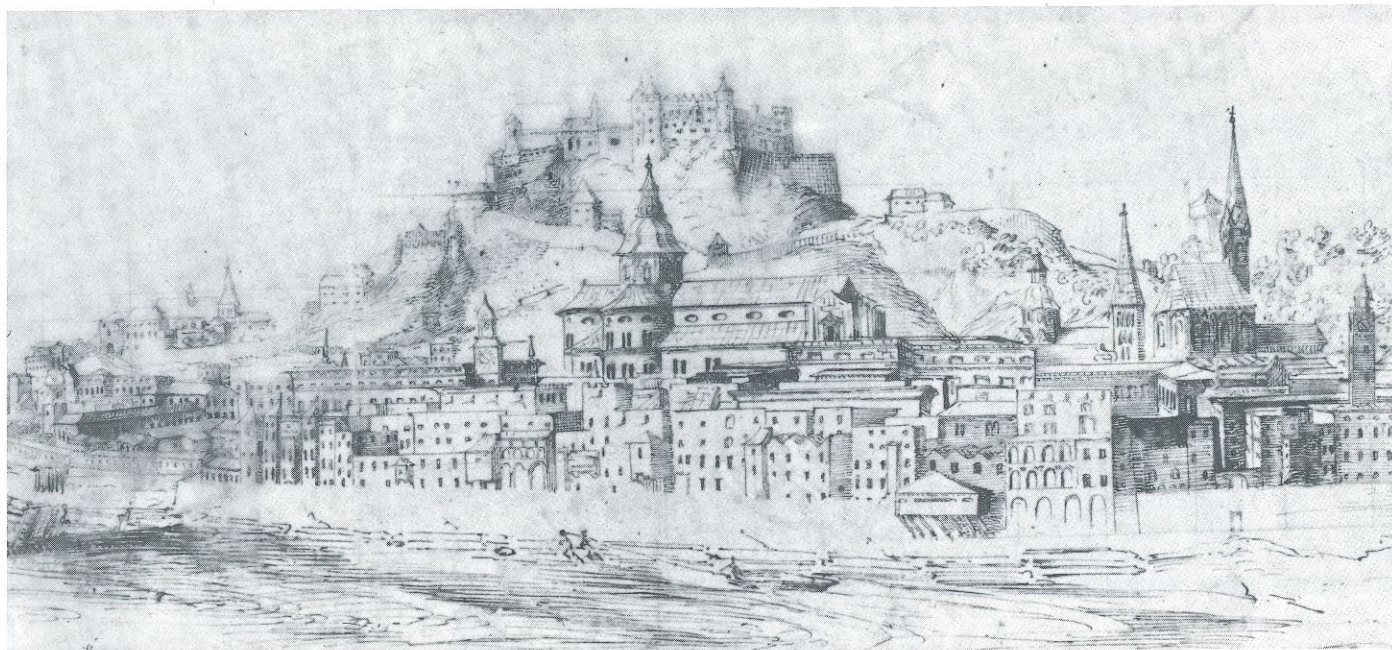




7

# BAROCKBERICHTE





Johannes Ramharter

## Zwei Monumente aus der Zeit Erzbischof Guidobalds

Zu den Skulpturen der Domfassade und des Residenzbrunnens in Salzburg

Mit großer Erleichterung wurde am 10. August 1650 in Salzburg mit einem großen Teufel das Ende des 30jährigen europäischen Krieges begangen. Das Land selbst war zwar durch das Geschick seines Fürsten, Erzbischof Paris von Lodron, von Truppenbewegungen ausgespart, der Kriegslärm war freilich dem Nordteil des Fürstentums bedrohlich nahe gekommen. So war es nicht verwunderlich, daß in den 30er und 40er Jahren niemand größere Summen in Bauten investiert hatte. Nach der Weihe des Salzburger Domes am 25. September 1628 kamen selbst die Bauarbeiten an diesem aufwendigen Projekt weitgehend zum Erliegen; die Aufgaben der Landesdefension, die von Erzbischof Paris zielstrebig betrieben wurden, banden einen Großteil der Mittel des Landes.

