

VERLUST DER SINNE

Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530

Ausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, Juni bis Oktober 1976

Seit gut zehn Jahren wetteifern Stadt, Bistum und Land Salzburg um Platz eins unter den mit der Kunst der Spätgotik befaßten westlichen Ausstellungsveranstaltern. Die „Spätgotik in Salzburg“ feierte diesmal programmgemäß Abschied, seit von den „Schönen Madonnen“ (1965) über „Stabat Mater“ (1970) hin zur Salzburger Malerei der Spätgotik (1972) die Landschaft durchmessen und mit der jüngst beendeten Ausstellung auch erschlossen zu sein scheint.

Planziel der beiden letzten Veranstaltungen war die Dokumentation einer Epoche der Salzburger Kunstgeschichte anhand thematisch aufeinander bezogener, doch durch vier Jahre Vorbereitung voneinander getrennter „Ausstellungszwillinge“. Indessen besteht kein Grund zur Klage über die zeitliche und sachliche Trennung von Malerei und Plastik (Kat. S. 19, S. 139), um so mehr aber darüber, daß im jetzigen Erschöpfungsstadium ausstellender Betriebsamkeit mit dem langen Atem auch die kritische Vernunft aussetzte. Der stattliche, rund 180 Seiten Text, 413 Objektnummern und 277 Abbildungen, dazu 16 Farbtafeln umfassende Katalog zur Ausstellung, der sich selbst als „Handbuch einer ‚exposition imaginaire‘“ (S. 15) einführt, löst allenfalls quantitativ das Selbstlob ein, „noch nie“ habe ein Bild Salzburgs für die Zeit des ausgehenden Mittelalters „in einer solchen Geschlossenheit“ nachgezeichnet werden können (S. 13). Die beabsichtigte „Erweiterung des kunsthistorischen Rahmens im Sinne einer allgemeinen kulturhistorischen Darstellung“ (ebda.) und der programmatische Verzicht auf einen „nicht selten gepflegten Ästhetizismus“ (S. 15) waren wohl hoffnungserweckendes Postulat, nicht aber Resultat der Ausstellung.

Präsentation

Die Massenansammlung der Exponate diese „Gotik - Schau“ präsentierte wieder einmal Kunst ohne Geschichte, so daß es trotz des Vertrauens auf die Anschaulichkeit der Formen ohne massive Nachhilfe nicht abging: gleichermaßen Laien wie Fachleuten gerecht zu werden, gab Anlaß, ein offensichtlich didaktisches Dilemma – naiv populär und touristisch attraktiv in einem – durch kosmetische Eingriffe zu ästhetisieren, indem die Kunst mit den Mitteln gotischer Stimmungseffekte in ihren Ursprungszusammenhang zurückversetzt werden sollte. Teils standen die Figuren selbst in Spitzbogennischen (1. Obergeschoß), teils waren ganze Passagen in Sakralräume verwandelt worden. Im 2. Obergeschoß betrat man ein penibel hergerichtete Kirchenschiff mit Portalgewände, polygonalen Wandvorlagen und dreiseitigem Chorschluß aus z.T. ‚natur‘-belassenen Preßspanplatten. Solche Vorspiegelungen erklären auch die stets betonte Attraktivität des gotischen Saales des Bürgerospitals, der auch diesmal wieder – durchaus zu Ungunsten des Gesamtzusammenhangs – mit einbezogen war. Denn hier bot die Architektur den gewünschten Effekt quasi authentisch, von selbst: wohl nahm selten betörender ein ‚Bild der Spätgotik‘ die Sinne in Beschlag als hier der Blick durch die halbgeöffneten Türen von Altöt-

ting (K. 293/94). Das alles war nicht primär zum Begehen, sondern eher als Studio-landschaft fürs Medium Film geeignet. Die Requisiten dieser Gotik in Salzburg harrten ihrer Ablichtung im Objektiv der Kamera, schön aber informationslos. Ganz entsprechend war die Ausstellungsreklame aufgezogen: in riesigen Schaukästen waren gemalte Maßwerkfenster für „Spätgotik“, und ein triptychonähnliches Faltblatt versprach durch geheimnisvolle Bildzusammenstellung gotische Wunder.

Fragt man nach einer plausiblen Begründung dieses Projekts, nach rechtfertigendem Bedarf oder weiterführenden Denkanstößen, so erteilt der Katalog nur die spärliche Auskunft, einerseits handle es sich um die „Ergänzung“ zur Malereiausstellung von 1972, andererseits habe ein Regionalmuseum die Aufgabe, seine lückenhaften Bestände mit Hilfe von Ausstellungen vorübergehend zu erweitern (S. 15). Solche akzidentiellen Motivationen, die im übrigen verschweigen, daß eine der treibenden Kräfte ganz konkret die Verkehrsämter sind, für die das Geschäft zumal mit der „Salzburger Kulturlandschaft“ Tradition hat, prägen auch den allgemeinen Tenor der wissenschaftlichen Beiträge, die beinahe durchweg den Interimscharakter ihrer Feststellungen betonen und darauf vertrösten, „nach der Ausstellung“ könne möglicherweise alles ganz anders und klarer aussehen. Derlei Ausflüchte bestätigen nur, daß man's mit dem Publikum so ernst nun auch wieder nicht gemeint hat: eine Ausstellung, der erst post festum die Akzente nachgereicht werden sollen, kann, ja muß auf den reflektierenden Laien verzichten; der hat so wenig zu fragen, wie er an den erhofften Antworten teilhat, die ihn nicht mehr erreichen. Die zunächst begrüßenswerte Tatsache, daß es einen „Weg“ durch die Ausstellung gab, der die Exponate in chronologischer Reihenfolge erschloß, erwies sich faktisch als „Umweg“, besonders im Falle der „Schönen Madonnen“ von 1400 und der Abteilung des frühen 16. Jhs. Dem unverholenen Spiel mit sakraler Aura korrespondierte hier zum einen eine bisweilen verschwenderische Vereinzelung der Skulpturen im Raum, an extremsten bei der „Qualitätsspitze“, der Altmarkter Madonna (K. 39), zum anderen die Abspaltung der „Neuzeit“ im Bürgersaal als einer Epoche sui generis, wobei gerade der Trennstrich zu den willkürlichsten Verteilungen führte. Die räumliche Zerstreuung an den Nahtstellen jener ‚Epochengrenzen‘ vereitelte die Möglichkeit, durch Vergleich die Wahrnehmung dafür zu schärfen, welchen geschichtlichen Veränderungen die Bildwerke unterworfen gewesen sein könnten. Die äußerst sparsame Beschriftung jedenfalls bot keine Hilfen. Insbesondere wäre es bei der Bedeutung der Altmarkter Madonna für die zeitgenössische Plastik unerläßlich gewesen, sie mitten unter die „Schönen Madonnen“ zu stellen, statt ihr als Gnadenbild Tribut zu zollen und sie zu isolieren. Wer ihren Rang nicht kannte, der blieb auf ihre Inszenierung angewiesen, wer ihn durch direkten Vergleich überprüfen wollte, der mußte mit dem Katalog vorlieb nehmen. Ähnlich erging es den Musterbeispielen fast formgleicher Steingußmadonnen des Liebieghauses und des Louvre (K. 45 u. 411), die nicht nebeneinander, sondern diagonal zur Raumachse aufstellung fanden. Wie wenig Zusammenhänge und Querverbindungen ins Ausstellungsprogramm (s. S. 15) paßten, belegt auch jene erstaunliche Blindheit, den seltenen Fall einer zeitgleichen exakten Wiederholung desselben Madonnentyps in Holz nicht erkannt zu haben. Die eine der Figuren, die Madonna aus Großarl (K. 69), rangierte als „eine der großen Entdeckungen dieser Ausstellung“ in einsamer und unerklärlicher Höhe, angehängt an Vergleichsbeispiele, mit denen sie nicht das Mindeste zu tun hat, während ihr Pen-

