Realitätsbezug bei Kremser Schmidt siehe auch: R. Feuchtmüller Martin Johann Schmidt, Gedenkschrift, Wien 1968, Katalog NÖ. Landesmuseum NF. 40.

⁶² Diese zuletzt genannte Thematik zeigt das Bild: *Heilige Familie*, Graz, ehem. Sammlung Graf Attems, um 1775, ferner das Altarbild in Asbach, 1781.

⁶³ Siehe Monographie Martin Johann Schmidt, 1955 (Anm. 44), S. 261 Tafel 65.

⁶⁴ Wie Anm. 63 oben, S. 274, Tafel 105 und ÖKT XII, S. 22, Fig. 40.

dem Jahr 1785⁶⁵. Die gegensätzlichen Kompositionslinien (Maria und Christus) intensivieren den schmerzlichen Ausdruck, der im Bemühen der Frauen weiterklingt: sie küssen dem Heiland die Füße, trocknen die Wunden, sie klagen und beten; während die Engel im Himmel weinen.

Von den vielen Beispielen, die hier anzuführen wären, seien noch zwei hervorgehoben. Am stärksten ist wohl die Wirkung der Enthauptung des hl. Johannes: die Schergen, die ihn binden, jener, der mit hoch erhobenem Schwert zum Schlag ausholt, und der, der unter das Haupt des Johannes bereits die Schüssel hält. Trotz dieses grauenvollen Geschehens in dem vergitterten Kerker ist das Geschehen verhalten: der tödliche Schlag wird nicht ausgeführt, ein helles Licht liegt über dem gebundenen Märtyrer, Engel tragen bereits Lorbeerkranz und Palme zu Johannes. Das überirdische Leuchten ist stärker als die Finsternis des kommenden Todes. Die zweite Szene, die als sehr bezeichnend gewählt sei, ist die Verückung der hl. Therese. Der Engel hat den flammenden Pfeil, der das Herz der Heiligen treffen sollte, bereits losgelassen, ein anderer hält Therese gütig und tröstend im Arm. Etwa zehn Jahre später (um 1795) malte Kremser Schmidt diese Szene noch einmal für die Prälatur von St. Peter. Hier sehen wir nur mehr einen Engel: Er hält mit der einen Hand die Heilige um die Schulter, mit der anderen führt er behutsam den Pfeil. Welch ein Kontrast zu Berninis berühmter Plastik! Freilich soll man über solchen inhaltlichen Betrachtungen die Kunst der Komposition und die des Koloristen Kremser Schmidt nicht vergessen. Die beiden Kapellenbilder *Anbetung des Lammes* und *Die vierzehn Nothelfer* zeigen sehr treffend sowohl die sanfte, ringförmige Geschlossenheit der Anordnung als auch die grauweißen Tönungen vor goldigem Grund, vor allem aber die spontanen, sich überlagernden breiten Pinselstriche⁶⁶.

So endet der Überblick über die Bildsprache, die uns von Lichtvisionen zu zartem menschlichem Empfinden führte, in nahezu musikalischen Bereichen. Die oft schon im Zusammenhang mit Kremser Schmidt zitierte fromme Welt Josef Haydns tritt vor uns hin, sie führt hinweg über die tragischen Ereignisse einer revolutionären Zeit so, als hätten diese nie stattgefunden.

⁶⁵ ÖKT XII, S. 23, Fig. 42. Dort weitere Altarbilder M. J. Schmidts aus St. Peter: Immaculata (Fig. 41), Nothelfer (Fig. 44).

⁶⁶ Weitere thematische Vergleiche ergeben sich beim *Tod des hl. Benedikts* (1782) mit dem Seitenaltarbild gleichen Themas in der Stiftskirche zu Göttweig (1773). Zitat wie Anm. 44, S. 261. – Die Oberbilder der Querschiffaltäre sind selbständige Kompositionen. So der sich vom Kreuz lösende Andreas (vgl. Petrus am Kreuz, Österr. Gal. Wien) oder die vor dem Buch betende kleine Maria (Garzarolli, 1925, Abb. 57). Der hl. Georg ist mit dem Drachen geschickt in den Vierpaß hineinkomponiert; der hl. Andreas Avellinus, wie der auferstehende Christus im Blick auf den Betrachter bezogen. Die hl. Magdalena und der hl. Nepomuk sind meditative Andachtsbilder.

