

16/17

BAROCKBERICHTE

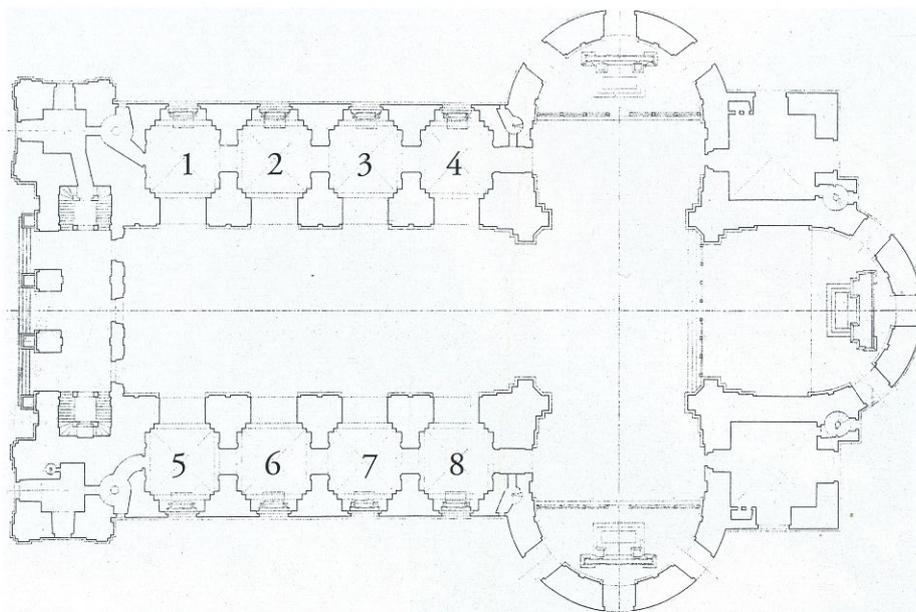
Abb. 1 (rechts): Grundriß des Salzburger Doms (Bauamt der Erzdiözese Salzburg) mit eingetragener Numerierung der Seitenkapellen mit ihren Altargemälden:

Nordseite:

- 1 Frans de Neve, Taufe Christi.
- 2 Joachim Sandrart, Anna Selbdritt.
- 3 Kopie nach Vanni, Verklärung Christi.
- 4 Karel Skreta, Kreuzigung.

Südseite:

- 5 J. H. Schönfeld, Sebastian und Rochus.
- 6 J. H. Schönfeld, Karl Borromäus.
- 7 J. H. Schönfeld, Gregor und andere Heilige.
- 8 Karel Skreta, Pfingstfest.



Der nachstehende Beitrag ist eine Fortsetzung der in Heft 8/9 mit den Altarbildern Sandrarts und Skretas im Dom begonnenen Reihe zu wichtigen Werken der Barockmalerei in Salzburger Kirchen. Die Reihe wird weitergeführt.

Konstanze Läufer

Anmerkungen zu den Salzburger Altargemälden Johann Heinrich Schönfelds

Betritt man den Salzburger Dom, so wird man gleich in den vordersten Seitenkapellen zur linken auf drei Altargemälde des schwäbischen Malers Johann Heinrich Schönfeld (*1609 Biberach/Riß – † 1682/83 Augsburg) aufmerksam (Abb. 1). Daß die Gemälde von ein und derselben Hand stammen, wird erst auf den zweiten Blick ersichtlich, da die Bilder recht unterschiedliche Malstile aufweisen. Während seines insgesamt fast zwanzigjährigen Aufenthalts in Rom (1633–1639) und Neapel (1639/40–1650) war der schwäbische Meister kaum durch Auftragsarbeiten in seinem Stil wie in der Wahl des Themas gebunden. Diese Tatsache geht einher mit der freien, malerischen Gestaltung, welche der Künstler unabhängig entwickelte. So erstaunt die präzise, plastisch durchgeformte Ausführung des frühesten der drei Gemälde (in der ersten der drei südlichen Seitenkapellen), eine Darstellung der „Heiligen Sebastian und Rochus“ (Abb. 2), welches um 1653/54 entstand. Die Salzburger Altargemälde stellten den ersten nachweisbaren kirchlichen Auftrag des protestantischen Schönfeld dar. Auftraggeber war der Salzburger Erzbischof Guidobald Graf Thun, der sich 1654 von Schönfeld auch porträtieren ließ. Schönfeld erkannte mit Sicherheit bald, daß er auf dem Gebiet der Altarmalerei in Deutschland und Österreich außerhalb größerer Konkurrenz stand. Denn seit den Salzburger Altargemälden sind zahlreiche Aufträge dieser Art nachweisbar. Ein großformatiges Altarbild stellte Schönfeld zu diesem Zeitpunkt jedoch vor einen Aufgabenbereich, in welchem er zunächst nicht erfahren war. Herbert Pée vermutet deshalb, daß er sich zahlreiche Anre-

