



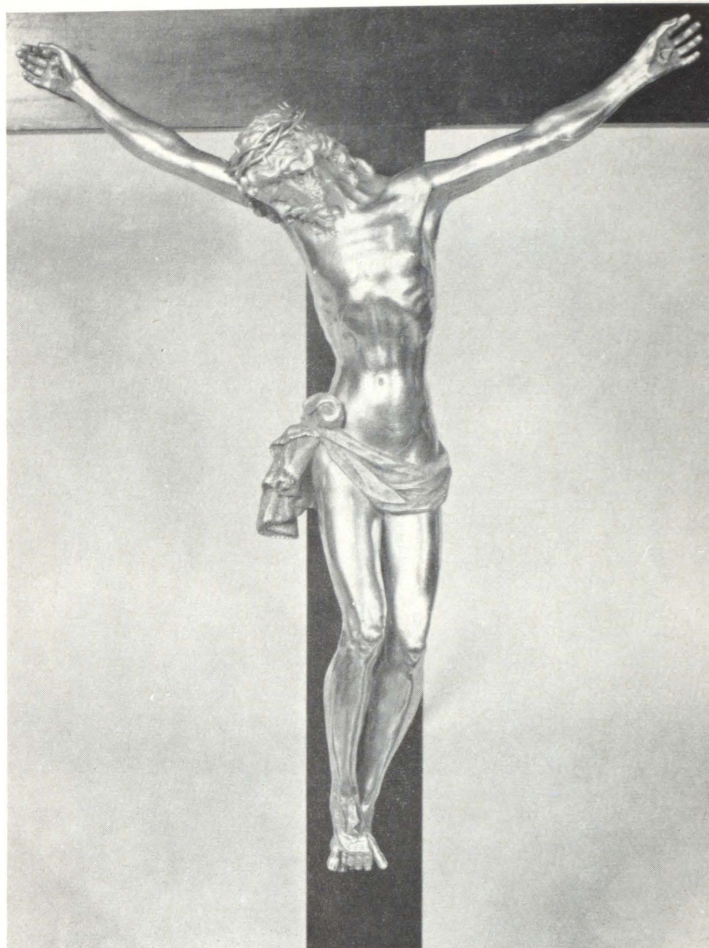
1 Paulus van Vianen: Goldene Kreuzgruppe (mit ursprünglichem Holzsockel). Florenz, Pal. Pitti

EINE GOLDENE KREUZGRUPPE DES PAULUS VAN VIANEN
FÜR DEN SALZBURGER ERZBISCHOF WOLF DIETRICH VON RAITENAU

Kurt Rossacher

Das Museo degli Argenti im Palazzo Pitti in Florenz besitzt eine Kreuzgruppe, bestehend aus dem Crucifixus und den Assistenzfiguren Johannes und Maria. Die Figuren sind aus Gold, der Kreuzschaft (H. 62 cm) aus glattem Ebenholz. Die Gruppe galt bisher als Werk des Giovanni da Bologna oder seiner Schule (Abb. 1).

Der Crucifixus (H. 30 cm; Abb. 2) ist aus sechs kleinen Einzelteilen gegossen und zusammengelötet. Die Assistenzfiguren (Abb. 3—6), die in ihrer ausgewogenen vollrunden Qualität und der Feinheit der Details wie sorgfältig nachzisierte Gußplastiken wirken, sind erstaunlicherweise aus Goldblech getrieben. (H. der Maria 26 cm, des Johannes 28 cm.) Das Kreuzschild aus dickem Goldblech trägt die Buchstaben INRI vor kobaltblauem Fond aus opakem *émail champlevé*, der Totenkopf ist in Gold gegossen. Die gemischte Herstellungstechnik in Treibarbeit, Guß in kleinen Teilstücken und Goldemail erweist die Gruppe



2 Detail aus Abb. 1: Crucifixus

als Arbeit eines Goldschmiedeplastikers. Das Kreuz ist heute ohne jedes Postament aufgestellt, eine ältere Aufnahme¹ zeigt es noch im Zusammenhang mit dem ursprünglich zugehörigen vierstufigen Ebenholzsockel (Abb. 1).