Der Ausklang

Auch nach dem Tod des Abtes Beda Seeauer im Jahre 1785 schuf Kremser Schmidt für St. Peter weiter. Das letzte Kapellenbild, die Verückung der hl. Theresia, wird 1786 vollendet, dann schweigen die Rechnungsbücher für einige Jahre. 1790 entsteht eine Skizze für ein Martyrium des heiligen Veit, die sich heute noch in der Prälatur befindet. Es scheint fast so, als wollte Abt Dominik von Hagenauer, der dem Kloster damals vorstand, auch noch dieses für St. Peter wichtige Thema für ein Altarbild in Angriff nehmen, aber es kam nicht dazu. 1794 malte Kremser Schmidt die *Seepredigt Christi*, dann *Christus mit den Aposteln im Seesturm*. Beide Bilder hängen heute im Refektorium; die *Auferweckung des Lazarus* aus demselben Jahr gehört gleichfalls in diese Bildreihe. Inzwischen hatte der Klassizismus in St. Peter Einzug gehalten, wie es der Stuck Peter Pflauders in der Mariazellerkapelle aus dem Jahre 1792 zeigt⁶⁷. 1795 ist Kremser Schmidt noch für den Aiglhof tätig, 1796 malte er eine Kreuzigungsszene, ein Antoniusbild, 1797 eine Skizze für ein Martyrium der heiligen Simon und Judas Thadäus.

Abt Dominik muß in seiner Regierungszeit auf die Meister des Barock bereits Nachrufe in sein Diarium schreiben. 1797 für den Maurermeister Joseph Heiß und für den Steinmetz Johann Nepomuk Högler, *sein Name wird so lange berühmt bleiben, als lange die Altäre in der Kirche bestehen werden*, heißt es wörtlich⁶⁸. Im Jahre 1800 malte Kremser Schmidt sein letztes Bild für St. Peter, eine über 6 Meter lange *Speisung der Fünftausend* im Refektorium. Mit gewissem Stolz verzeichnet er sein Alter: 82 Jahre. Kurz nach Übergabe wird dieses monumentale Spätwerk wegen der Kriegsgefahren der napoleonischen Kriege nach Wieting in Kärnten verlagert⁶⁹, ein Zeichen, wie sehr man das Bild damals geschätzt hatte. Im nächsten Jahr, am 28. Juni, *starb zu Stein*, so schreibt der Abt in sein Tagebuch, *der berühmte künstliche Maller, H. Martin Schmied im 83sten Jahr seines Alters am Sand und Grief*⁷⁰.

Damals war Napoleon am Zenit seiner Macht; der Zug nach Ägypten lag bereits hinter ihm; durch einen Staatsstreich war er Erster Konsul geworden. Das Barock geriet in Vergessenheit und damit auch die letzte universelle Epoche religiöser Kunst, wie sie nie mehr erreicht werden sollte, weder von der beseelten Romantik, noch vom gelehrten Historismus, noch in unseren Tagen. In St. Peter ist dieses Barock bis an seine äußersten Grenzen wirksam geblieben; heute noch zieht es uns in seinen Bann.

⁶⁷ ÖKT XII, S. CLXXXIII, ferner S. 14 und Fig. 33.

⁶⁸ ÖKT XII, S. CLXXXVIII; dort der Nachruf auf beide Künstler.

⁶⁹ ÖKT XII, S. CXC, Anm. 2. Wieting im Görtschitztal, Kärnten, ist eine seit 1140 zu St. Peter gehörige Propstei. Die stattliche Propstei war 1755/60 dreigeschossig ausgebaut worden.

⁷⁰ ÖKT XII, S. CXCI.



Abb. 101 Gesamtaufnahme vom Turm der Franziskanerkirche. Um 1910 (Foto Hintner, Salzburg)



Abb. 102 St. Peter, Stiftskirche, Blick zum Hochaltar (Foto Hahnl)



Abb. 103 St. Peter, Stiftskirche, Blick zur Orgel (Foto Ferd. Schreiber)