Nachdem sich aber die Lage deutlich beruhigt hatte, konnte man an die Völlendung der Metropolitankirche denken. Eineinhalb Jahre vor seinem Tod am 16. März 1652 stiftete Erzbischof Paris 40.000 Gulden, damit die Kirche „zu gebührender vollkommener perfection gebracht und insbesondere die thürn und facciata völlig auf und volführt werden mechten“. Die Völlendung dieses Projekts sollte der Erzbischof freilich nicht mehr erleben, eine Münzprägung seines Nachfolgers Guidobald aus den Jahren 1654/55, die die Domfassade mit der überdimensionalen Wiedergabe der Giebelskulpturen zeigt, wird allgemein als Indiz für die Fertigstellung der Ausstattung in diesen Jahren herangezogen.

1974 hat sich Franz Fuhrmann in der Festschrift zum 1200jährigen Bestehen des Salzburger Domes mit der gestalterischen Problematik des Solari-Domes umfassender beschäftigt. In besonderer Weise verwies der Autor dabei auf die Bedeutung der Proportionen als kompositionelles Mittel, eine Art des Bauens, die in der Nachfolge Albertis wohl dem Denken der Renaissance entsprechen konnte, in ihrer strengen Schlichtheit um die Mitte des 17. Jahrhunderts antiquiert wirken mußte. Letztlich konnte aber das Bauwerk, dessen Konzeption im Grunde noch aus dem vorigen Jahrhundert stammte, kaum den Vorstellungen des neuen Fürsterzbischofs Guidobald genügen, hatte dieser doch in seinen Studienjahren am Collegium Germanicum in Rom die Fülle des von Gianlorenzo Bernini geprägten Hochbarock kennengelernt.

Hahn und Hiller gingen in ihrer Arbeit zu diesem Thema (1) in diesem Sinn auch davon aus, daß die Domfassade zunächst ohne jeden Skulpturenschmuck geplant war. Sie vertreten dabei die Ansicht, daß die Einfügung der Skulpturen Kennzeichen des Anschlusses „an die allgemeine stilistische Entwicklung, zu deren Symptomen nicht zuletzt das Auftreten [...] aus dem Mauerverband gelöster Skulpturen innerhalb der Fassade zählt“, wäre. „Beispiele zeigen vor allem die etwa gleichzeitig entstehenden Bauten Borrominis und Rainaldis. Nicht zuletzt aber dürften hier die mit einer vor der Fassade der Peterskirche durchlaufenden Balustrade ver-

sehen Kolonnaden Berninis als maßgebliches Vorbild in Frage kommen.“

Wenn auch der grundsätzlichen Feststellung recht gegeben werden muß, müßte aber dessenungeachtet auch zwischen den Aposteln auf der Balustrade, die tatsächlich seltsam exponiert postiert sind und in diesem Sinn nachträglich aufgesetzt wirken, und der Giebelbekrönung unterschieden werden; es ist hiebei nämlich an den erstmalig von Richard Kurt Donin erörterten Zusammenhang zwischen der Salzburger Architektur und der Venedigs zu erinnern (2), der auch in der Gestaltung der Fassade durch den Lombarden Solari wieder zum Tragen kommt. In diesem Sinne ist es schon für Fassadenentwürfe Andrea Palladios charakteristisch, daß der Giebelabschluß von einer Dreizahl an Figuren bekrönt wird, deren mittlere in betonter Ruhestellung, die äußeren in Bewegung zum Zentrum komponiert werden. Dieses System wird danach auch an Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts weiter verfolgt, so beispielsweise an der Fassade der Kirche S. Salvatore in Venedig von 1663 oder S. Moise von 1668, also annähernd zeitgleich mit dem Salzburger Dom.

An Ansichten der Fassade aus der Bauzeit hat sich neben dem bekannten Portrait Erzbischof Marcus Sitticus' von 1618, das die Fassade bis zum ersten Geschoß zeigt, noch eine von Adolf Hahn und Stefan Hiller publizierte Ansicht des Stiftes St. Peter von 1655 erhalten, die im Hintergrund den unvollendeten Dom zeigt, wobei man freilich keiner-



lei Statuen erkennen kann. Im Gegensatz dazu sind aber sowohl die Skulpturen des Giebels als auch die Apostel des Hauptgeschosses, ja sogar die beiden Skulpturen der Landespatrone an der Treppe auf einem mit HH bezeichneten Aufriß wiedergegeben, der der erwähnten Stiftung Erzbischof Paris' beiliegt (Abb. in: ÖKT 9, 1912, S. 14).