Der Stil der Gruppe erweist sich bei näherem Studium als Umsetzung aus der Schule Giovanni da Bolognas überlieferter Figurentypen. Betrachten wir vergleichsweise die Bronzegruppe der geistlichen Schatzkammer in der Wiener Burg (Abb. 7), dann wird die stärkere Umsetzung der Florentiner Gruppe deutlich. Der Wiener Christus zeigt noch ziemlich rein Gianbolognas Typus des *Cristo morto*. Auch der goldene Christus des Pitti (Abb. 2) steht diesem noch nahe. Sein Umriss ist jedoch akzentuierter, er scheint sich zu bewegen, das Gehänge des Tuches schwebt, die Muskeln des Oberkörpers sind angespannt. Bei aller Ähnlichkeit der Anlage, die sogar noch in Details — wie den weggestreckten Zehen — sichtbar bleibt, ist im goldenen Christus des Pitti eine stärkere Spannung fühlbar. Die Betrachtung der Assistenzfiguren läßt ebenfalls bei beiden Gruppen an Ableitungen der Schule Giovanni da Bolognas denken. Jedoch ist die Bronzegruppe in Wien italienisch, wohl venezianisch, die Goldgruppe in Florenz dagegen in einem nördlichen Geiste umgesetzt. Während der Wiener Johannes weich posierend mit elegantem offenen Gestus der rechten Hand dasteht, wirkt der Johannes des Pitti streng und expressiv, voll starker, schmerzvoller Spannung, die sich von den straffen Zügen des Gesichtes fortsetzt bis in die heftig gespreizten Finger der rechten Hand, ja bis in die Sehnen der Füße und die Zehenspitzen. Besonders aufschlußreich ist seine Rückseite (Abb. 6). Großzügig im Umriss, mit



3/4 Details aus Abb. 1: Johannes und Maria

dem großen schrägen Mantelumschlag, wirkt sie im Detail zerrissen von zuckender Nervosität. Hier drängt sich der Vergleich auf mit Gianbolognas Hl. Lukas in Orsanmichele, besonders auch in der Anlage der Rückseite². Die knittrige erregende Spannung der Details der goldenen Figur des Pitti erscheint jedoch in der Sprache einer neuen Generation des Nordens. Wie bei den meisten Assistenzfiguren ist auch hier die Maria von größerer Ruhe. Ihr Faltenablauf, ihr Standmotiv und Gestus sind allgemeiner gehalten und der Wiener Bronzegruppe näherstehend. Bei den beiden Marien könnte man vor allem an eine Nachwirkung Francavillas denken³.

Die durch ihre hohe künstlerische Qualität und ihr kostbares Material so auffallende Kreuzgruppe des Pitti kann bei dieser starken Umsetzung der italienischen Spätrenaissancelemente und bei ihrer so expressiven Spannung nicht italienisch sein.

Der Verfasser hat daher anlässlich der Identifizierung zahlreicher Objekte des Museo degli Argenti⁴ als Teile der Salzburger Silberkammer die Salzburger Inventare auch nach der goldenen Kreuzgruppe durchsucht.

Tatsächlich finden wir die Gruppe erstmals verzeichnet im Inventar von 1612⁵, das nach dem tragischen Sturze Erzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau und seiner Einkerkierung auf der Hohensalzburg im Auftrage seines Nachfolgers Marcus Sitticus von Hohenems angelegt wurde. In diesem *Inventarium der hochertzstüfftlichen Silberkammer* finden wir unter dem Kapitel *ganz guldene Sachen* folgende Eintragung⁶:



5/6 Rückseiten von Johannes und Maria der Goldenen Kreuzgruppe

Ein ganz goldenes Crucifix auch St Johannis und Unser Frauen Bild wieget 9 Mark 1 Lot 1 Grän.

In allen folgenden Sedisvakanzinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts ist die goldene Gruppe ebenfalls verzeichnet. Mehrmals wird dabei auch das auf der alten Fotografie ersichtliche — heute entfernte — Postament aus Ebenholz genannt.

1803 wurde Salzburg bekanntlich säkularisiert und dem aus der Toskana vertriebenen Erzherzog Ferdinand als Kurfürstentum übertragen. Schon 1805 mußte dieser dafür das Großherzogtum Würzburg eintauschen. Damals ist die goldene Gruppe wohl mit zahlreichen anderen Schätzen nach Würzburg entführt worden, bis 1813 die ganze Säkularisationsbeute bei der Restauration der Habsburger in der Toskana nach Florenz gelangte⁷.

Der Stil der Gruppe weist auf eine Entstehungszeit um 1600. Da sie bereits im darauffolgenden nächsten Inventar von 1612 enthalten ist und bis zur Säkularisation in den Inventaren geführt wird, ist somit ihre Salzburger Provenienz gesichert. Durch das Entgegenkommen der Direktion des Museo degli Argenti⁸ war es möglich, durch den Gewichtvergleich die Identität der Gruppe mit der im Inventar erwähnten Kreuzgruppe zu beweisen. Nach Abschrauben des Crucifixus vom Holzschafte ergaben die drei Figuren ein Gesamtgewicht von 2355 Gramm. Dabei sind die schwer abnehmbaren Kleinteile, wie Kreuzschild und Totenkopf, nicht berücksichtigt worden. Diese sind auch bei den Inventuren ebenso wie der Kleinbeschlag des Postaments kaum abgenommen worden.