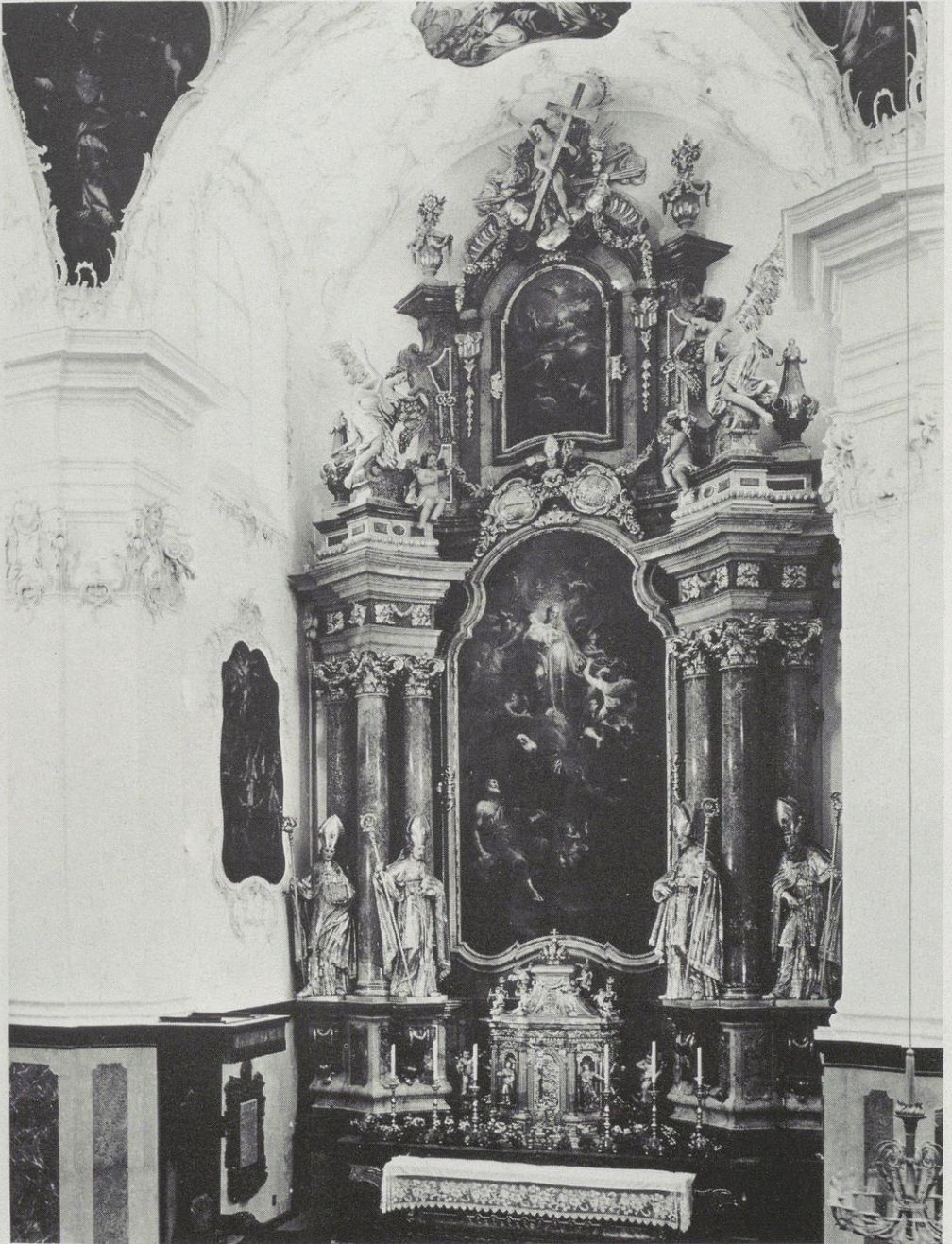


Abb. 104 Hochaltar, Gesamtaufnahme (Foto Hahnl)

Abb. 105a Johann Martin Schmidt: Bozzetto zum Hochaltarbild „Abschied der Apostelfürsten“ (St. Peter) (Foto Hahnl) ►







◀ Abb. 105c Johann Martin Schmidt:
Bozzetto zum Hochaltarbild
„Die hll. Patrone verehren
Maria“ (Residenzgalerie,
Salzburg)
(Foto O. Anrather)

Abb. 105e Johann Martin Schmidt: ▶
„Die hll. Patrone verehren
Maria“ Ausführung in
St. Peter
(Foto O. Anrather)

▼ Abb. 105d Johann Martin Schmidt:
Bozzetto zum Hochaltar-
Oberbild „Gottvater“
(Graz, Alte Galerie am
Landesmuseum Joanneum)
(Foto J. Scherb, Wien)



◀ Abb. 105b Johann Martin Schmidt: Bozzetto zum Hochaltarbild „Die hll. Patrone verehren Maria“ (St. Peter) (Foto Hahnl)





Abb. 106 Carl von Resefeld:
Schutzengelaltar
(Foto O. Anrather)

Abb. 108 Der kleine St.-Vitalis-Altar ►
(Foto Marburg)



Abb. 107 Hl. Familien- oder Josefsaltar
(Foto Landesbildstelle Salz-
burg)

Abb. 108 Der kleine St.-Vitalis-Altar ► (Foto Marburg)