dant, die Madonna des Stuttgarter Landesmuseums aus Thalgau (K. 73), in unmittelbarer Nachbarschaft nur durch eine Nische getrennt stand, ohne daß auf irgendwelche Bezüge verwiesen worden wäre. Selbstverständlich trugen beide Madonnen ein Kopftuch, das bei der Thalgauerin nachträglich abgearbeitet wurde.

Auch die Benützung des Katalogs bereitet einige Schwierigkeiten. Im Nachhinein läßt sich kaum feststellen, welche der abgebildeten Stücke auf der Ausstellung zu sehen, welche nur Vergleichsbeispiele waren. Die Liste der zusätzlich aufgenommenen Objekte (S. 15) ist so unvollständig wie die Tatsache verwirrend, daß die Bildwerke ohne entsprechenden Hinweis unterschiedslos durchnummeriert und besprochen sind. Vielfach fehlen Abbildungs- und/oder Nummernverweise sowohl in den Einführungstexten (in dem Beitrag Legners ganz), als auch im Katalogteil, desgleichen vermißt man bei differierenden Ansichten desselben Stückes Querverweise (zu Abb. 44 die Tf. III, zu Abb. 74 Tf. V, zu Abb. 129 Tf. XII). Ungünstig wirkt sich aus, daß die 16 Farbtafeln (14. - 16. Jh.) ausschließlich zwischen die Bildbeispiele der frühen Periode des sonst chronologisch geordneten Abbildungsteils gebunden wurden. Gleichwohl bietet der Katalog Gelegenheit, der hier unterbreiteten Sichtung spätgotischer Kunst in Salzburg – teils als referierte Forschungslage, teils als erster zusammenfassender Überblick gedacht – Aspekte abzugewinnen, die unter Berücksichtigung der Beweiskraft der Originale zu ändern als den vorgetragenen Schlüssen führen können.

Stilproblematik des 14. Jahrhunderts

Dies um so mehr, als bereits in der Methodik der Einführungstexte widersprüchlichste Ansätze vorliegen; ein Beispiel mag das erläutern. Beginnend mit der Plastik des 14. Jahrhunderts, die ganz zu Unrecht etwas verstohlen als „eine Art Vorkapitel“ (S. 15) angesprochen wird, setzen sich die Autoren mit dem Problem der „Kunstlandschaft Salzburg“ und ihrer stilistischen Entwicklung in der Spätgotik auseinander. Unerwartet scheint dabei das übereinstimmende Ergebnis zutage gekommen zu sein, daß es eine Salzburger Kunstlandschaft wohl nicht gebe. Für Th. Zaunschirm, der die hiermit zusammenhängende Frage nach Formkonstanten an den Nachweis einer kontinuierlichen Stilentwicklung bindet, was er – gegen Riegls Postulat einer sinnvollen Kunstgeschichtsschreibung mit klaren Entwicklungslinien gewendet – negativ bescheiden muß (S. 18), ergibt sich eine Lage, „die sich einer kategorialen Stilanalyse entzieht“ (S. 28). Aus der Unmöglichkeit, für die Plastik des 14. Jahrhunderts ein sich gleichbleibendes Formprinzip zu benennen, das bruchlos in den vereinheitlichenden Kanon des „Weichen Stils“ von 1400 mündet, leitet Zaunschirm den Epochenstil einer „unerschöpflichen Variabilität“ ab; eine absurde Konstruktion, aus der denn notwendig die Stilanalyse pauschal zu verschwinden hat, um einer „Besinnung“ „auf die besonderen Eigentümlichkeiten jeder Figur“ Platz zu machen (S. 28). Wenn auch aus der berechtigten Überzeugung geboren, der kunstlandschaftliche Terminus „Salzburg“ könne „nicht a priori bestimmt werden“ (S. 18), so resultieren aber die möglichen Bestimmungen nun nicht etwa aus einer grundsätzlichen Kritik am Stil- und Kunstlandschaftsbegriff, vielmehr werden deren theoretische Prämissen entweder einseitig als teleologisch-linear (S. 21) simplifiziert, was der Rieglschen Konzeption am allerwenigsten gerecht wird, oder aber kurz und bündig verdrängt: mit dem Appell an mehr „Mut zur