Das Inventar von 1612 gibt uns als Gewicht 9 Mark, 1 Lot, 1 Grän an. Wenn wir die Salzburger Mark auf der Basis von 256-030 umrechnen⁹, dann erhalten wir ein Gewicht von 2322 Gramm. Die Gewichte stimmen also weitgehend überein. Die geringe Differenz ergibt sich aus den Fehlerquellen einer zweimaligen Abwaage, die nicht auf Präzisionswaagen durchgeführt wurde, und aus der Umrechnung der alten Gewichtseinheiten. Dabei ist zu bedenken, daß im Gegensatz zur relativen Häufigkeit von Bronzegruppen dieser Art die Verwendung von Gold eine große Seltenheit darstellt. Dem Verfasser ist keine zweite goldene Kreuzgruppe dieser Art und Größe bekannt.

Es kann somit kein Zweifel darüber bestehen, daß auch dieses Prunkstück der Argenteria ebenso wie die bisher identifizierten etwa 100 Objekte aus der Silberkammer der Salzburger Residenz stammt.

Unter den Goldschmiedearbeiten, die Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau anfertigen ließ, nimmt die goldene Gruppe einen ganz besonderen Rang ein. An *ganz goldenen Sachen* verzeichnet das Inventar von 1612 relativ wenige Stücke. Dazu zählt das bekannte Goldemailservice Hans Karls im Palazzo Pitti¹⁰, bestehend aus einer Pilgerflasche und vier Trinkschalen, ferner ein goldener Meßkelch mit dem Wappen des Fürsten, sein goldener Weihwasserkessel und der — wohl ebenfalls von Hans Karl emaillierte — Einband des Meßbuches, das heute im Domschatz aufbewahrt wird¹¹. Damit sind die ganz goldenen Gegenstände bereits erschöpft, der Rest sind Schmuckstücke.

Diese goldenen Geräte befanden sich im „inneren Gemach“ der Residenz, den privaten Wohngemächern des Fürsten. Die goldene Kreuzgruppe diente seiner privaten Andacht. Die gesamte Gruppe von goldenen Objekten, Kreuzgruppe, Kelch, Missale, Weihwasserbehälter und Goldemailservice, war wohl auch dazu bestimmt, auf den Reisen des Fürsten — wie beispielsweise zum Reichstag von Regensburg — mitgenommen zu werden. Durch ihre hohe künstlerische Qualität und das kostbare Material strahlten sie trotz des kleinen Formats auch auf der Reise glanzvolle fürstliche Repräsentation aus.

Auch mit den übrigen kürzlich im Palazzo Pitti identifizierten kirchlichen Geräten Wolf Dietrichs¹² fügt sich die goldene Gruppe zu einer geschlossenen künstlerischen Einheit. Das große silberne Altarretabel, nach Kaspar Memberger und Jan van der Straet mit Szenen aus dem Marienleben graviert¹³, und die beiden Leuchterpaare mit dem großen Standkreuz (Abb. 8) — heute in der kleinen Kapelle der Argenteria — hatten nach den Inventarien ebenfalls ihren Standort im inneren Gemach des Fürsten. Zusammen mit der Goldgruppe ergeben sie die Ausstattung eines kleinen Altares. Diese ganze Gruppe kirchlicher Geräte zeigt den verfeinerten, im Eklektizismus der römischen Spätrenaissance erzeugten Geschmack des Fürsten. Sie zeigt uns anschaulich, daß Wolf Dietrich nicht nur mit den Plänen für den Neubau des Domes und anderer Bauten beschäftigt gewesen ist, wie er vielmehr mit seinen intensiven ästhetischen Bemühungen im Sinne des Gesamtkunstwerkes bis in alle Details der Ausstattung vorgedrungen war.

Die goldene Kreuzgruppe, das Meisterwerk eines Goldschmiedes von internationalem Rang, trägt keinerlei Punzen oder Signaturen. Auch die Inventarien geben keinen Hinweis auf den Autor. Während die Beweisführung hinsichtlich der Salzburger Provenienz durch Inventarnachweis und Gewichtsvergleich einfach ist, sind wir bei der Frage nach dem Autor auf eine Kette von Indizien angewiesen.