gungen bei anderen, vornehmlich italienischen Malern holte. Obwohl es verständlich scheint, daß Schönfeld auf diese Weise versucht haben könnte, die Problematik eines großformatigen Gemäldes mit großen Einzelfiguren zu lösen, konnte ich die Hinweise auf eventuelle Vorbilder von Herbert Pée² und auch Hermann Voss³ nur geringfügig nachvollziehen und zudem keine anderen eindeutigen Einflüsse zuschreiben – wobei diese nicht auszuschließen sind. Mit Sicherheit läßt sich aber feststellen, daß die vorübergehende Veränderung seines so charakteristischen Stils der Einarbeitung in ein ihm neues Terrain unterlag. An den Salzburger Altarbildern läßt sich deutlich veranschaulichen, wie Schönfeld in die neue Materie einstieg und sie weiterverfolgte. Schon im zweiten der Altargemälde (zweite südliche Seitenkapelle), dem „Heiligen Carl Borromäus unter den Pestkranken“ (Abb. 3), datiert mit 1655, ist der Duktus wieder bedeutend gelöster. Der „Altar mit den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus, heiligen Bischöfen und Mönchen“ (dritte südliche Seitenkapelle) (Abb. 5) bildet das letzte Gemälde, es entstand erst sehr viel später im Jahre 1669. Im letzten der Salzburger Gemälde kehrt der Maler wieder ganz zu seinem ihm eigenen Malstil zurück. Es entsteht der Eindruck, daß Schönfeld mit Vollendung des „Sebastian und Rochus“ soweit in das neue Gebiet der Altarmalerei eingearbeitet war, daß er schon mit seinem zweiten der Auftragsgemälde selbstsicher seinen eigenen Stil wieder durchzusetzen begann, ohne an der Qualität eines Altarbildes, wie zum Beispiel Fernwirkungen, zu verlieren.

Gerade die Tatsache, daß die Salzburger Auftragsarbeit einen so bedeutenden stilistischen Einschnitt in Schönfelds Schaffen bedeutete, weckt das Interesse an Vorgaben durch den Auftraggeber und ihrer Umsetzung durch den Künstler. Zeitgenössische Quellen, wie Aufträge oder Rechnungen, sind so gut wie gar nicht erhalten. Einzig für die Planung der Seitenaltäre und ihrer Patrozinien gibt ein Dokument von 1652 Auskunft, die „Distributio Capellarum Beneficiatarum“, deren Ursprung ich im folgenden klären möchte. Geplant wurden die Seitenaltäre der Salzburger Metropolitankirche bezüglich ihrer Patrozinien und somit der darzustellenden Themen schon von dem Vorgänger Guidobald von Thuns. Nachdem die hochmittelalterliche Kirche abgerissen und der Neubau von Santino Solari⁷ unter dem Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619) erfolgt war, wurde der Salzburger Dom 1928 unter Erzbischof Paris Lodron (1619–1653) weitgehend fertiggestellt, so daß er im selben Jahr geweiht werden konnte. Bei der Konsekration waren lediglich der Hoch- und die beiden Seitenaltäre vollendet⁶. Die Unterbrechungen durch die langen Kriegsjahre verzögerten die endgültige Fertigstellung der Kirche. „Vom Jahre 1634 an bis zum Schlusse des dreißigjährigen Krieges [1648] mußte wegen drohender Feindesgefahr der Bau der Domkirche wieder eingestellt und alle verfügbaren Geldmittel der Fortifikation zugewendet werden, die derselbe Architekt Santino Solari leitete.“⁸ Nach Beendigung des Krieges unterlag die Fortsetzung des Dombaus weiterhin Paris Lodron, der die Bauarbeiten 1651 in Angriff nahm. Die Fertigstellung betraf im we-