Lücke' und der Aufkündigung des Versuchs, Geschichte zu strukturieren (vergl. S. 20), verfällt der Autor seinerseits einer rückwärtsorientierten Verfahrensweise, indem er die Aporien der zuvor verschmähten Methodik nachvollzieht und dabei stehenbleibt, Stilentelechien der bezeichneten Art seien „heute nicht eindeutig sichtbar“ (S. 21), so daß man sich „allgemeine Schlüsse auf einen typischen Salzburger Stil . . . vorerst versagen“ müsse (S. 22). Darf man unter diesen Voraussetzungen morgen etwa Eindeutigeres erwarten? Entgegen der vorgeschobenen Absichtserklärung, ‚die Sache selbst‘ zu befragen, trat ein Stilkonstruktum in den Vordergrund, mit dessen Hilfe sich die – aus welchen Gründen auch immer – gefürchtete Befragung der Geschichte erübrigen sollte. Nach Inhalt und Aufbau des mißglückten Ausweichsmanövers handelte es sich wenigstens um zweierlei: 1. die in der Frankfurter Mittelrheinausstellung (1975/76) auf der Basis einer Theorie der Naturaneignung neu thematisierte Kunstlandschaftsproblematik zu umgehen und als „geschichtsphilosophische Spekulation“ zurückzuweisen, um stattdessen mit dem Argument von der „unbestimmten geschichtlichen Wirklichkeit“ auch die Rechtfertigung für die Unbestimmtheit der eigenen kunsthistorischen Interpretation anzubieten (S. 29, Anm. 12); 2. die einmal ins Entwicklungszentrum verlagerte Vorstellung vom Höhepunkt der Salzburger Kunst im „Weichen Stil“ von 1400 zu den Rändern hin abzuklären, wobei das für Salzburg typische Formrepertoire dieser Periode die normative Handhabe zur Beurteilung der rückwärts und vorwärts angesiedelten „Voraussetzungen“ bzw. „Nachwirkungen“ abgab. Aus der Optik des „Weichen Stils“ betrachtet schien das 14. Jh. uneinheitlich und verwirrend, ja, nicht einmal als „echte Vorstufe“ und „eigentliche Voraussetzung“ (S. 18/19) denkbar, das 15. Jh. aber im Zustand der Auflösung seiner Entleerung zuzusteuern. Der Höhepunkt ohne rechte Vorgeschichte, da aus den Kategorien konstanter Formprinzipien nicht ableitbar, hatte doppelt rückwirkend für die These einzustehen, der „Weiche Stil“ habe sich im letzten Jahrhundertdrittel in Salzburg vorbereitet, *obwohl* keine stilistische Kontinuität nachzuweisen war. Da nämlich alle Anzeichen dafür sprachen, daß das „Schöpfungswerk“ Schöner Madonnen in Salzburg, die Madonnen von Altenmarkt, böhmischer Import war, schien das Ziel der Untersuchung nur noch lauten können, wenn schon nicht die Genese der Schönen Madonnen, so sei doch wenigstens die ihres Stils im Salzburger Bereich zu verankern.

Die Jungfräulichkeit der Schönen Madonnen

Dem Verfahren ist die Ausschaltung der Inhalte wesentlich und mit ihr u.a. die Mißachtung der Bildquellen. Eine „Urbild-Hypothese“ will Zaunschirm letztlich nicht gelten lassen, weil sie ihm den „Blick auf die Eigenheiten der einzelnen Werke (verstellt)“ und lückenhafte Bestände das Auffinden der Quellen ohnedies verhindern würden (S. 30, Anm. 5). Die versammelten Vollskulpturen boten jedoch erneut anschauliches Material für die Vermutung, daß im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts eine intensive Auseinandersetzung mit halbfigurigen Vorbildern stattgefunden haben muß, wobei es gleichgültig ist, ob deren Repräsentanten stilistisch oder „nur“ typologisch Vergleichbares bieten. Seit sich die Forschung mit den Schönen Madonnen beschäftigte, galt es als ausgemacht, sie hätten ihren Ursprung in böhmischen „Gnadenbildern“, halbfigurigen Bildtafeln eines byzantinisierenden Typus, die unter weitgehender Ausklammerung zeitgenössischer Bildmu-

ster Anspruch auf Authentizität, Unwandelbarkeit und Zeitlosigkeit anmeldeten. Diese Gattung von Andachtsbildern – wie sie wohl richtiger zu bezeichnen wären –, die im Bildausschnitt intime Nähe und im Schematismus der Vorlage Identität des Ursprungs ausstrahlen, scheint in den für die Vorgeschichte der Salzburger Madonnen wichtigen ganzfigurigen Madonnenskulpturen auf eigentümliche Art zitiert worden zu sein. Denn der auffällige Hüftknick der Standbilder, der exakt die Grenze zwischen Halbfigur und Vollfigur angibt (als Vermittler wäre die Sitzfigur zu nennen), markiert auch den Ursprungszusammenhang der aus der Bildumrandung der Halbfiguren nun gleichsam in ganzer Figur herausgetretenen Madonnen. Es ist der Weg vom Andachtsbild zum Gnadenbild, oder, spezifischer ausgedrückt: die Einbindung latent privater Bildformen in die offiziell kontrollierbare Heilsveranstaltung öffentlicher Wallfahrten. Die formalen Besonderheiten in Bewegung und Aufbau der Figuren könnten so als der sprechendste Beweis für die inhaltlich antagonistischen, gleichwohl beabsichtigten und produktiven Ungereimtheiten bei der Verwandlung der sinnlichen Qualität halbfiguriger „Nahaufnahmen“ der Madonna in ihre „Gesamtansicht“ gelten. Die auf diese Weise um den Unterkörper, „Schoß“ und „Leib“ verlängerte Gestalt kam aber ohne Verleugnung des Leibes nicht aus, sollte die Erinnerung an die authentische Herkunft und der ihr unterlegte Sinn, Abbild makelloser Schönheit, d.h. Keuschheit zu sein, zur Anschauung kommen. In der Durchdringung beider Prinzipien dürften die charakteristischen Merkmale dieses Bildtypus' ihre Ursachen haben. Wiewohl selbst noch Privatbilder, scheinen die Löwenmadonnen und verwandte Kleinplastiken des späteren 14. Jhs. (S. 23 f, K. 14-19) eine erste Synthese dieser Bildkonzeption darzustellen. Wahrscheinlich erklären sich spielerische Gestik, Löwensymbolik und Naturmetapher (Felshügelbank! der Sitzmadonnen) wechselseitig als Bestandteile einer Ikonographie untadelig-keuscher Erhabenheit. Brust und Unterkörper, durch knappe Parallelführung der Falten wie weggestrichen und aufgezehrt, der Bauch dagegen walzenförmig betont (Sitzmadonnen) oder durch Faltenschüsseln im Halboval umkränzt (Löwenmadonnen), verweisen auf die inhaltliche Differenzierung des Leibes im angesprochenen Sinne.

Aus der möglichen Vielzahl byzantinischer Topoi werden sich die Salzburger „Fortbildungen“ an solchen Bildschemata orientiert haben, die inzwischen selbst in den Rang von Gnadenbildern erhoben worden waren, wodurch sich bestimmte Typen durchsetzten. Damit wäre auch nicht auszuschließen, daß noch vor der Stiftung der in Prag gefertigten Schönen Madonna nach Altenmarkt (1390/93; K. 39) im Salzburger Bereich selbständige Versuche unternommen wurden, einen entsprechenden Bildtypus zu entwickeln. Die frühe, monumentale Irrsdorfer Madonna (K. 38) könnte für diese Vermutung zeugen. Nicht allein der Griff des Kindes an den Hals (bzw. Wange) der Mutter – ein seltenes Motiv, ähnlich noch bei der Holzmadonna des Salzburger Museums (K. 15) und der großen Innsbrucker Madonna (K. 82) – spricht dafür, sondern vor allem die eigenwillige Verdeckung der Hüfte durch ein Mantelstück, dessen Bausch plump auf dem linken Arm aufliegt. In veränderter Form begegnet dergleichen nur noch einmal bei einer späteren weiblichen Heiligen (K. 44), ansonsten blieb es wohl Ausnahme. Darüberhinaus ist für die Irrsdorferin bezeichnend, wie im Verschwinden der problematischen Hüftzone hinter einem Gewandvorhang die extreme Achsenverschiebung durch Hüftknicke zu einer Pon-