Eine ganz wesentliche Einengung der Möglichkeiten ist durch die Technik gegeben. Wir haben einen Goldschmiedeplastiker vor uns, der von seiner frühesten Lehrzeit an die Technik *a sbalzo*, das Treiben des Bleches mit dem Hammer und seine Reduktion mit dem Punzen, geübt haben muß. Ein Bildhauer formt zuerst in Wachs oder Ton, oder er schnitzt ein Holzmodell und gießt dann in Metall ab. Er versteht es wohl, den fertigen Guß nachzuziselieren, die schwierige Behandlung des spröden Bleches, das leicht reißt, beherrscht er nicht. Diese Technik ist dem Goldschmied vorbehalten. Sie ist eine besonders diffizile Handwerkstechnik, die vor allem bei der Herstellung von Gefäßen geübt wird. So kommt es, daß uns getriebene Goldschmiedeplastiken — Reliefs oder Figuren — in den meisten Fällen mangels künstlerischer Qualität enttäuschen, weil sie von Handwerkern, nicht von Künstlern, nach Vorlagen gemacht wurden. Nur wenige große Goldschmiedeplastiker vom



7 Schule des Giovanni da Bologna: Bronze-Kreuzgruppe. Wien, Geistl. Schatzkammer

Format eines Benvenuto Cellini haben ihr Handwerk in die Sphäre hoher Kunst erheben können. Auch die Technik des in kleinen Teilen gegossenen und dann zusammengelöteten Crucifixus weist auf den Goldschmied, der gewohnt ist, laufend kleine Teile, wie Deckelknäufe, Schalenhenkel und Ornamenteile, zu gießen. Ein Bildhauer hätte den Christus nach seinem Modell in einem Stück gegossen oder wohl noch eher bei einem Gießer gießen lassen. Ebenso ist die Verwendung von Email auf dem Kreuzschild ein Hinweis auf einen Goldschmied. Dadurch schränkt sich das Problem des Autors weitgehend ein.

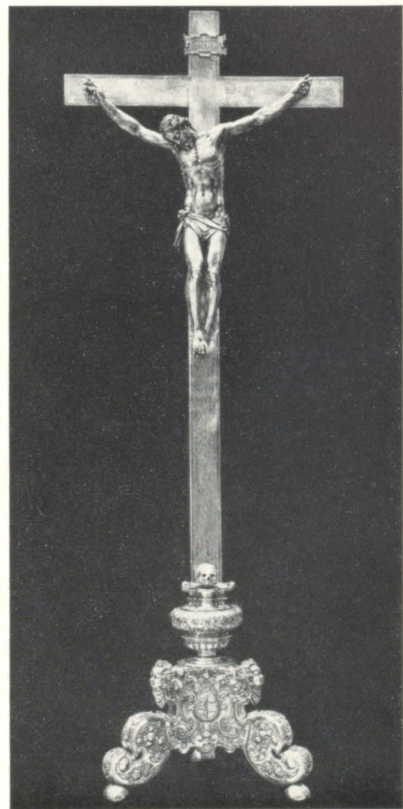
Die Möglichkeit, daß wir einen der bedeutenden zeitgenössischen Münchner oder Augsburger Bronzeplastiker vor uns haben, ist daher schon aus technischen Gründen abzuweisen. Stilistisch zeigt ein Vergleich mit der etwa gleichzeitig entstandenen großen Bronzegruppe Hans Reichles in Sankt Ulrich und Afra zu Augsburg wesentliche Unterschiede. Mit ihren kräftigen breiten Figuren, dem reichen süddeutschen Faltenstil, der barocken Drastik ihrer offenen Gebärden macht uns Reichles Gruppe erst bewußt, wie sehr die goldene Gruppe aus Salzburg — besonders in der Johannesfigur — noch einen expressiven Manierismus niederländischer Schulung vertritt. Nicht barockes Pathos, sondern Spannung wird hier

ausgedrückt. Ein Paar von Assistenzfiguren in Buchholz — wohl Modelle für Gußplastiken — des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg besitzt diesen niederländischen Manierismus in noch viel stärker gesteigerter, ungezügelter Expression¹⁴. Der Johanneskopf der älteren Hamburger Gruppe (Abb. 9) zeigt dennoch die Gemeinsamkeit eines niederländischen Typus mit dem Kopf des goldenen Johannes des Pitti.

Die Frage nach dem Goldschmiedeplastiker, der für den Erzbischof die goldene Gruppe für das innere Gemach, einen der bedeutendsten Aufträge des Fürsten, ausgeführt haben könnte, kann nur mit einem Namen beantwortet werden: Der erzbischöflich-salzburgische Hofgoldschmied Paulus van Vianen aus Utrecht.