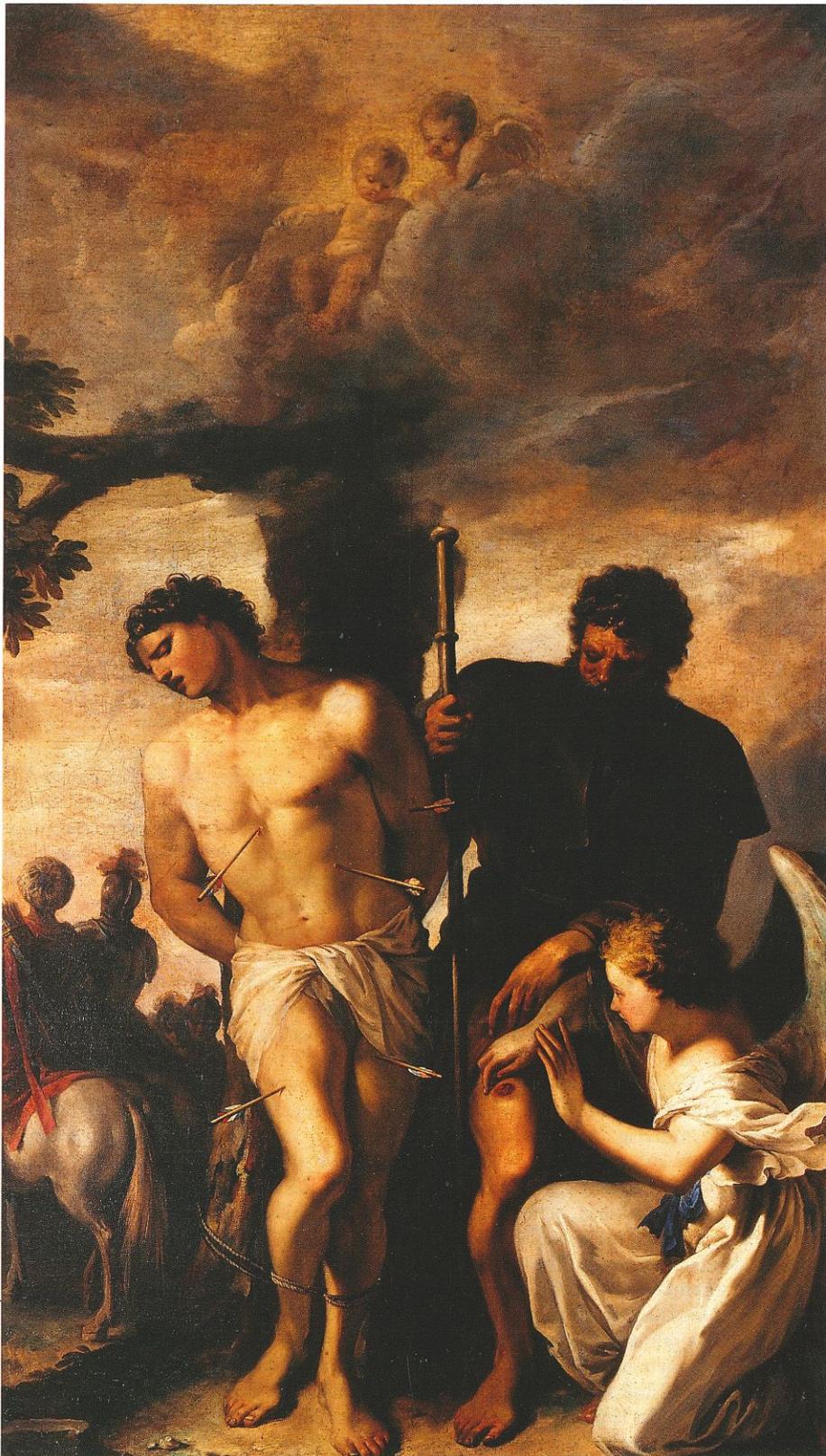


Abb. 2: J. H. Schönfeld, *Die heiligen Sebastian und Rochus*, 335 × 198 cm, um 1653/54. Salzburg, Dom.

sentlichen die noch unvollendeten Glockentürme und alle acht Altäre der Seitenkapellen. Die Seitenaltäre waren bis dahin vermutlich nur für die Weihe provisorisch errichtet worden, da die bestehenden Holzretabeln in die weitere Planung nicht mehr mit einbezogen wurden⁸. Das gesamte Bildprogramm

des Domes, welches „deutlich auf das Zielbild, die Auferstehung Christi, hingordnet“⁹ ist, wurde höchstwahrscheinlich von Paris Lodron selbst erstellt. Dabei richtete er sich weitgehend nach den Patrozinien der Altäre des alten Domes¹⁰. Da der alte Bau jedoch über weitaus mehr Altäre verfügte, mußten

zwangsläufig mehrere Altarspatrozinien zusammengelagert werden¹¹. In seinem vorletzten Regierungsjahr, am 16. März 1652, erließ der Salzburger Erzbischof ein Dekret, das neben der Vollendung der Türme auch die Seitenaltäre beinhaltete. „Durch eine Stiftung von 40.000 fl. wollte er namentlich den Ausbau der Türme und die Innenausstattung sicherstellen.“¹² Die beinhaltete „Distributio Capellarum Beneficiatarum“¹³ legte ausführlich die Ausstattung der Seitenkapellen des Domes fest. Das erhaltene Dokument behandelt einerseits die thematische Gestaltung der Altäre als auch die künstlerische Ausführung, die sich zu den heutigen Gegebenheiten jedoch unterscheidet. Die thematische Gestaltung befaßt sich mit den jeweiligen Gegenständen der Altarbilder, je zwei großen Seitenfiguren, je vier Deckenkappen und einem runden Mittelbild an der Decke der einzelnen Kapellen. Neben diesen Anweisungen findet sich eine Zeichnung, die auch die architektonische Umsetzung der Altäre selbst festlegen sollte. Die gesamten Vorgaben sollten ursprünglich auch für den Nachfolger verbindlich sein, falls der Erzbischof „gedachte Ausbaue der Thürme und so weiter selbst bey seinen Lebzeiten [...] nicht bewerkstelligen würde, als dann die Verzinsung von dem gemeldeten Capitale dazu verwendet, und dieser bau so lange ohne Unterlaß fortgesetzt werden sollte, bis [...] auch inwendig die Capellen sammt ihren Verzierung vorschriftmässig ausgebaut werden“¹⁴. Als Paris Lodron im Jahr 1653 verstarb, trat Graf Guidobald von Thun am 3. Februar 1654 das Amt des Salzburger Erzbischofs an und kümmerte sich auch bald um die Fertigstellung der Innenausstattung des Domes. Hierfür beauftragte er mehrere Maler für die verschiedenen auszuführenden Altargemälde, darunter auch Johann Heinrich Schönfeld. Es besteht die Möglichkeit, daß Thun den schwäbischen Maler in Italien kennengelernt hatte, doch ist diese Annahme nicht belegbar.