derierung der Steinmassen führt, die bedrohlich nahe an die Grenze zum Umfallen zu reichen scheint. Solche Akrobatenkunststücke in Stein, die mit traditionellen Mitteln versuchten, der geforderten Entkörperlichung des neu definierten „Leibes“ Vorschub zu leisten, blieben Episode; die prinzipielle Problematik der Bildkonzeption indessen begann sich zuzuspitzen. Neben der Irrsdorfer Maria kommt dabei der stehenden Holzmadonna des Salzburger Museums (K. 15) besondere Bedeutung zu. Sie in einem Zug mit der sehr viel räumlicheren thronenden Madonna (K. 14) als Vorstufe der kleineren Löwenmadonnen zu bezeichnen, verbietet allein schon der unvergleichliche Zuwachs an Faltenvolumen, vor allem die bemerkenswerte Stereometrie additiver Massekörper der Stehenden (Fig. 1). Über einer zum kegelförmigen Faltenkubus abstrahierten Basis, die die stark verkürzten Beine umschließt und im Kniepunkt des Spielbeins endet, erhebt sich der pralle Leib, von den Schultern herab bis über die ausbiegende linke Hüfte hinaus durch korrespondierende Faltenhöhlen in eine diagonal lagernde Gesamtform eingebunden. Wie aufgepfropft, trägt dieser Rumpf – beinahe außerhalb der Körperachse – den Kopf, ein Resultat organisierter Kuben. Über der Hüfte hockt nackt das feiste Kind, deutlich aus anderem Stoff gemacht als die Madonna. Kann von einer „Einheit von Körperaufbau und Faltenführung“ (S. 23) wohl kaum die Rede sein, so schließt dieses Beispiel doch die Lücke, die zwischen dem Balanceakt der Irrsdorferin und dem denkbaren Modell einer Stehenden noch offen war: durch Faltenponderierung. Was der Anatomie nicht zugemutet wird, übernimmt das Gewand. Daß solche heterogenen Versatzstücke auch den Löwenmadonnen verpflichtet sind, ist nicht strittig, verständlich wird die spezifische Form dadurch jedoch nicht. Abgesehen davon, daß Ober- und Unterkörper aussehen, als wären sie falsch zusammengeleimt, (das erinnert an die Thronende K. 14), wird ihr Bauch in beispielloser Weise zum plastischen Pol der Komposition. Erst im Vergleich mit der Altenmarkter Madonna (Fig. 2) gewinnt sie bestimmtere Qualitäten. Das Importstück aus Prag, das die Formwidersprüche auf die Spitze treibt, den dissimulanten Bewegungsverlauf jedoch zu koordinieren bestrebt ist, bedient sich Gewandformulierungen, die den Jungfrauenleib nun ganz verschwinden lassen. Das Gegeneinander plastischer Kuben scheint durch gelinderte S-Bewegung aufgehoben, aufgelöst die Stereometrie der Masse in eine Indifferenz der Gewichte. Dem gewaltigen Stoffensum korrespondiert noch der unglaublich vergrößerte, fast naturalistische Kinderkörper, quer gegen die Bewegungskurve der Mutter über die Figur gelegt. Er ist der eigentlich plastische Blickfang des Bildwerks geworden, wogegen sich gerade der Unterkörper der Maria zur Negativform vermindert. Das hat Folgen: nicht nur die Form, die Masse selbst „zerbricht“ am utrierten Aufwand der Oberkörpergewichte; im Versuch, die Empirie auszuschalten, bezeichnet ein glatter Querbruch unterhalb des Knies – wohl infolge eines Sturzes entstanden – noch nachträglich die Zäsur zwischen der unversöhnbar harten Wirklichkeit und jener Tabuisierung des „Fleisches“, die in der Keuschheitsmetapher bildlich ausgedrückt werden sollte. Als Reflex dieser oder gleichartiger Madonnen, nicht als Vorstufe, wird man die Salzburger Holzmadonna zu verstehen haben. Das Altenmarkter Exemplar, das keine Schule machte, wie öfter bemerkt, war in dieser Form „nicht tragfähig“. Liest man die Holzmadonna als Salzburger Korrektiv zur Ikonographie der Prager Schönen Madonna in Altenmarkt, deren Kenntnis vorauszusetzen ist, so ergibt sich



Fig. 1 (links): Salzburger Museum C.A., Schöne Madonna (nach Kat.). – Fig. 2: Altenmarkt i.Pongau, Schöne Madonna (nach Clasen)

mit ihr ein Prototyp einer Reihe von Salzburger Madonnen, die durch Ausfüllung der unteren Figurenhälfte mit pendelnden Gewandkaskaden, aber unter Beibehaltung der wichtigen Hüftausladung weite Verbreitung fanden. Identifizierungsmerkmal ist außer der kegelförmigen Gewandshablone vor dem Spielbein die charakteristische Bildung des Schleiers nach Art einer Kapuze. Die Radstädter Madonna wie auch die Madonna Colli (K. 48, K. 45) seien als Beispiele genannt.

Das Material widerspricht der Ansicht, mit der Altenmarkter Madonna sei ein neuer Typus schlagartig über die Salzburger Monumentalplastik gekommen (S. 24), während der Schöne Stil vorbereitet gewesen sei (S. 28). Typus und Stil sind trennbar, sie bedingen sich über den gemeinsamen Inhalt, wie er unmißverständlich in einem gleichzeitigen Marienhymnus des Mönchs von Salzburg in die Worte gefaßt ist:

„Vor und nach und in der pürdt
man noch mail dein leib nie spürt,
keusch in keusch das keusch gear.“ (S.53)

Die Bildtheologie, die im Unterschied zur halbfigurigen „Porträtaufnahme“ der Andachtsbilder nunmehr die allerschönste Makellosigkeit ‚von oben bis unten‘ zum Gegenstand hatte, führte zur repräsentativen Verbildlichung dieses Inhalts in einer Gewandfigur aus nichts als Gewand, ohne Schoß, Beweis höchster Reinheit, unverfänglicher aber berauschernder Zufluchtsort der Beter:

„Balsam früchtig, mach got züchtig,
so wir süchtig werden flüchtig
under deines mantels val.“ (S. 53)

Der Mantel der Maria wurde nicht nur Attribut Mariens, sondern zu einem Stück ihrer selbst. Dem Beter entgegen und zum Berühren nahe, ist bei der Altenmarkter Madonna ein Ende des Mantels über die vordere Schräge der Plinthe drapiert. So sind die eminent ikonographischen auch die stilistischen Mittel.