Der Aufenthalt des Niederländers in Salzburg zwischen seiner Tätigkeit bei Herzog Maximilian in München und bei Kaiser Rudolf II. in Prag ist urkundlich gesichert. Franz Martin publizierte schon 1929¹⁵ die Eintragung im Taufbuch der Dompfarre (Bd. II, fol. 49), wonach am 18. Februar 1602 dem „Hofgoldschmied“ Paulus van Vianen und seiner Frau Christine ein Sohn Wolfgang geboren wurde. Erzbischof Wolf Dietrich war selbst Pate. Wolfgang Wegner und Herbert Klein haben dann in zwei Aufsätzen¹⁶ Skizzenbuchblätter des Künstlers mit Salzburger Ansichten veröffentlicht. Ein Blatt mit einer Häusergruppe am rechten Salzachufer ist 1603 datiert. Wir können daher einen etwa eineinhalbjährigen Aufenthalt des Meisters in Salzburg als gesichert annehmen. Damit ist Moderns bisher umstrittene Ansicht, daß Vianens Romreise vor 1596 stattfand, bestätigt worden¹⁷. Für die Erklärung der Wurzeln seines Stils ist dies von großer Wichtigkeit. Es ist bedauerlich, daß J. W. Frederiks in seinem großen Werk über die holländische Goldschmiedekunst¹⁸ den Salzburger Aufenthalt 1958 noch nicht zur Kenntnis genommen hatte.

Bisher haben wir von keinen Goldschmiedearbeiten des Niederländers für den Salzburger Erzbischof Kenntnis. Sein Rang am Salzburger Hof war hoch, wie die Patenschaft des Fürsten für seinen Sohn beweist, sein Auftreten wird nach seinen großen Erfolgen in Rom und München dem eines Benvenuto Cellini kaum nachgestanden sein. Wenn wir die Namen der in Salzburg tätigen Goldschmiede betrachten, dann treten uns um 1600 zwei



8 Hans Mentz: Silbernes Standkreuz. Florenz, Pal. Pitti



9 Niederlande, Ende 16. Jahrh.: Johanneskopf von einer Kreuzgruppe. Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe

Gruppen von Meistern entgegen. Einerseits die bescheidenen ansässigen Mitglieder der bürgerlichen städtischen Goldschmiedezunft, andererseits die kleine Gruppe der von allen Zunftgesetzen befreiten, von auswärts an den Hof berufenen Hofgoldschmiede¹⁹. Aus den Inventarien und aus dem so reich in Florenz erhaltenen Bestand wissen wir, daß der Fürst den einheimischen Goldschmieden nur Aufträge für einfaches Tafelsilber übertragen hat. Hier tritt vor allem der Salzburger Goldschmied Jonas Ostertag als Lieferant von glattem und nur mit dem Wappen verziertem Tafelsilber häufig auf²⁰. Die bedeutenderen Aufträge für vergoldete und reliefierte Prunkgeschirre hat bereits die Augsburger Zunft durch die hohe Qualität ihrer Arbeiten und durch ihre überragende Handelsorganisation an sich gerissen. Auf dem Reichstag von Regensburg war es 1594 dem Augsburger Silberhändler Bartlmeo Fesenmayr gelungen, dem Fürsten eine Serie vergoldeter Konfektschalen von der Hand des Augsburger Meisters Paul Hübner zu verkaufen²¹. Mit diesen Meisterwerken, die heute besondere Glanzstücke des Palazzo Pitti darstellen, hat Augsburg die Salzburger Zunft aus dem Felde geschlagen. Es folgten weitere Ankäufe, so vor allem die Schenkannen und Becken Paul Hübners und des Meisters BK aus Augsburg. Alle diese Importe aus Augsburg waren entsprechend den Augsburger Zunftgesetzen voll punziert.

Für die speziellen Sonderaufträge, die sich im Sinne des Gesamtkunstwerkes bei der Ausstattung der Residenz ergaben, berief der Fürst bedeutende auswärtige Künstler an seinen Hof als Hofgoldschmiede. Sie waren hofbefreit, das heißt, sie unterlagen nicht der Beschauspflicht der städtischen Zunft. Ihre bisher gefundenen Arbeiten sind — mit Ausnahme der Reiseflasche Hans Karls — unbezeichnet. Wir kennen drei bedeutende Meister mit dem Titel eines Hofgoldschmiedes.

Hans Mentz aus Fulda arbeitet 1597 Leuchter und ein Crucifix für Wolf Dietrich. Die vier Leuchter und das große Standkreuz (Abb. 8) sind in der Kapelle des Pitti gefunden worden²². Sie sind von hervorragender Qualität. Durch die Verwendung des „kleinen“ Wappens ist ihre Datierung kurz vor 1598 anzusetzen. Der gegossene Crucifixus des Hans Mentz (er wird in den Archivalien auch Giesser genannt)²³ ist eine wuchtigere, breitere Ableitung des Gianbolognatypus. Er ist keinesfalls mit dem goldenen Crucifixus des Pitti verwandt. Hans Mentz scheidet daher als möglicher Meister der goldenen Gruppe aus.