Obwohl Guidobald von Thun die Vorgaben seines Vorgängers nicht gänzlich einhielt, so zeigen sich gerade bei den Anweisungen Lodrons für die Altargemälde des „Sebastian und Rochus“, „Carl Borromäus“ und auch der Heiligen „Gregor und Hieronymus“ erstaunliche Übereinstimmungen mit den heute erhaltenen Gemälden. Es scheint, Guidobald von Thun hatte sich in diesen Punkten tatsächlich an die Direktiven Lodrons gehalten und diese auch an den Künstler in dieser Form weitervermittelt. Diese Gegebenheit stellt einen sehr interessanten Punkt in Hinsicht auf Schönfelds kompositionelle Arbeit dar: Die vorgegebenen Richtlinien geben Aufschluß darüber, wieweit der Künstler in seiner Darstellung des Themas schon festgelegt war. Ob beziehungsweise was Guidobald von Thun an zusätzlichen eigenen Ideen mit einbrachte, läßt sich leider nicht klären. In der architektonischen Ausführung der Kapellenaltäre fügte sich der Salzburger Erzbischof nicht vollständig den Entwürfen, die unter

seinem Vorgänger entstanden waren. Im übrigen wurden unter Guidobald nur die beiden letzten hinteren Altäre fertiggestellt, die restlichen sechs Kapellenaltäre wurden unter Erzbischof Max Gandolph in den Jahren 1668 bis 1675 aufgesetzt¹⁵. Aufgrund nicht existenter Auftragschreiben oder auch Rechnungen des Künstlers ist nicht nachzuweisen, wann genau die Aufträge für die Gemälde erfolgten. Es ist anzunehmen, daß die Aufträge im selben Jahr ihres signierten Datums – nur für das erste Gemälde („Sebastian und Rochus“) fehlt eine Datierung – entstanden, da Schönfeld bekanntlich schnell arbeitete. Der Sebastian-Rochus-Altar läßt sich stilgeschichtlich vor den Carl-Borromäus-Altar einordnen. Somit sind die beiden ersten Gemälde mit Sicherheit unter Guidobald in Auftrag gegeben worden. Das letzte Auftragsgemälde entstand 1669 und kann somit nicht mehr unter Guidobald Graf Thun entstanden sein, der 1668 verstorben war. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß dieses Gemälde von Guidobalds Nachfolger Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg geordert wurde. Ein Hinweis dafür, daß auch dieser Erzbischof Gefallen an Schönfelds Werk fand, könnte seine Stiftung eines Schönfeld-Gemäldes, nämlich dem „Heiligen Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken“ bezeugen, das 1670 der Jesuitenkirche in Leoben vermacht wurde (Abb. 4). Weiterhin ergibt sich als ungeklärte Fragestellung, wo die Salzburger Altarwerke entstanden sein könnten. Da Schönfeld während der Entstehungszeit der beiden ersten Bilder seinen Wohnsitz in Augsburg hatte und zudem auch Familie besaß, scheint es naheliegend, daß er den Auftrag in Augsburg ausführte. Allerdings ist in den ersten deutschen Jahren nichts über den Betrieb einer Werkstatt in Augsburg bekannt. Erst ab 1672 gibt es Nachrichten über die Einstellung eines Lehrknaben¹⁶. Es besteht die Möglichkeit, daß Schönfeld sich für die Zeit des Auftrags in Salzburg aufhielt, doch gibt es hierfür keine Anhaltspunkte. Ebenfalls nicht zu ermitteln ist, ob Schönfeld den Dom zu Salzburg vor Auftragsbeginn gesehen hatte.