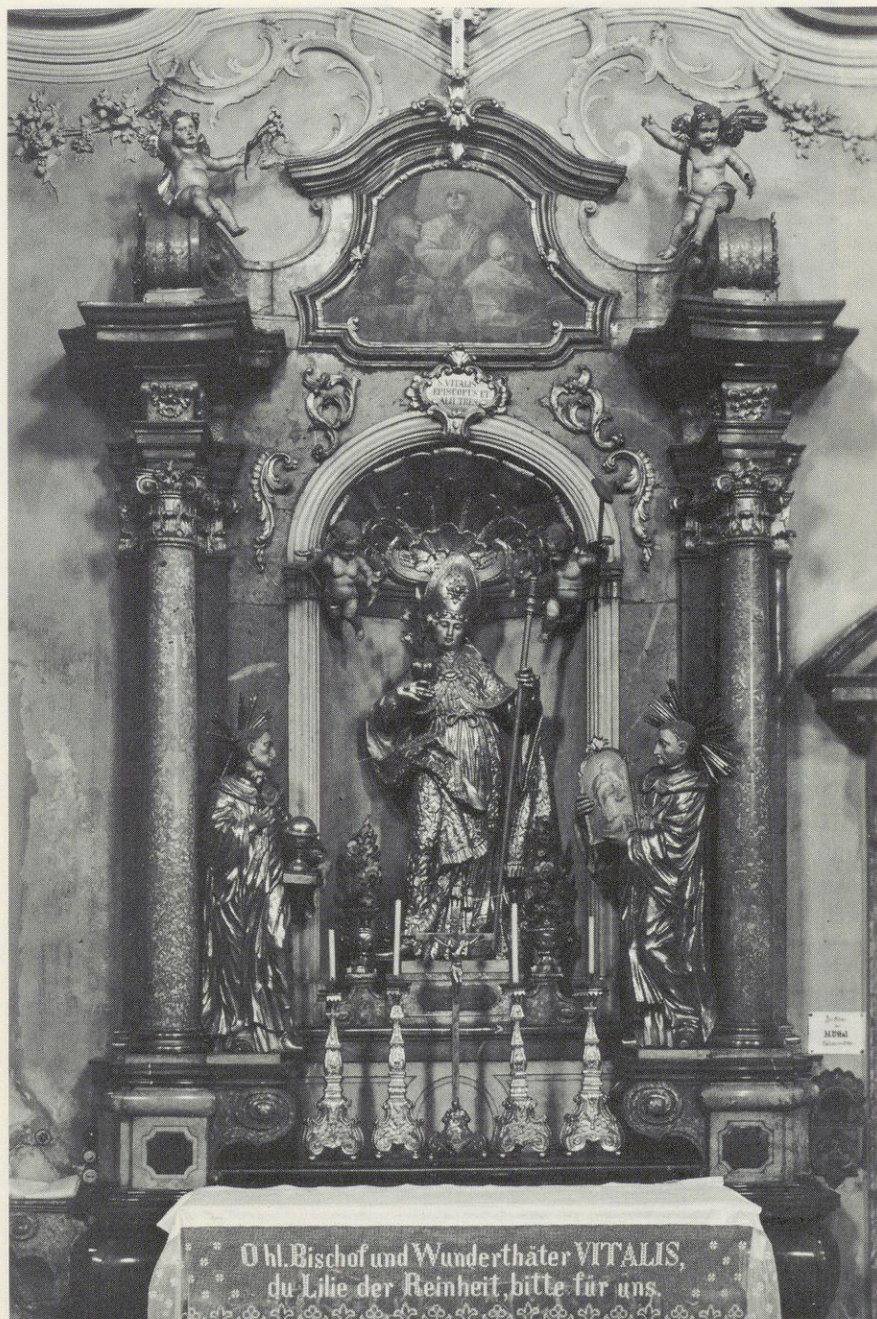




Abb. 109 Johann Weiß, Augsburg: Befreiung Petri. Entwurf für ein Deckenfresko (Staatliche Graphische Sammlung, München) (Foto Oberhausmuseum Passau)
Vgl. Hahl Risse Nr. 49



Abb. 110 Johann Weiß, Augsburg: Befreiung Petri, Fresko (Foto F. Schreiber)