Anders als bei der Irrsdorfer, der Altenmarkter oder der Salzburger Holzmadonna kommt der zerbrechliche Antagonismus zwischen Ober- und Unterkörper bei einem gesonderten Madonnenotypus, der bereits genannten Pinzgauer Madonna in Innsbruck zum Ausdruck (K. 82). Wahrscheinlich gehört dieses in Österreich wohl singuläre lebensgroße Bildwerk, bei dem sich spontan die Assoziation „Götze“ aufdrängt, noch ins 14. Jahrhundert, nicht nur wegen der offenkundigen Zitierung eines byzantinischen Typus, der Pelagonitissa, die vor allem durch Cranachs ‚Maria-Hilf-Bild‘ Verbreitung fand, oder der glotzenden Augen von Mutter und Kind, sondern weil der in Böhmen gelegentlich nachweisbare Typus nach 1400 offenbar vorerst nicht mehr auftaucht. Dem Aufbau nach nächst verwandt sind die Madonnen der Minoritenkirche in Brünn und in Kozojedy, beide um 1390 zu datieren (A,Kutal), 1962, Abb. 132 u. 135). Im Gegensatz zum voluminösen Kind (vergl. Altenmarkt) bleibt der Körper der Pinzgauer Madonna unscheinbar hinter einem detailreichen Gepränge plastisch-schlickender Kleinformen verborgen, ohne die für Salzburger Madonnen typischen übergreifenden Schlaufen. Geringe Biegung, äußerst flächige Front und Einschnürung des Volumens in Höhe der Unterschenkel (darin den Löwenmadonnen nicht unähnlich) sind Kennzeichen dieser Gruppe. Daß zu der beengten, fast kastenartig konturierten Vorderseite der österreichischen Skulptur eine Rückseite von sicherster statuarischer Prägnanz gehört, sollte wenigstens den Verdacht provinzieller Herkunft ausschließen.

Grobe Mängel tauchten auch diesmal wieder bei der ikonographischen Bestimmung der Irrsdorfer Portalüren auf (K. 49). Die reliefierten Flügelhälften (Fig. 3) zeigen links Maria mit Flammennimbus, ihr gegenüber rechts die kleinere Elisabeth mit Scheibennimbus, unter Bezug auf die Bibelstelle der Heimsuchung (Luk.1,39-56). Über den schwangeren Frauen, auf deren Bäuchen die Leibesfrucht en miniature zu sehen ist, erscheinen im rahmenden Bogenfeld der Eselsrücken Engelsfiguren, die über Maria eine Krone, über Elisabeth ein Kissen mit dem knieenden und nymbierten Jesusknaben (nicht Johannes d.T.!) halten, der als Weltherrscher in der Linken die Weltkugel trägt und die Rechte segnend erhebt. Maria richtet ihren Blick zu dieser ‚Erscheinung‘ auf der anderen Seite empor, die Arme hat sie über den Bauch gelegt, Elisabeth dagegen breitet die Arme im Orationsgestus aus, wie sich auch das



Fig.3: Irrsdorf (Salzburg), Fialkirche, Türflügel (nach Kat.)

Kind „in“ ihrem Leib kniend und händefaltend zum strahlenden Christuskind gegenüber wendet. Kommt bereits im kompositorischen Chiasmus der Bezüge ein dialogischer Zug in die Darstellung, so belehrt die Textstelle vollends darüber, daß hier Rede und Gegenrede, Begrüßung und prophetische Seligpreisung durch Elisabeth auf der einen, als Antwort das Magnificat Mariens auf der anderen Seite antithetisch gegenüber stehen. Es geht nicht um Johannes, sondern um Christus und Maria. Thema und Durchführung des Doppelbildes sowie seines wechselseitigen Aufbaus haben folglich nur dieses eine, auf Maria bezogene Bekenntnis zu ihrer Rolle im Heilsplan zum Gegenstand, Maria selbst ist dabei anschaulich nur „Magd“, die der künftigen Dinge in einer durch die Worte Elisabeths angeregten Vision passiv ansichtig wird. Eindeutig verweist ihre Armhaltung auf denselben Zusammenhang: Demuts- und Keuschheitsgebärde (vergl. Verkündigungsrelief im Grillinger-Altären, K. 90; Reliefs des St. Leonhard-Altars, K. 163/64). Bleibt zu bemerken, daß im Bild der Atlanten und des Stifters unter den Frauen so penetrant auf Unterwerfung insistiert ist; ferner, daß der Figurentypus Mariens von dem der Schönen Madonnen so deutlich unterschieden ist, derjenige Elisabeths ihnen umso näher steht. Die Unvergleichbarkeit Mariens (s. Kat.), ihr mädchenhaft entblößtes Haar, die Brüste, ein fast plissiertes, störungsfrei herabfallendes Gewand, beruhen keineswegs auf stilistisch schwer greifbaren Werkstattzusammenhängen, sondern auf der gezielten Durchbrechung der geläufigen Madonnen-Schemata Schönen Stils: sollte die Keuschheit der Jungfrau vor der Niederkunft also etwa doch etwas anderes sein als die der jungfräulichen Mutter danach? Das ungelöste „Stilproblem“ der Irrsdorfer Türen entlarvt den fragwürdigen Inhalt jener Keuschheitskonzeption bereits dort, wo die dogmatische Bildform der „Schönen Madonna“ zum Zwecke einer zeitlichen Unterscheidung aufgehoben werden mußte; insofern dadurch Typus und Stil ins Wanken gerieten, ist es angebracht, von einer „typischen Fehlleistung“ des „Weichen Stils“ zu sprechen.

Kunst- und Kulturgeschichte

Im kunstwissenschaftlichen Vakuum dieser Ausstellung fand die Wunschvorstellung eines Auswegs in „Kulturgeschichte“ reichlich Raum; nicht beengende Grenzen wurden überschritten, sondern lediglich vor ihnen kapitulierte, wie die entsprechenden Abschnitte zeigen. Die ansehnliche Arbeit, die im Beitrag F.Wagners auf die Goldschmiedkunst verwendet wurde und zum größten Teil neues Quellenmaterial nebst Erläuterungen zur Technik ausbreitet, erschließt begrifflich den Zugang zur Ebene der Kulturgeschichte Salzburgs genauso wenig wie die sachlich treffenden Formulierungen F.Prodingers zum Möbel- und Kachelofenbau. Warum Salzburg so beharrlich „die hohe Kunst der gotischen Formen“ tradierte und dies nun auch in der Möbelkunst als „Beleg für die bewahrende Salzburger Art“ gelten soll (S. 175), wäre einer Überlegung wert. Vielleicht ist es auch an der Zeit und Angelegenheit der Kunsthandwerkspezialisten, die eklatanten „Kunst“-Zitate in der Dekoration der Kachelöfen aus dem Gußpanzer einseitiger Abteilungs- und Vorbildsuche zu befreien und dem Vorurteil nicht selbst länger aufzusitzen, es handle sich um „Derivate“ hoher Kunst. Die Gattung der Öfen dürfte zu den interessantesten, noch komplett erhaltenen Kunstsammlungen gehören, die aus dieser Zeit auf uns gekommen sind. Sammlungsgeschichtlich sowie hinsichtlich der Geschichte der Reproduzierbarkeit