So möchte ich nun auf die Altargemälde und ihre jeweiligen Vorgaben aus der „Distributio Capellarum“ im einzelnen eingehen. Als erstes soll das Bild der „Heiligen Sebastian und Rochus“, den Hauptvertretern des Pestpatronats, betrachtet werden. Im Vordergrund befinden sich drei überlebensgroße Figuren. Links ist Sebastian an den Baum gefesselt. Der Körper ist lediglich mit einem Tuch um die Lenden bedeckt, die Brust, ein Arm und die Beine von Pfeilen durchbohrt. Der Körper krümmt sich schmerzvoll, doch sehr graziös zur linken Seite. Mit leidvollem Blick und fast geschlossenen Augen neigt er den Kopf seitlich zum Boden, wendet sich damit ab vom Geschehen neben ihm. Am hellen, fast unbedeckten Körper des Sebastian läßt sich ein deutlicher Unterschied zu Schönfelds sonst malerischer, transparenter Körper-



Abb. 3: J. H. Schönfeld, *Der heilige Carl Borromäus unter den Pestkranken*, 335 × 198 cm, 1655. Salzburg, Dom.

gestaltung erkennen. Er ist sehr viel präziser gestaltet und plastisch durchgeformt. Auch wirkt sein Körper stämmiger als die gewohnten leichten, schmalen Figuren der vorherigen Bilder. Der Künstler versuchte anscheinend auf Fernwirkung zu arbeiten, indem er vor allem den Körpern der Figuren Plastizität

durch detaillierten Naturalismus schenkt. Neben Sebastian steht der heilige Rochus, durch seinen dunklen Rock und den Stab in der Rechten als Pilger ausgezeichnet. Gesicht und Kleidung sind im Gegensatz zum Sebastian sehr dunkel gestaltet. Zu bemerken ist hier die für Schönfeld individuelle Gestal-

tung des Gesichtes – sogar Falten lassen sich erkennen. Rochus' Blick und seine linke Hand verweisen auf die freigelegte Pestwunde, die von einem Engel gepflegt wird. Der Engel kniet zu seiner Seite; er blickt ebenfalls auf das Wundmal und legt seine rechte Hand behutsam auf das verwundete Bein. Auch bei dieser Figur weicht die sonst freie Gestaltungsweise einer glatten Oberfläche der Haut und der präzisen Ausarbeitung der Falten des Stoffes. Schönfeld charakterisiert die verschiedenen Stofflichkeiten, wie man es von seinem früheren Werk nicht gewohnt ist. Der Baum teilt das Geschehen in zwei Bereiche und gibt so jedem der Märtyrer seinen eigenen Bildraum. Vom Geäst des Baumes, welches sich in den Wolken nahezu aufzulösen scheint, betrachten zwei Putti das Begebnis, während sich im Hintergrund zwei Soldaten zu Pferd entfernen. Laut der „Distributio Capellarum“ sollte dieses Gemälde tatsächlich folgendes Geschehen zeigen: „*Sebastian, an den Pfahl gebunden, Pfeile in sich tragend und der Heilige Rochus mit der Epidemie infiziert, dem ein Engel hilft.*“⁴¹⁷ Der an einen Pfahl beziehungsweise Baum gefesselte und mit Pfeilen getroffene Sebastian entspricht den Vorgaben des Dekrets, gibt aber auch gängige Topoi der Sebastian-Darstellung wieder. Ebenso verhält es sich mit den Bestimmungen Lodrons bezüglich der Version des Rochus, der mit der Epidemie infiziert ist und von einem Engel gepflegt wird. So finden sich die Vorgaben des Auftrags in der Darstellung des „Sebastian und Rochus“ vollständig verwirklicht.

Vergleicht man die geschilderte Komposition mit der zweiten Altartafel, dem „Heiligen Carl Borromäus unter den Pestkranken“⁴¹⁸ von 1655, so zeigen sich schon prägnante Verschiedenheiten. Eingeleitet wird das Gemälde durch drei „verkürzt hingestreckte Tote“⁴¹⁹. Am Leichnam einer Frau klammert ein kleines, noch rosiges Kind. Über sie beugt sich ein Mann, der sich die Nase zuhält, um sich vor Geruch und Ansteckung zu schützen. Dahinter betrachten weitere Figuren das Geschehen. Im linken Hintergrund schleppen zwei Leichenträger einen Toten, einer davon wendet sich von Ekel erregt ab. In der Mitte kniet der heilige Carl Borromäus als Kardinal, über seinem Kopf wird eine zarte Glorie sichtbar. Mit seiner hohen Stirn und der charakteristischen großen Nase besitzt er äußerst individuelle Züge, typische Kennzeichen der Borromäus-Darstellung. Mit gefalteten Händen blickt er zum Himmel empor. Aus den Wolken schwebt von oben ein Engel herab, dessen Blick auf Borromäus gerichtet ist. Er wird von zwei Putti begleitet. In diesem späteren Altarbild kommt Schönfelds eigener Stil wieder zum Vorschein. Zwar ist der Vordergrund – vor allem die Beine der äußeren beiden Leichname und der Kopf des mittleren Toten – sehr genau und plastisch dargestellt, doch wirkt er viel weicher im Vergleich zum „Sebastian“. Zugleich wird die Malweise bei Rochus und auch den anderen