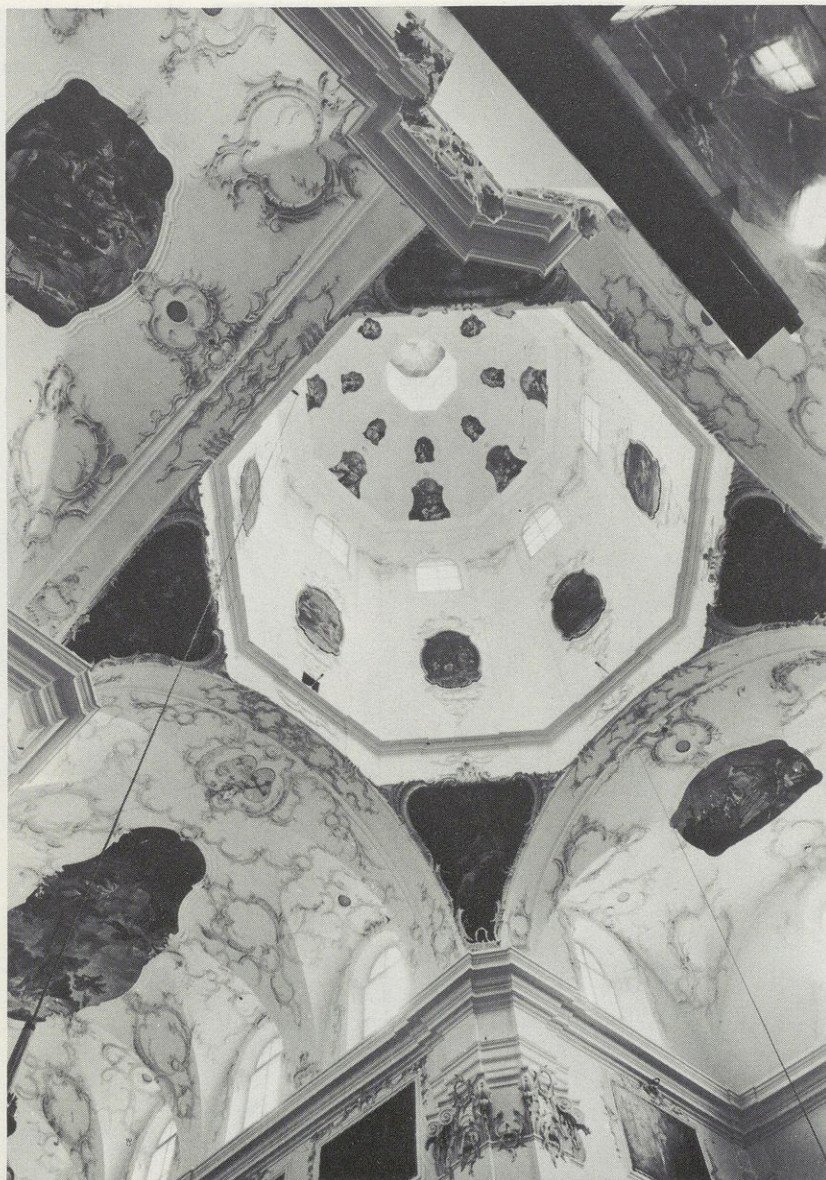


Abb. 111 Blick in die Kuppel (Foto Landesbildstelle Salzburg)



Abb. 112
Lorenz Härm(b)ler,
Wels: Entwurf zum
hl. Martin vom
Johannes-Baptista-
Altar (Foto Hahnl)

Abb. 113 Johann Weiß, Augsburg: Schlüsselübergabe an den hl. Petrus. Decken-
fresko (Foto F. Schreiber)



Gewände (Foto Hahn)



Abb. 114 Sog. Felsengrab des hl. Rupert mit barockem Aufbau (Foto F. Schreiber)

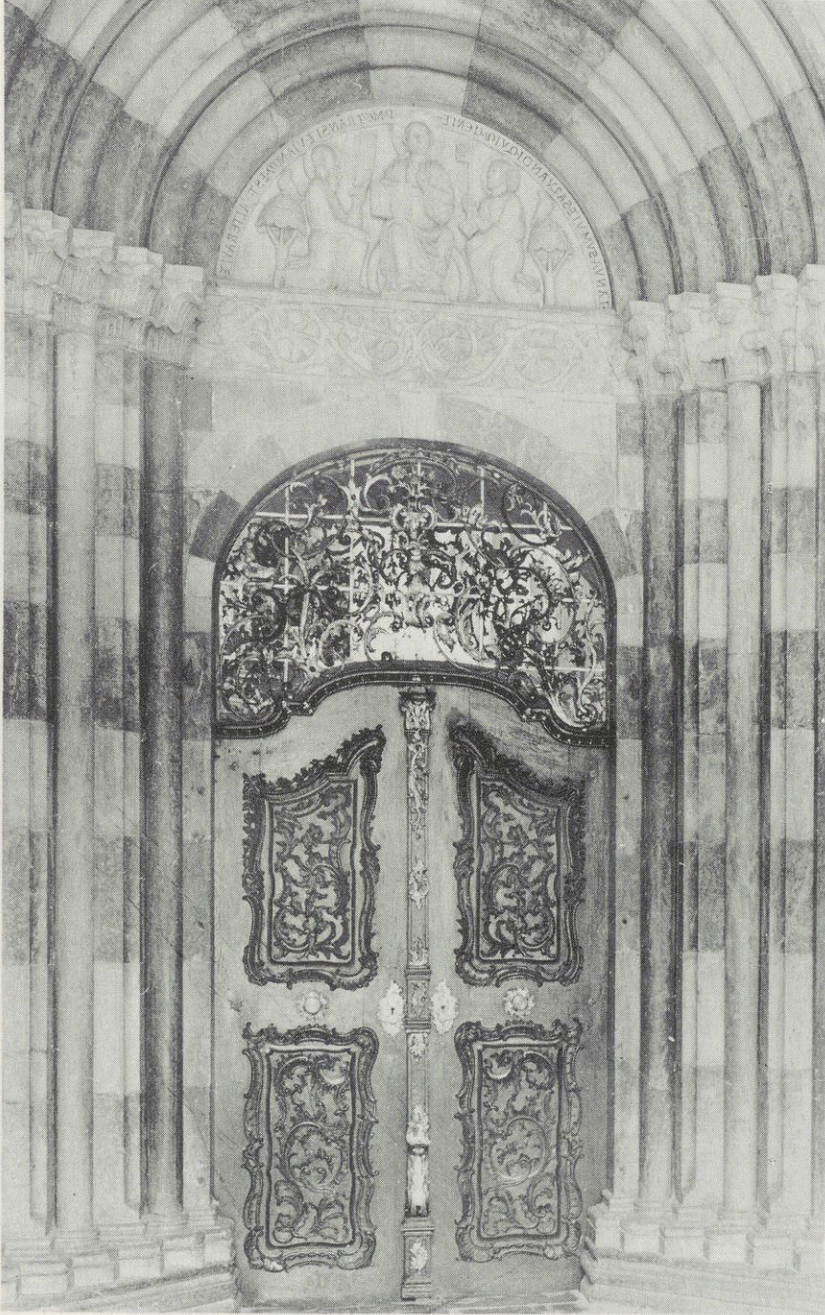


Abb. 115 Lorenz Härmpler: Geschnitzte Haupttüre der Stiftskirche im romanischen Gewände (Foto Hahn)