von Kunst eine einmalige Quelle, präsentieren diese fixen Einrichtungsgegenstände Nachbildungen und Abgüsse bedeutender Originale, wie Beispiele aus Keramik und Eisen andernorts belegen. Ähnliches gilt bekanntlich auch bei plastischen Reproduktionen für höchste Ansprüche – bei Flügelreliefs. Leider vermißt man in Wagners ausführlicher Beschreibung des Grillinger-Reliquienaltärchens (K. 90) entsprechende Hinweise auf serielle Reproduktion eben dieser im Verband mit Reliquien ‚ausgestellten‘ Bildreliefs der Flügel, die wohl die einzigen datierten und vermutlich frühesten einer langen Reihe formähnlicher Exemplare sind und besonders im frühen 16. Jh. hoch geschätzt wurden (unvollständige Zusammenstellung bei H.R.Weihrauch, Kat. BNM Bd. XIII, 5, München 1956, S. 10 ff, Nr. 17,18; hierzu und zum folgenden vergl. auch B.Decker, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes, Retrospektive und Stilgenese in der Plastik Hans Leiberger, ungedr. Diss. Frankfurt a.M. 1976).

Retrospektiven des 15. und 16. Jahrhunderts

Diese Bemerkungen eröffnen einen Bereich, dem in A.Rohrmosers Text „Die Verwandlung des Weichen Stils“ reichlich Raum beigemessen ist, der sog. ‚Wiederkehr von Elementen des Weichen Stils‘, seines ‚Wiederauflebens‘, ‚Weiterlebens‘ oder des ‚historisierenden Charakters der Kunst‘ Salzburgs unmittelbar nach dem ‚Weichen Stil‘. Bruno Fürst, oft im Katalog zitiert, doch kaum ernst genommen, hatte diesem Gegenstand bereits 1931 besondere Aufmerksamkeit geschenkt, bei Ramisch (1964) und Großmann (1974) wurde er berührt, bei Rohrmoser dann in der scheinbar klärenden Formel von der „Systematisierung des bisher erreichten“ (S. 109) verwässert. Was besagt es, wenn das Verhältnis der Madonna von St.Johann (K.135) zum ‚Weichen Stil‘ mit den Worten abgetan wird, es gebe „nichts an dieser Skulptur, was nicht unmittelbar aus den Forderungen ihrer eigenen Zeit begründbar wäre“ (S. 108), was, angesichts der Müllner Madonna (K. 136) nach der Generationslage des Meisters zu fragen (S. 109)? Die sog. Wiederkehr von Gewandmotiven des ‚Weichen Stils‘ gewinnt ja nicht dadurch an Interesse, daß er in einzelnen Subjekten nachwirkt, sondern rezipiert, bewußt verarbeitet wird, „eine neue Objektivität der Reproduktion, ... reflexives Kunstschaffen“ (B.Fürst, Beiträge zu einer Geschichte der oesterr. Plastik i.d. 1. Hälfte d. 15. Jhs., Leipzig 1931, S.7). Unter dem Bann der Stilgeschichte wurde es dieser retrospektiven Skulptur zum Verhängnis und gleichzeitig zum Argument ihrer „Entschuldigung“, daß sie „noch mittelalterlich“ war, sonst hätte Fürst’s Ansatz nicht völlig untergehen können. Denn es erweist sich, daß stilistische und ikonographische Rückgriffe auf Vorbilder des „Weichen Stils“ und die Wiederverwendung einzelner Skulpturen dieser Zeit im Zentrum neuer Altarretabel zur alltäglichen Praxis des 15. und 16. Jhs. gehören. Die Tatsache, die vor allem für den sog. Donaustil in Süddeutschland relevant wurde, ist nicht Ausdruck künstlerischer Ohnmacht, schon gar nicht entleerte Formel (S. 105), wie eine vom historistischen Verdammungsurteil zehrende Entleerungs- und Verfallstheorie glauben machen will, vielmehr Legitimationsausweis der Kunst im Augenblick massivster Kritik am Bilderkult der Kirche. Die auch von Rohrmoser angeführte Tendenz zur Frontalisierung (S. 104), die man als Ansichtszwang im Sinne des perspektivisch fixierten Blicks wird bezeichnen können, hängt ebenso mit der „Einbeziehung des Raumes“ (S. 106) zusammen, wie die „Forderung nach einer

malerischen Ausprägung der Figurenoberfläche" (S. 107) nur die vollplastische Kehrseite der im Bildrelief gänzlich verschwindenden Vollskulptur ist: Raumillusion als Mittel zur Überwindung des plastischen Repräsentationsbildes. Wiederverwendung und stilistisches Zitat komplettieren daher den von der zeitgenössischen Kunst propagierten Rückzug des sakralen Bildes aus seinem Substanzanspruch zugunsten vergangener, mithin auch durch Tradition geheiligter Form bis hin zur absoluten Formlosigkeit durch Reliquien im Kultzentrum.