Figuren wieder freier, und die plastische Ausgestaltung nimmt im Verlauf bis zum Hintergrund deutlich ab. Die Komposition wirkt hier ausgeglichener als die des ersten Altargemäldes, obwohl die lebensgroßen Figuren „*dicht zueinander gestellt* [...] und mit heftigen Richtungsgegensätzen“⁴²⁰ durchsetzt sind. Die Gestik der Figuren wirkt besonders pathetisch. Überdies ist „*das Bild von einer für Schönfeld ungewöhnlichen Dramatik erfüllt, die gesteigert wird durch die düstere Farbigkeit und die unruhige Lichtführung*“⁴²¹. „*Einzelheiten wie die tote Frau mit dem lebenden Kind neben sich (nur umgedreht ins Bild gesetzt), dem sich über sie Beugenden, der sich die Nase zuhält, und die Leichenträger im Hintergrund*“⁴²² verweisen in bezug auf die Wahl der Motive auf Poussins „Pest zu Ashdod“ von 1630. In der Gestalt des Heiligen zeigen sich abermals die Vorgaben des Erzbischofs Paris Lodron – „*Borromäus* [...] *inmitten der ermattenden Pest, zur Sühne gebeugt, (auf den Boden) niedergeworfen zu Gott betend*“⁴²³ – in ihren Einzelheiten verwirklicht.

Schönfelds „*bedeutendste Altarschöpfung*“⁴²⁴ stellt laut Herbert Pée der „Altar mit den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus, heiligen Bischöfen und Mönchen“ dar. Im Vordergrund sitzen halbkreisförmig die drei Bischöfe. Links zeichnet sich Gregor durch Pontifikalkleidung mit roter, goldverzierter Pluviale und Tiara und durch die Taube auf seiner Schulter, als Zeichen seiner Inspiration durch den Heiligen Geist, aus. Den bärtigen Kopf wendet er nach hinten, um das göttliche Geschehen hinter sich zu erblicken. Rechts neben ihm sitzt zentral im Vordergrund der heilige Martin. Er ist wie Gregor in hohem Alter dargestellt und trägt einen grauen Bart. Gekleidet ist er mit Pontifikalkleidung, einer blauen Pluviale und Mitra. In der Rechten hält er den Bischofsstab, in seinem linken Arm hält er sein Attribut, die Gans. Im rechten Bildvordergrund sitzt der ebenfalls alte, bärtige Hieronymus. Er zeichnet sich aus durch den Löwen unter seinem Sitz und den nackten Oberkörper – nur ein Lendenschurz und ein rotes Tuch bedecken den Unterkörper und die Oberschenkel – als Hinweis auf sein Eremitendasein. In seiner rechten Hand hält er einen Stein an seine Brust. Dieses Attribut ist eigentlich ein Ausbau einer wahren Hieronymus-Begebenheit, die Ende des Mittelalters in Umlauf gebracht wurde. Nach der Legende konnte er sich gegen die Versuchung von irdischen Gütern und Genüssen nur wehren, indem er sich die Brust – allerdings ohne Stein – zermarterte, bis Gott ihm wieder Ruhe schenkte. Hieronymus' Blick verweist nach oben, als würde er etwas von dem Geschehen im Himmel hinter sich ahnen. Die Personen im Hintergrund sind leider nicht alle eindeutig zu identifizieren. Das beruht zumeist darauf, daß das Gemälde in den hinteren Bereichen sehr dunkel gehalten, mit Sicherheit aber auch im Laufe der Jahre stark nachgedunkelt ist. Nur bei besonders guter Ausleuchtung

des Gemäldes lassen sich einige Attribute erkennen. Ich möchte untersuchen, ob noch mehrere Übereinstimmungen zwischen dem Gemälde und dem Dekret Lodrons bestehen. Nach der „Distributio Capellarum“ sollten neben der Darstellung des Gregor und Hieronymus folgende Personen vertreten sein: „*die Heiligen Nicolaus, Martin, Amandus, Conradus Pontifex, Gallus, Romanus, Othmarus, dichtgedrängt hintereinander, Gottvater im Himmel, der seinen himmlischen Ruhm ausbreitet, als wenn er zum Eintritt einlädt*“⁴²⁵. Die größte Problematik bei der Identifizierung der Figuren ergibt sich durch den Gegenstand vor dem zweiten Bischof von links. Durch die dunkle Darstellung läßt sich dieser Gegenstand optisch nicht eindeutig erfassen und zudem nicht eindeutig dem linken beziehungsweise dem rechten Bischof zuordnen. Die schlüssigere Möglichkeit liegt in der Zuordnung zum ersten Bischof. Eine nicht auszuschließende Deutung des Gegenstandes wäre ein goldener oder bronzefarbener Kelch, der das warme Licht von links reflektiert. Falls dieses zutrifft, könnte es sich hier um eine Darstellung des Conradus Pontifex handeln, welcher meist als Bischof in Pontifikalkleidung einschließlich der Mitra und mit Bischofsstab und einem Kelch (eventuell mit einer Spinne darauf) dargestellt ist. Eine andere überzeugende Auslegung konnte nicht ermittelt werden. Der Bischof daneben trägt in der linken Hand eine Lilie, in der rechten den Bischofsstab. Diese Attribute zeichnen mehrere Heilige aus und lassen so keine exakte Deutung dieser Person zu, zumal auch das Dekret Lodrons keinerlei Hinweis auf eine Identifizierung gibt. Der zweite Bischof von rechts in der zweiten Reihe zeichnet sich durch das Attribut der Schlange in seiner rechten Hand aus – in der linken den Bischofsstab –, was auf die Darstellung des heiligen Amandus verweisen könnte. Ganz rechts befindet sich der heilige Nikolaus, eindeutig ausgezeichnet durch Kleidung und Stab des Bischofs, einem Buch und drei Goldklumpen. Bei den Mönchen im Hintergrund könnte es sich bei dem vorderen um Othmarus handeln, welcher zumeist als Benediktiner mit Abtstab und Fäßchen dargestellt ist. Eine Bestimmung des linken Mönches ist nur sehr vage. Diese Heiligenfigur könnte Gallus darstellen, der hauptsächlich in der Flocke der Benediktiner mit einem Abtstab dargestellt wird. Ein weiterer Hinweis dafür könnte die Tatsache sein, daß der heilige Othmarus während des 15. bis 18. Jahrhunderts – allerdings hauptsächlich in reliefartigen und skulpturellen Werken in der Schweiz und im Elsaß – mit gleichzeitiger Darstellung des Gallus auftaucht. Diese Vermutung ist zwar möglich, jedoch nicht zu beweisen. Eine letzte Schwierigkeit stellt der Kopf im Hintergrund der beiden ersten Bischöfe von links dar. Dieser Person könnte der im Dekret erwähnte Romanus zugeordnet werden, was sich aber im Grunde nicht nachweisen läßt. Die alleinige