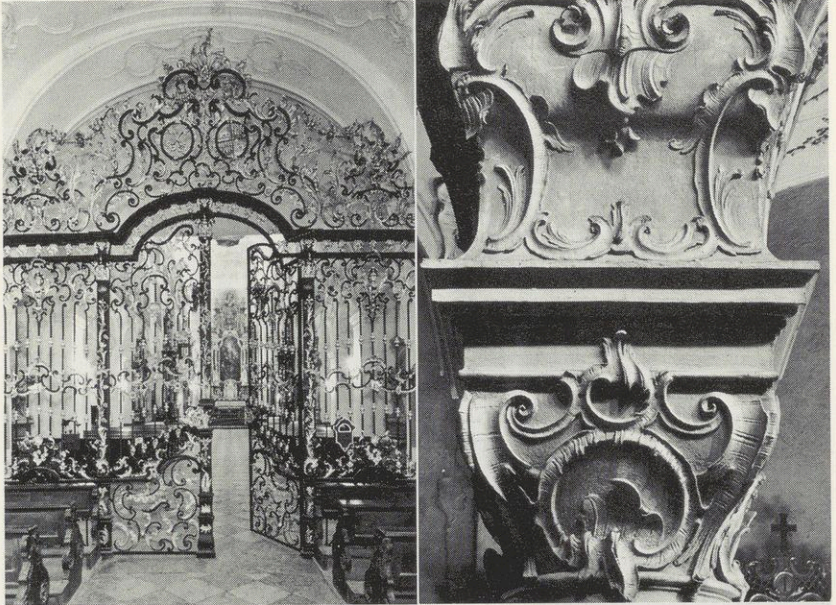


Abb. 116 Philipp Hinterseer, Salzburg: Portalgitter (Foto Landesbildstelle Salzburg)

Abb. 117 (rechts) Benedikt Zöpf, Wessobrunn: Stuckverkleidung eines romanischen Kapitells (Foto Marburg)



Abb. 118 Blick in das südliche Seitenschiff mit Kapellenreihe (Foto F. Schreiber)



Abb. 119 Johann Martin Schmidt: Abt Beda Seeauer, 1777 (Foto Hahn)



Abbildungen von links nach rechts:

Abb. 120 Johann Martin Schmidt: Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, Querhausaltarbild (Foto O. Anrather)

Abb. 121 Johann Martin Schmidt: Die hll. vierzehn Nothelfer verehren die heilige Eucharistie, Kapellenaltarbild (Foto O. Anrather)

Abb. 122 Johann Martin Schmidt: Ekstase der hl. Theresia von Avila, Kapellenaltarbild (Foto O. Anrather)

Abb. 118 Blick in das südliche Seitenschiff mit Kapellenreihe (Foto J. Schreiber)