Der zweite vorübergehend in Salzburg tätige Hofgoldschmied, Hans Karl aus Nürnberg, einer der besten Emailkünstler seiner Zeit, schuf das goldene Reiseservice. Bei der

Taufe seines Sohnes war bezeichnenderweise Matthäus Janschitz, der Kammerdiener des Fürsten, Taufpate, nicht aber — wie bei Paulus van Vianen — der Fürst selbst²⁴. Er ist nur als Emaillieur, nicht aber als Plastiker bekannt.

Der dritte und unzweifelhaft bedeutendste Hofgoldschmied Wolf Dietrichs war Paulus van Vianen. Man muß annehmen, daß ihm, als dem angesehensten Meister, der bedeutendste Auftrag der Goldschmiedeplastik, den der Fürst zu vergeben hatte, die goldene Kreuzgruppe für das innere Gemach, übertragen wurde.

Es mag nun eingewendet werden, daß wir keine vollplastischen Arbeiten des Paulus van Vianen kennen. Es ist eines der großen Probleme der Vianenforschung, daß wir mit seiner Signatur nur Plaketten, Schalenböden und einige Silbergefäße kennen. Hat er nur Reliefplastiken geschaffen? Auf dem zeitgenössischen Bildnis des Rijksmuseums²⁵ ist er dargestellt mit einer Statuette der Venus. Es ist wohl selbstverständlich, daß ein Plastiker von so hohen Graden gerade in dieser Zeit als seine höchste Bestrebung nicht das Relief, sondern die Freiplastik betrachtet hat. In der Epoche der Kunstkammern zählten Statuetten zu den beliebtesten Sammelobjekten. Im Gegensatz zu Adam van Vianen hat sich Paulus gerne als *Sculptor* bezeichnet. Die Romreise, die ihn selbstverständlich über Florenz geführt haben muß, brachte ihm dort gewiß enge Berührung mit dem Flamen Giovanni da Bologna und dem Holländer Jan van der Straet, genannt Stradanus. Der Zusammenhalt der Niederländer in Florenz ist uns überliefert. Hier sammelte er die großen Eindrücke, deren Niederschlag in der goldenen Gruppe zu spüren ist. Es wäre jedenfalls absurd, einem so bedeutenden Plastiker Freiplastiken abzusprechen. Wie sein älterer Zunftgenosse Benvenuto Cellini hat auch er Statuen und Statuetten geschaffen, wohl auch in anderen Materialien als nur in Gold und Silber. Wie jeder andere Bildhauer, der nicht aus dem Goldschmiedehandwerk kam, war er wohl imstande, in allen Materialien plastisch zu arbeiten.

Daß er bei der goldenen Gruppe die sicherlich umständlichere Goldschmiedetechnik anwendete anstatt zu modellieren und danach zu gießen, hat einen triftigen Grund: Beim Guß wäre wohl mindestens die doppelte Menge des damals sehr kostspieligen Goldes nötig gewesen. Es wäre nicht möglich gewesen, die Figuren so dünnwandig herzustellen. Trotzdem ist anzunehmen, daß für die Gruppe Modelle vorgelegen haben — vielleicht in Holz —, die zur Vorlage beim Fürsten und eventuell auch zum groben Vortreiben des Bleches dienen konnten.

Die Frage nach dem fehlenden Monogramm möchte ich beantworten mit der Frage nach dem so auffälligen Fehlen jeder bezeichneten Statuette des Meisters, eines Künstlers, der sich malen läßt mit einer Statuette als Attribut seines Künstlertums.

Wenn wir die bezeichneten Arbeiten des Meisters näher betrachten, dann fällt uns auf, daß seine Signatur meist nur auf Arbeiten vorkommt, die als Modell oder Hilfsmittel für andere Goldschmiede oder Gießer dienen. Vor allem sind dies die Bleimodelle für Schalenböden und die Patrizen für getriebene Plaketten. Auf diesen für den Goldschmiedehandwerker bestimmten Hilfsmitteln ist die Monogrammmierung ein Urheberzeichen, das den Namen des Inventors festhält vor seinen mehr handwerklich tätigen Zunftgenossen. Die Goldgruppe für das innere Gemach des Fürsten war ein ihm persönlich erteilter allerhöchster Auftrag, ein Werk, das er nicht vor dem Mißbrauch anderer schützen mußte. Das Fehlen der Signatur ist daher kein Indiz gegen die Autorschaft Paulus van Vianens. In einem ähnlichen Sinne haben wir schließlich auch seine Tätigkeit am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag zu sehen. Sie gipfelt in der Mitarbeit an der Kaiserkrone, deren Goldreliefs seiner Hand zuzuschreiben sind, wobei der Künstler ebenfalls das Anbringen seiner Signatur nicht für nötig hielt — oder nicht wagen durfte.