So entspricht auch das Altarretabel der Schloßkapelle von Mauterndorf (K. 156-59) im Schreinaufbau mit seinem winzigen Figuren und einem Maßwerkgeschoß, das beinahe die obere Schreinhälfte ausfüllt, ganz einer ‚unzeitgemäßen‘ Konzeption, zu der sich die riesigen Heiligen der Flügelgemälde betont ‚aktuell‘ verhalten; dagegen wird man in den Baldachinaltären die Vorstufe des „Salzburger Schnitzaltars“ – wenn es den überhaupt gegeben hat – vergeblich suchen. Bei der revidierten Rekonstruktion des Hochaltars von St. Leonhard (K. 160-70) bleibt die Heterogenität der Schreinplastik unbefriedigend und auch mit verspätetem Werkabschluß (K. 162) nicht zu erklären. Zumindest die sonderbare Plinthenform des Leonhard verweist auf das früher vorgeschlagene Pendant der zerstörten weiblichen Heiligen (K. 170). Auch muß auffallen, daß die Flügelreliefs der Formsprache des angeblich älteren Leonhard (K. 152) so verblüffend nahestehen, daß man denselben Meister voraussetzen kann. Aufmerksamkeit verdient ein Altarmonument der Mitte des 15. Jhs., dessen ursprüngliches Aussehen noch ganz im Dunkeln liegt und von dem sich vermutlich die drei lebensgroßen Holzstatuen der Bistumsheiligen erhalten haben (K. 124-26). Die unverständliche Diskrepanz zwischen Abbildung (Fig. 4) und Aufstellung, bei der kommentarlos die Diakone vertauscht wurden, dürfte sich nachgerade als Paradigma der Konsequenzen einer zu kurz greifenden Kunstwissenschaft erweisen. So unerheblich die Maßnahme scheinen mag – sie birgt einen ungeliebten Stoff, dessen Tragweite mit der „Korrektur“ auch optisch ein Riegel vorgeschoben werden sollte. Ist die Vermutung F. Wagners richtig, so waren die Skulpturen Bestandteile des ehemaligen Rupertusaltars im chorum minor zwischen Krypta und Lettner des alten Domes. Sicher ist, daß Leonhard von Keutschach (Erzbischof von 1495 bis 1519) diesen Altar „mit viel cöstlichen Clainöttern geziret und begabt“ hat. Derselbe Erzbischof ließ 1515 auf der Salzburger Festung ein Rotmarmordenkmal errichten, auf dem er sich in Anlehnung an das ältere Vorbild segnend und unter Assistenz zweier Diakone über Stadt und Land Salzburg erhebt, wie die Beischrift kundtut (Fig. 5). Die Ähnlichkeit beider Ensembles war schon früheren Forschern aufgefallen, doch scheint sie in neuester Zeit immer mehr zu verblassen. Während noch Pagitz (1968) den demonstrativen Akt dieser „Gleichsetzung“ Leonhards mit dem Landespatron vehement verteidigte (obgleich er falsch datierte und das Abhängigkeitsverhältnis umkehrte), und Wagner immerhin ventilerte, die Diakone der Keutschach-Gruppe könnten anlässlich der genannten Stiftung Leonhards für eine geplante Neuausstattung des Rupertusaltars angefertigt worden sein, begnügt sich der Ausstellungskatalog mit dem lapidaren Hinweis, die Keutschachgruppe sei erwiesenermaßen nicht das Vorbild für die ältere Altargruppe gewesen. Mag man sich bei der Reihenfolge der Altarfiguren und ihrer Präsentation in der Ausstellung auch auf eine ältere Anordnung berufen haben (s. Abb. in ÖKT), die keineswegs zwingend den Originalzustand wiedergibt, so bleibt doch offenkundig,



Fig. 4: Salzburg, Dommuseum, Figuren vom Rupertusaltar (nach Vorlage des Museums)

daß die Frage der Vorbildlichkeit der Altarplastik für ein Denkmal des frühen 16. Jhs., dessen politischer Charakter so unverkennbar ist wie die Heraufbeschwörung dynastischer Kontinuität im Bildzitat ihrer heiligen Vorläufer, für die Ausstellungsbearbeiter gegenstandslos geworden war. Auch Legner, der das Denkmal beschreibt, kann daher den Rückgriff übergehen und dem aufschlußreichen Gehalt der Sage, Leonhard habe sich selbst in einer Vision so geschaut, mutmaßend unterstellen, darin spiegele sich „die Erfahrung der gewaltigen Lebensfülle und steinernen Gegenwart des Bildwerks“ (S. 139). Daß die Figurenaufstellung unter diesen Umständen ‚korrigiert‘ wurde, kann dann nur noch den verwundern, der sich von Kunstgeschichte mehr erwartet als geschichtsentlastende Stilgeschichte. (Zur Lit. s. Kat. Dommuseum, 1974, Nr.35)

Autonomie der Kunst?

Aber die breite Produktion von Rotmarmorplastik, erklärtermaßen „Manifestation“ Salzburger Skulptur der Spätgotik (Legner, S. 139), war überhaupt ausgespart worden und nicht einmal durch ein Foto vertreten. Damit blieb nicht nur das Kapitel der Herrschaftskunst „draußen“, sondern ebenso die Möglichkeit, den Begriff der Kunstlandschaft zu konkretisieren. So hätte sich auch die abermals beschworene künstlerische Verschwisterung der Städte Salzburg und Passau selbst mit den hier

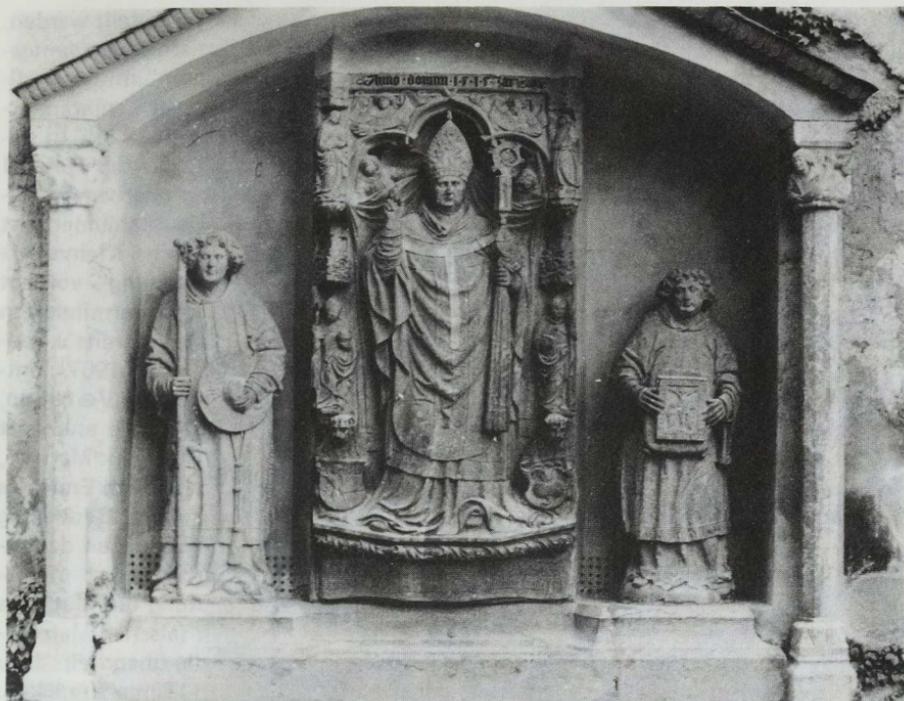


Fig. 5: Salzburg, Festung Hohensalzburg, Keutschach-Denkmal (Aufn. Verf.)