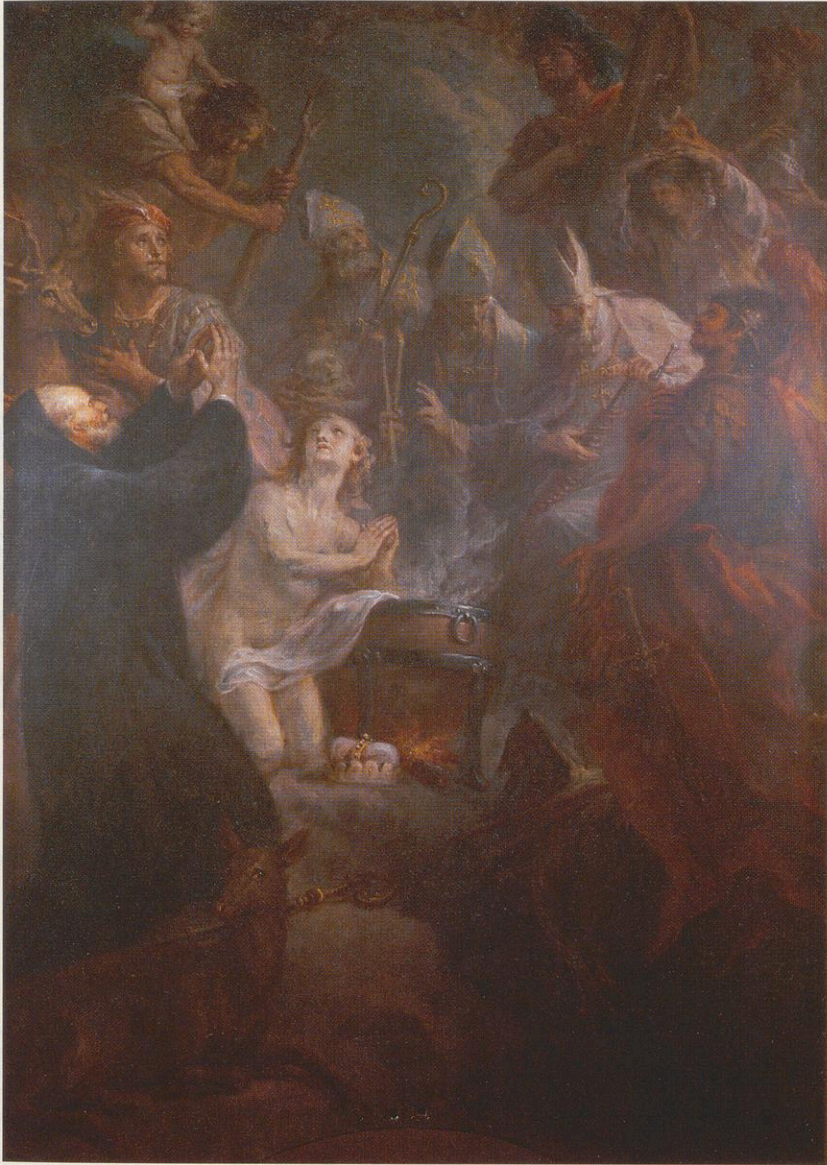
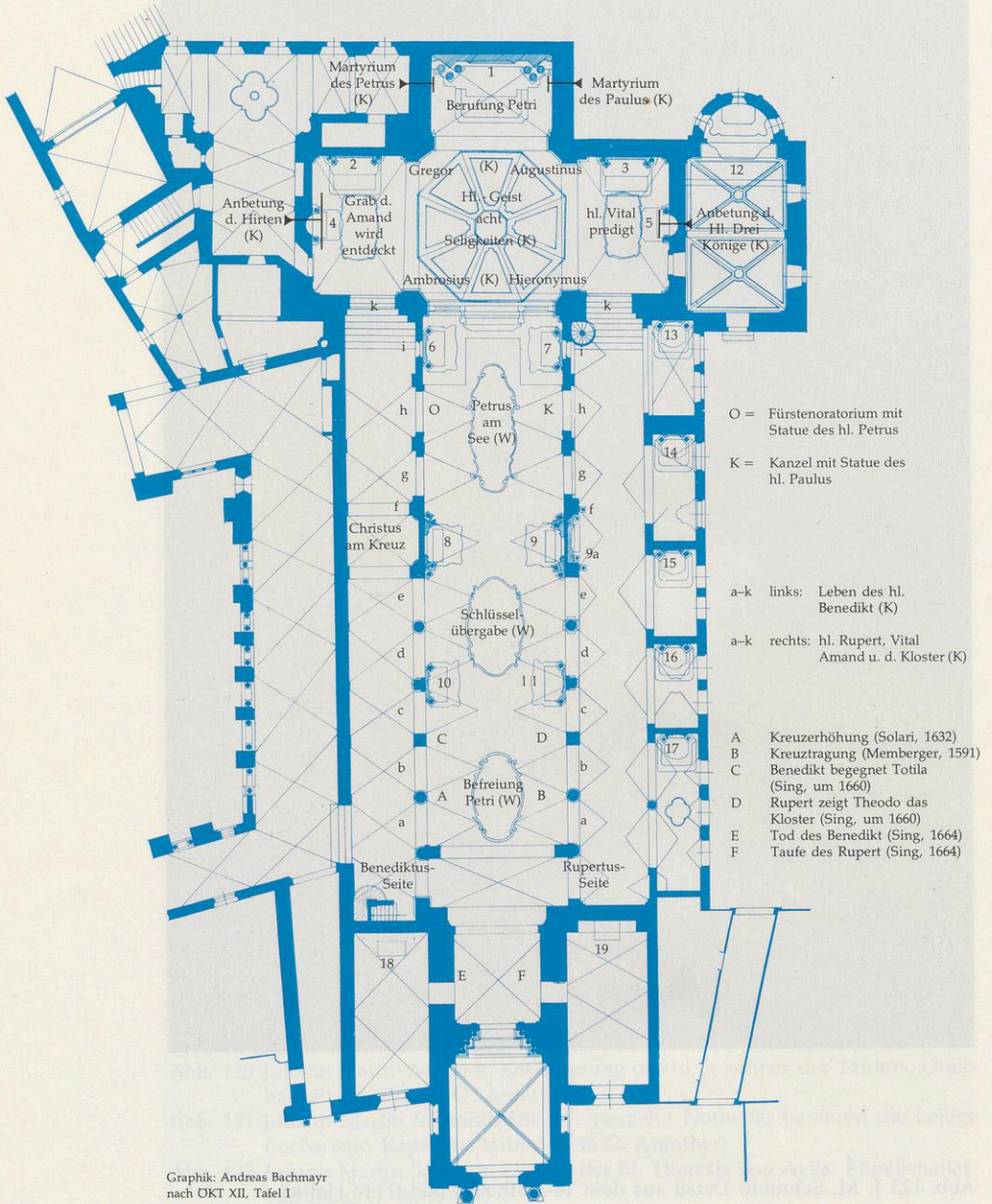