Darstellung seines Kopfes ohne Attribute oder anderer Hinweise zu seiner Person lassen keinerlei Bestimmung dieser Figur zu. Die künstlerische Darstellung der Figurengruppe insgesamt läßt sich als wieder einheitlicher erkennen. Zwar unterscheiden sich die Personen fühlbar in ihrer Ausstattung, wie Kleidung oder Attribute, doch ist die vormalige individuelle Behandlung des Gesichtes wieder zurückgetreten. Zusammenfassend läßt sich ersehen, daß sich die Vorgaben mit dem Gemälde eindeutig in den Darstellungen des Gregor, Martin und Hieronymus, welchen das Altarbild nach Lodron in erster Linie gewidmet war, decken. Mit Sicherheit sind auch die in der „Distributio“ geplanten Amandus, Nikolaus und Othmarus vertreten. Nicht eindeutig zu klären sind die im Dekret angeführten Romanus, Gallus und vor allem Conradus Pontifex. Eine weitere Heiligenfigur, dargestellt als Bischof in Pontifikalkleidung und Mitra mit Bischofsstab und Lilie, taucht in den Vorgaben des Dekrets für dieses Altargemälde nicht auf. So finden sich hier als einziges Unterschiede zwischen dem Dekret Lodrons und dem erhaltenen Gemälde. Es muß auch in Betracht gezogen werden, daß Guidobald von Thun eventuell darzustellende Personen durch andere ersetzt hat. Eindeutig vollzogen finden sich in diesem Gemälde aber die Vorgaben kompositorischer Art. Die Direktive bezüglich der Gruppe „*dichtgedrängter Heiliger hintereinander*“ findet sich hier verwirklicht. Eine weitere Korrespondenz bietet die Darstellung des „*Gottvater im Himmel, der seinen himmlischen Ruhm ausbreitet, als wenn er zum Eintritt einlädt*“. Vor allem in diesem späten Altarwerk wird Schönfelds charakteristischer freier Duktus wieder ersichtlich. Die für ein Altargemälde nötige Fernsicht erzielte der schwäbische Meister hier mit einem starken Chiaroscuro anstatt strengem Naturalismus. Bedauernd ist der Umstand, daß ein viertes Altargemälde Schönfelds für den Salzburger Dom nicht mehr erhalten ist. Die Darstellung der „*Heiligen Vinzenz, Florian, Oswald, Erasmus und Cäcilie*“ mußte wegen Beschädigung entfernt werden²⁶ und ist seitdem verschollen. Anlässlich der Domrestauration 1828 wurde hier die „*Verklärung Christi*“, eine Kopie von Josef Fackler nach Francesco da Siena, angebracht. Der heilige Vinzenz, dem dieser Altar nach Guidobald Graf Thun gewidmet war, tauchte in der „*Distributio Capellarum*“ lediglich als Seitenfigur auf. Die Entscheidung für diesen heiligen Märtyrer könnte sich aus dem damaligen Erwerb der Reliquien herleiten, welche noch heute unter diesem Altar aufbewahrt werden²⁷.



Imago S. FRANCISCI XAVERII in templo eidem ara maiori a Celsissimo & Reverendissimo Archiepiscopo Salisburgensi Apostolicæ quam eidem ari incisam in grati affectus



Sancto dicato Collegii Soc. IESV Leobach, Principe S. Maximiliano Gandolpho Sedis Legato erecta MDC LXX; significationem humillime Consecrat dedicatque Collegium Societatis IESV Leobach.