ausgestellten Holzskulpturen genauso gut für die Zeit vor 1500 belegen lassen, wäre es nicht eine Spezialität Legners, diese Domäne den „geschnitzten Bildernmärchen“ eines I.P. zu reservieren (vergl. S. 138). Das von Legner entworfene Epochengemälde des frühen 16. Jhs. zielt ab auf die Kontrastierung von Gotik–Renaissance, Großformat–Kleinformat, traditionsgebunden und stammesbedingt (volkstümlich)–elitär/artifizuell und ortsungebunden (autonom). Zum dominanten Leitsymbol der Entwicklung erklärt, wird der „Epiphanie des Apoll“ vom Helenenberg die Rolle eines neuen Demiurgen zugeteilt, durch die er bei den Bildschnitzern im Umkreis des Meisters I.P. „verborgen zur Wirkung gelangt“ sei (vergl. S. 138 u.K. 367). Demzufolge stünde alle Skulptur neuen Typs, deren Protagonist I.P. mit seinen „wesentlichen Beiträge(n) im Kleinformat“ (S. 138) wäre, unter dem geheimen Diktat einer dem christlichen Substanzkonzept entfremdeten heidnischen Willkür, die am Horizont den Anbruch der verweltlichten Welt und Kunst ankündigte. Diese bislang pointierteste Andeutung der innerhalb der „Donaustil“-Forschung unterbreiteten Thesenfragmente zur „Autonomie“ der Kunst lenkt den Blick einseitig auf Kleinplastik und Bildreliefs, unterstellt aber gleichzeitig ein ungebrochenes Fortleben der alten „Altar-, Bilder- und Figurenherrlichkeit“ in letzter, gesteigerter Nachblüte (S. 138). Doch faktisch gerät auch dieser erhabenste Zweig der „Tradition“ in den Verdacht zweckfreier Künstlichkeit, wenn gerade Leinbergers

Moosburger Flügelreliefs (K. 277) an den Beginn einer Entwicklung gestellt werden, die „nicht ohne“ ihn denkbar sei (s. bes. K. 338). Um dieser Konsequenz zu entgegen, propagiert Legner neuerdings „das Artifizielle“ als das „Wesen“ mittelalterlicher Kunst schlechthin. Wie wenig solche Prämissen den Sachverhalt berühren, erweist sich am Beispiel des Johannes-Altars der Prager Teynkirche (K. 326). In seinen bildplastischen Teilen monochrom, „holzfarben“ behandelt, gilt das Retabel aus dem Umkreis der I.P.-Werkstatt als „kirchliches Möbelstück moderner Auffassung“ von „betont artifizIELler Renaissanceprägung“ (S. 157). Hauptargument ist die Verwendung von Birnbaumholz, ein Material, das I.P. für seine Kleinreliefs benützte. Daß hier nicht, wie behauptet, eine „neue Materialwertung“ vorliegt (S. 138), sondern optimale technische Bedingung zur Herstellung einer verminderten Abbildpräsenz des sakralen Bildes ausschlaggebend waren, deuteten bereits J. Tauberts Untersuchungen zur Oberflächenbehandlung dieser Skulptur an (1967); entsprechend waren Flügelbilder innen und außen monochrom bemalt, ein Verfahren, das auffällig an die Buß- und Verschleißpraxis kriechlicher Bildliturgie anknüpft (vergl. M. Teasdale-Smith, *The Use of Grisaille as a Lenten Observance*, in: *Marsyas*, Vol. VIII, 1957-59). So läßt sich sagen, daß das reformierte Sakralbild am Ende des Mittelalters auch im Bußgewand der Tradition auftrat und unter dieser Bedingung neue Geltung beanspruchte, woraus sich erklärt, warum sich das Schließen der Altäre erübrigt; Versuchung und Buße sind im Prager Altar zudem anschaulich thematisiert. Verwunderlich bleibt, wie es bei der unterstellten Bedeutung des Materials im Falle des Budapester Anna-Selbdritt-Reliefs (K. 304) zu einer falschen Materialbestimmung kommt (nicht Eiche sondern Lindenholz o.Ä.!), die obendrein dazu führt, die Tafel in die Nähe des Meisters der Altöttinger (Eichen-)Türen zu rücken. Auch hätte man bei dem Bekanntheitsgrad der I.P.-verwandten Arbeiten erwarten dürfen, daß auf die Nähe der Figuren des Martin und Sebastian (K. 273) zu den Hll. Hippolyt und Florian aus Zell am See (K. 328/29) hingewiesen worden wäre. Für eine Frühdatierung der Düsseldorfer Madonna (K. 276) spricht nichts, vieles aber dafür, daß sie die Kenntnis der von I.P. ausgehenden Formensprache voraussetzt und bereits hinter sich läßt. Rudimente haben sich in den Gewandformationen der unteren Figurenhälfte erhalten. Dagegen weist der Vorschlag, die Irrsdorfer Madonna (K. 316) mit dem Flügelrelief des Salzburger Museums (K. 317-20) in Verbindung zu bringen, wohl die richtige Richtung. Sollten sich nicht auch für die größere und prächtigere Madonna in Hals bei Passau die zugehörigen Flügelbilder finden lassen? Weniger als ein Dokument der Dürerrenaissance denn als eines der fortwährenden Bedeutung ‚authentischer‘ Marienbilder ist das vergoldete Messingrelief aus St. Peter (K. 280) zu verstehen (Fig. 6). Datiert „1518“, trägt die Madonna am Saum der Pänula übrigens auch die Signatur des Augsburger Hans Schwarz in der gleichen Form, wie sie auf dem Relief der „Lukasmadonna“ ähnlich noch einmal auf dem Medaillon des Paris-Urteils der W-Berliner Museen vorkommt. Signatur und Pänula-Attribut der Madonna ergänzen sich zu einer ‚Ikonographie des Ursprungs‘, indem der Künstler mit Lukas und das Madonnenbild mit dessen legendärem Urbild identifizierbar werden. Leinberger weiterhin als Geburtshelfer dieser Bildidee zu propagieren wäre so wenig stichhaltig wie die Annahme begründet ist, das Relief müsse in Nachbildung eines ähnlichen Vorbilds entstanden sein. Wahrscheinlich ist dagegen, daß es sich um den Abguß eines Schwarz-Reliefs handelt,



Fig. 6: Salzburg, Erzabtei St. Peter, Bronzemadonna (Aufn. Verf.)

in dessen bekanntes (und noch unbekanntes? vergl. K. 307) Oeuvre es sich problemlos einfügt. Vermutlich hielt die Madonna in der linken Hand ein nach vorn weisendes Szepter, dessen Richtung sich aus einer streichholzstarken Vertiefung an dieser Stelle ergibt. Somit wird die Annahme auszuschließen sein, das Bildwerk könne mit dem heute beigefügten Architektur- und Figurenarrangement von 1589 ein Mittelstück eines Buchbeschlages gewesen sein.

Die „Spätgotik in Salzburg“ ist zu Ende. Ob sich das Geschäft mit der Kulturlandschaft gelohnt hat, mag dahingestellt sein. Soviel aber ist sicher: in Salzburg wurde das kulturgeschichtliche Erbe nicht gerade den getreuesten Nachlaßverwaltern anvertraut.