Abb. 123 J. M. Schmidt: Detail aus dem 14-Nothelfer-Bild (Foto Hahnl)

Plan des barocken Bildschmuckes von St. Peter



Die barocken Altäre, Bilder und Skulpturen von St. Peter

- 1 Gottvater +
**hll. Petrus, Paulus und
Benedikt vor Maria mit
Jesuskind und Michael**
(M. J. S. 1778)
Rupertus, Virgilius (Hä,
F. Hi, Hö) Vitalis,
Amandus
- 2 Unterricht Mariä +
**Enthauptung des
Johannes d. T.**
(M. J. S. 1780)
M. Magdalena Margaretha
Georg (Hä, Hö) Mar-
tin v. T.
- 3 Andreas Ap. +
Glorie des hl. Vitalis
(M. J. S. 1780)
Barbara Elisabeth v. Th.
Wolfgang (Hä, Hi, Hö)
Ulrich v. A.
- 4 Hl. Erzbischof
Thiemo (K) +
Agnes – **Mariä Säul**
(got.) – Cäcilia
(Hä, St, Hei, 1761–64)
- 5 Drei hll. Äbte (K) +
Beda – **Vitalis** –
Ildefonsus
(Hä, St, Hei 1761–64)
- 6 Hl. Virgil (M. J. S.
1776) +
Schutzengel (Reselfeld,
1704)
Rosalia (Hö) Thekla
- 7 Hl. Bonifatius OSB +
Hl. Familie (M. J. S.
1775)
Gertrud (Hö)
Theresia v. A.
- 8 Hl. Sebastian
(J. M. S. 1776) +
Tod des hl. Benedikt
(J. M. S. 1782)
Scholastika (Hä, Hö)
Erentrudis
- 9 Hl. Rochus
(J. M. S. 1776) +
Tod des hl. Rupertus
(S. Paur, 1661)
Placidus (Hä, Hö) Maurus
- 10 Hl. Kaiser
Heinrich II. +
**Christus lehrt die
Apostel**
(M. J. S. 1776)
(Hä, Hö)
- 11 Hl. Kaiserin
Kunigunde (K) +
**Skapulierspende an
d. hl. Simon Stock**
(J. M. S. 1776)
(Hä, Hö)
- 12 Kopie des Gnaden-
altares von **Mariazell**
(1733) (J. G. Hi, B)
- 13 Hl. M. Magdalena
+ **Anbetung des apoka-
lyptischen Lammes**
(J. M. S. 1785)
(Hä, Hö)
- 14 Auferstandener +
Pietà (J. M. S. 1785)
(Hä, Hö)
- 15 Hl. Georg + **Maria
Immaculata**
(J. M. S. 1786)
(Hä, Hö)
- 16 Hl. Johannes
Nepomuk +
Vision d. hl. Theresie
(M. J. S. 1786)
(Hä, Hö)
- 9a Grabaufbau am
Rupertusgrab
Taufe Rupertus-Szenen
aus seinem Leben +
**Rupert als Fürbitter für
die Stadt Salzburg**
(Fackler 1741)
Engel (J. G. Hi. – B)
17. Hl. Andreas
Avellinus +
**Die hll. 14 Nothelfer
verehren die Eucharistie**
(J. M. S. 1785)
(Hä, Hö)
- 18 Hll. Wolfgang +
Benedikt (K um 1775)
Altar 1666
Gertrud Theresia
Pp. Gregor Bernhard
- 19 Auge Gottes + **Her-
abkunft des Hl. Geistes
auf die Apostel**
Altar 1605, (1642)
Bilder K (1774)
Kalasanzius Angela

Erstgenannt das Oberbild, danach das Hauptaltarbild, darunter die Skulpturen. Wenn nicht anders ver-
merkt, stammen die Oberbilder vom selben Maler wie die Hauptbilder.

Zeichenerklärung:

Künstler:

B = Simon Thaddäus Baldauff, Kunststischler
Hä = Lorenz Härmbler, Bildhauer
Hei = Joseph Heiß, Maurermeister
J. G. Hi. = Johann Georg Hitzl, Bildhauer

F. Hi. = Franz Hitzl, Bildhauer
Hö = Johann Nepomuk Högler, Steinmetz
Sp = W. Spieß, Maler
St = Lorenz Valentin Stumpfegger, Maurermeister
K = Franz Xaver König, Maler
M. J. S. = Martin Johann Schmidt, Maler