Der Stilvergleich mit den Reliefplastiken seiner Plaketten und Schalenböden ist trotz der kleinen Formate gut möglich und bestätigt die Zuschreibung. Da die Schalenböden stets in große Landschaftsmotive eingebaut sind, während auf den Plaketten die figürlichen Kompositionen vorherrschen, sind letztere besser für diesen Vergleich geeignet. Die besten Möglichkeiten dazu bietet eine Serie von Patrizen mit Passionsszenen des Bayerischen Nationalmuseums (Abb. 10/11). Diese Patrizen²⁶ sind Hilfsmittel für Treibarbeiten. Sie

zeigen Paulus van Vianen als Schöpfer von Vorbildern und als Lehrer seiner Zunft. Sie sind natürlich monogrammiert, um ihn als Urheber auszuweisen. Man muß annehmen, daß diese Bronzeplastiken, in Serien vervielfältigt, an die Zunftgenossen verkauft wurden. Sie sind vereinfachend angelegt, um eine Blechstärke schwächer als die fertige Treiarbeit, die darüber gearbeitet wurde und zuletzt durch Ziselierung und Punzen verfeinert werden sollte. Diese Vereinfachung der Plastiken bewirkt, daß wir auf ihnen den Stil des Meisters in seinen Grundelementen besonders deutlich vorgetragen sehen. Die kräftigen Linien der Umrisse, die klare Zeichnung der Falten ergeben eine plastischere Wirkung als seine übrigen meist sehr flach angelegten und malerisch wirkenden Reliefs. Der Vergleich mit der goldenen Gruppe ergibt weitgehende Übereinstimmungen. Gleich ist vor allem die Linienführung. Sieht man vom Inhalt der Darstellung ab und vergleicht nur das Liniengefüge, dann zeigt sich der gleiche einfache und klare Aufbau, die — im Gegensatz zu gleichzeitigen süddeutschen Arbeiten — ungekünstelt klare und kraftvoll schwingende Struktur. Wir finden nirgends gerade Linien oder eckig gewinkelte Faltenverbindungen. Jeder Umriß, jede Faltenkante verläuft in sanften, aber entschiedenen Kurven. Besonders eindringlich erweist sich dies beim Vergleich der Rückseite der Madonna mit der Plakette der Kreuznagelung Christi. Aber auch in Einzelheiten besteht starke Übereinstimmung. Der Christus, der ans Kreuz genagelt wird, ist gut vergleichbar mit dem goldenen Crucifixus des Pitti. Wir haben wörtlich das gleiche Tuch, die gleiche Schräglage des vom Knoten herabhängenden Stoffteiles, dieselbe Anlage des Christuskörpers. Der Körper des Christus auf der Plakette ist noch ohne Zeichnung der Muskulatur, da diese erst nachträglich in das darüber getriebene Blech mit dem Punzen hineinzuarbeiten ist. Andere gesicherte Arbeiten des Meisters, wie die Plakette mit der Madonna und der Hl. Apollonia des Museums Curtius in Lüttich²⁷, zeigen im Stil der Gewandfalten große Übereinstimmung. Ebenso erweist die Plakette mit der Hl. Sippe im Rijksmuseum²⁸ im Mantel der Madonna die gleiche Ähnlichkeit des Faltenstils, im Kopf des Hl. Josef große Verwandtschaft mit dem Johanneskopf der goldenen Gruppe. Auf allen Reliefs des Meisters sehen wir den eigentümlichen Wechsel zwischen manieristischer Noblesse und nervöser Spannung, den wir auch zwischen den beiden Assistenzfiguren beobachten. Dieser stetige Kampf zwischen den verfeinerten Spätrenaissanceformen und der immer wieder gedämpften starken Expression verleiht



10/11 Paulus van Vianen: Bronze-Plastiken mit Kreuznagelung und Philippusmarter. München, Bayer. Nationalmuseum

seinem Werk die feinsten Nuancen der Empfindung. Es wird uns bewußt, daß wir einen Höhepunkt des niederländischen Manierismus noch vor uns haben.

So ist diese goldene Kreuzgruppe ein vielfältiges europäisches Dokument besonderer Art. Salzburgs europäische Stellung zwischen Rom und dem Norden wird in diesen kleinen Meisterwerken wiederum bezeugt. Der Geschmack und Kunstwille Erzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau, der großen tragischen Gestalt auf Salzburgs Fürstenthron, treten vor uns, seine in Rom geprägte Geisteskultur, seine Raffinesse, sein Mäzenatentum.