Anmerkungen:

- (1) Bruno Bushart, *Die Johann-Heinrich-Schönfeld-Ausstellung in Ulm*, in *Kunstchronik*, 20, 1967, S. 74.
- (2) Herbert Pée, *Johann Heinrich Schönfeld, Die Gemälde*, Berlin, 1971, S. 138, 139; im folgenden genannt: Pée, *Die Gemälde*, 1971.
- (3) Hermann Voss, *Johann Heinrich Schönfeld, Ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts*, 1964, S. 16; im folgenden genannt: Voss, *Ein schwäbischer Maler*, 1964.
- (4) *Distributio Capellarum Beneficiatarum von 1652*, Staatsarchiv Wien.

- (5) Barbara von der Heiden, *Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei in Salzburg*, in: *Barockberichte*, 8 und 9, 1994, S. 308.
- (6) Anton Ritter von Schollhammer, *Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg*, Salzburg, 1859, S. 7; im folgenden genannt: Schollhammer, *Beschreibung der Domkirche zu Salzburg*, 1859.
- (7) Schollhammer, *Beschreibung der Domkirche zu Salzburg*, 1859, S. 7.
- (8) Johannes Neuhardt, *Der Dom zu Salzburg*, München/Zürich, 1980, S. 24; im folgenden: Neuhardt, *Der Dom zu Salzburg*, 1980.

Abb. 4 (rechts oben): Nachstich des Matthäus Küssel nach Johann Heinrich Schönfelds Hochaltarbild der Jesuitenkirche in Leoben, das der Salzburger Erzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg 1669/70 gestiftet hat.



Abb. 5: J. H. Schönfeld, *Die Kirchenväter Gregor und Hieronymus, hll. Bischöfe und Mönche*, 335 × 198 cm, 1669. Salzburg, Dom.

- (9) Neuhardt, *Der Dom zu Salzburg*, 1980, S. 16.
- (10) Neuhardt, *Der Dom zu Salzburg*, 1980, S. 24.
- (11) Franz Wagner, *Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei in Salzburg*, in: *Barockberichte*, 8 und 9, 1994, S. 306; im folgenden genannt: Wagner, *Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei*, 1994.
- (12) Hans Tietze, *Die Metropolitankirche zu den Hl. Rupert und Vergil*, in: *Die Kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg*, Österreichische Kunsttopographie, Bd. IX, 1912, S. 4, im folgenden genannt: Tietze, *Die Metropolitankirche*, 1912.
- (13) *Distributio Capellarum Beneficiatarum von 1652*, Staatsarchiv Wien.
- (14) Judas Thaddäus Zauner, *Chronik von Salzburg*, 8. Teil, Salzburg, 1816, S. 227.
- (15) Anton Strasser, *Der kultische Sinn des Salzburger Domes und seiner Altäre*, in: *Der Dom zu Salzburg – Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg, 1959, S. 46, im folgenden genannt: Strasser, *Der kultische Sinn des Salzburger Domes*, 1959.
- (16) Bruno Bushart, *Johann Heinrich Schönfeld, Studien zur Biographie*, in: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 6, 1969, S. 139; im folgenden genannt: Bushart, *Studien zur Biographie*, 1969.
- (17) „*Tabula Altaris exhibebit S. Sebastianum palo alligatum, et sagittis confisum. Et S. Rochum Epidimia infectum, cui Angelus adhibet meddam (medelam).*“ *Distributio Capellarum*, 1652, S. 6.
- (18) Pée, *Die Gemälde*, 1971, Abb. 79.
- (19) Pée, *Die Gemälde*, 1971, S. 139.
- (20) Pée, *Die Gemälde*, 1971, S. 139.
- (21) Pée, *Die Gemälde*, 1971, S. 139.
- (22) Pée, *Die Gemälde*, 1971, S. 139.
- (23) „*Tabula Altaris repraesentabit S. Caroli in medio peste languentium, et ex pirantium genuflexi, et pro idem preces ad deum fundentis, [. . .]*“ *Distributio Capellarum*, 1652, S. 6.
- (24) Pée, *Die Gemälde*, 1971, S. 172.
- (25) „*Cuius Tabula spectandos praebebit SS. Gregorium, et Hieronymum Ecotiae, DDres sanctosque Nicolaum, Martinum, Amandum, Conradum Pontifices, Gallum, Romanum, Othmarum Abbates signanteus expressos, et consertim deinceps alios aliosque partim Pontificies, partim non Pontificies, et doctores; super quos in summitate, Pater aeternus caelestem gloriam pandat, et quasi ad ingressum invitet, [. . .]*“ *Distributio Capellarum*, 1652, S. 3, 4.
- (26) Schollhammer, *Beschreibung der Domkirche zu Salzburg*, 1859, S. 59.
- (27) Strasser, *Der kultische Sinn des Salzburger Domes*, 1959, S. 47.

Anschrift der Verfasserin:

Konstanze Läufer MA
Augsburger Straße 23
D-80337 München