Die Gruppe möge dazu beitragen, daß das Oeuvre auf dem Gebiet der Freiplastik des großen niederländischen Goldschmieds allmählich klarer sichtbar werde.

Für Florenz jedoch ist die goldene Gruppe wiederum — so wie das Salzburger Goldservice Hans Karls und die Geschirre Paul Hübners — eine Huldigung besonderer Art: Hier sind die künstlerischen Ideen geboren worden, die vor 1600 die Kunst Europas entzündeten. In diesen Meisterwerken, besonders aber in der goldenen Gruppe Paulus van Vianens, scheinen diese Ideen zurückgeflossen zu sein an ihren Ursprungsort, voll neuer Facetten, voll neuer Gedanken und Spannungen nördlichen Geistes.

ANMERKUNGEN

- 1 Edizione Brogi 12970. Der Holzsockel soll sich nach Auskunft von Frau Dr. Kirsten Piacenti noch im Depot des Pal. Pitti befinden.
- 2 Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Herbert Keutner, München.
- 3 Ernst Friedrich Bange: Neuerworbene Bronzen von Pietro Francavilla im Kaiser-Friedrich-Museum. In: Berliner Museen. Ber. a. d. Preuß. Kunstsln. 53, 1932, S. 23 ff.
- 4 Kurt Rossacher: Der verschollene Schatz der Erzbischöfe von Salzburg. I. II. III. In: Alte u. moderne Kunst, Wien 1962, H. 58/59, 62/63, 64/65.
- 5 Salzburger Landesarchiv, Geheimes Archiv XXIII/73.
- 6 Franz Martin: Erzbischof Wolf Dietrich und die Goldschmiedekunst. In: Salzburger Museumsblätter 8, 1929, H. 5/6, S. 3 ff.
- 7 Antonio Morassi: Il tesoro dei Medici. Milano 1963, S. 37 ff.
- 8 Insbesondere dankt der Verfasser Frau Dr. Anna Ciaranfi, Soprintendente des Pal. Pitti, und Frau Dr. Kirsten Piacenti für ihre Unterstützung.
- 9 Bernhard Koch: Der Salzburger Pfennig. In: Numismat. Jb. 75, 1953, S. 40.
- 10 Walter Holzhausen: Deutsche Goldemalereien im Palazzo Pitti in Florenz. In: Pantheon 10, 1928, S. 483 ff.
- 11 Hans Tietze: Österr. Kunst-Topographie IX. Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg. Wien 1912, Taf. IX.
- 12 K. Rossacher, a. a. O. III.
- 13 Gunther Thiem: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus II. Der Silberaltar im Museo degli Argenti in Florenz. In: Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz 8, 1959, S. 155 ff.
- 14 Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Erwerbungen 1958, S. 56 ff.
- 15 F. Martin, a. a. O.
- 16 Wolfgang Wegner: Skizzenbuchblätter von Paul van Vianen mit einer Ansicht von Salzburg. Zur Tätigkeit niederländischer Künstler in Salzburg unter Erzbischof Wolf Dietrich. Mit Anhang: Herbert Klein: Erläuterungen zum Stadtbild von Vianens von 1602. In: Mitt. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde 96, 1956, S. 207 ff. — H. Klein—W. Wegner: Neue Ansichten von Salzburg von Paul van Vianen. In: Mitt. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde 98, 1958, S. 219 ff.
- 17 Heinrich Modern: Paulus van Vianen. In: Jb. d. kunsthist. Sln. d. Allerhöchsten Kaiserhauses 15, 1894, S. 60 ff.
- 18 J. W. Frederiks: Dutch Silver. The Hague 1961, I, S. 169 ff.; IV, S. 101 ff.
- 19 Bezeichnend für die Stellung der Hofgoldschmiede und den ohnmächtigen Haß der Salzburger Goldschmiedezunft ist der von F. Martin (a. a. O.) publizierte Streit der Zunft mit Hans Karl.
- 20 Im Inventar von 1612 werden seine Lieferungen ausdrücklich mit seinem Namen verzeichnet.
- 21 F. Martin, a. a. O., S. 4.
- 22 K. Rossacher, a. a. O. III, S. 21 ff.
- 23 F. Martin, a. a. O., S. 5.
- 24 F. Martin, a. a. O., S. 2.
- 25 Katalog von 1920, Nr. 299.
- 26 Georg Habich: Treibarbeit. In: Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 344 ff.
- 27 J. W. Frederiks, a. a. O. IV, S. 41, Nr. 83; signiert: PV 1610.
- 28 J. W. Frederiks, a. a. O. I, S. 152, Nr. 90: HH.
- 29 K. Rossacher: Un tesoro nell tesoro. In: Antichità viva, rassegna d'arte, Firenze 1964, H. 1.