Obgleich nun diese Zeichnung sogar im Text explizit als „beyligentes modell oder abriß“ bezeichnet wird, bezweifeln die beiden genannten Autoren diese Identität mit Hinweis auf die geringe zeichnerische Qualität, die sie für die Ausführung durch einen Architekten ungeeignet mache. Der Riß gibt in der Tat einige Rätsel auf, da nicht nur die Proportionen nicht mit der derzeitigen Fassade übereinstimmen, die Skulpturen sind überdies nur sehr kursorisch wiedergegeben, letztlich sind auch kleinere Details wie die Gestaltung der Treppe nicht mit dem bestehenden Bauwerk übereinstimmend. Die Signatur wird – wohl zu Recht – mit H[ans] H[asenerl] aufgelöst, einem Steinmetzmeister, der später noch für die Fassade von Maria Plain verantwortlich sein sollte.

Solange freilich nichts Gegenteiliges zu beweisen ist, bleibt der Hinweis des Stiftungstextes bestehen, die Zeichnung diene in diesem Sinn ja der Wiedergabe der Intentionen des Stifters und nicht den Bedürfnissen der Dombauewerkstatt. Nicht zuletzt trägt das Blatt den gleichen Vermerk auf der Rückseite wie andere Schriftstücke des Aktes.

Völlig unklar ist aufgrund des Mangels archivalischer Unterlagen auch die Meisterfrage. Schon ein erster Blick läßt deutlich werden, daß keine der in den 50er Jahren in Salzburg tätigen Werkstätten einer derartigen Arbeit fähig war. Allzu kraß erscheint der Unterschied zwischen den – offenbar in den gleichen Jahren – aufgestellten Skulpturen der heiligen Rupert und Virgil am Eingang, die in ihrer steifen, blockhaften Gravität ganz typisch für den Stil der Waldburger-Nachfolge sind, zu den bewegten Pathosfiguren der Balustrade und des Giebels. Somit scheiden die in älteren Publikationen genannten Bildhauer Pernegger aus stilistischen, Weissenkirchner oder gar Mandl aus zeitlichen Gründen von vornherein aus.

Wenig überzeugen vermag auch Hahns Theorie einer Zuschreibung an den Nachfolger des Dombaumeisters Solari, Giovanni Antonio Dario, der sich wie sein Vorgänger auch als Bildhauer bezeichnet. Neben der Tatsache, daß keine derartige Arbeit seiner Hand nachweisbar ist, rät auch eine an entlegener Stelle auffindbare Aktennotiz aus Berchtesgaden von 1661 zu Vorsicht, in die Hans Pernegger in einem Antrag um Berücksichtigung bei der Vergabe des neu zu errichtenden Hochaltars in Berchtesgaden einige Ausfälle gegen Dario als vermeintlichen Konkurrenten in diesem Projekt einbaut (3). Derartige Angriffe wären gegen den Meister der eben fertiggestellten Domfassade wohl kaum zielführend gewesen.



(1) Hahnl, Adolf/Hiller, Stefan: *Beobachtungen zur Domfassade*, in: *Salzburger Museumsblätter* XXXV, Nr. 2, Salzburg 1974, 1 ff.

(2) Donin, Richard Kurt: *Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur*, Innsbruck – Wien 1948.

(3) „Daß der welsche Anthoni alhie in Salzburg sich umb solche arbeit auch starckh bewirbt und selbige an sich zubringen vermaint, habe ich mit etwas verwunderung vernommen müssen, zemahl er dergleichen arbeit nie machen helffen, vil weniger vonselbsten verfertigt . . . zudem er nur ain stainmez und in der bildhauerey nie gelehrt.“ Brief Hans Perneggers

an den Dechant von Berchtesgaden vom 7. Oktober 1661, Stiftsarchiv Berchtesgaden.

(4) Pretzell, Lothar: *Salzburger Barockplastik*, Berlin 1935, 19.

Abb. auf Seite 240: Detail einer Zeichnung eines unbekanntes Künstlers mit der Ansicht der Stadt Salzburg um 1643 (mit den noch nicht ausgebauten Türmen des Doms) im Salzburger Museum Carolino Augusteum (vgl. Franz Fuhrmann, *Salzburg in alten Ansichten – Die Stadt, Salzburg* 1963, Tafel 9a).

Abb. oben: Die Westfassade des Salzburger Doms.

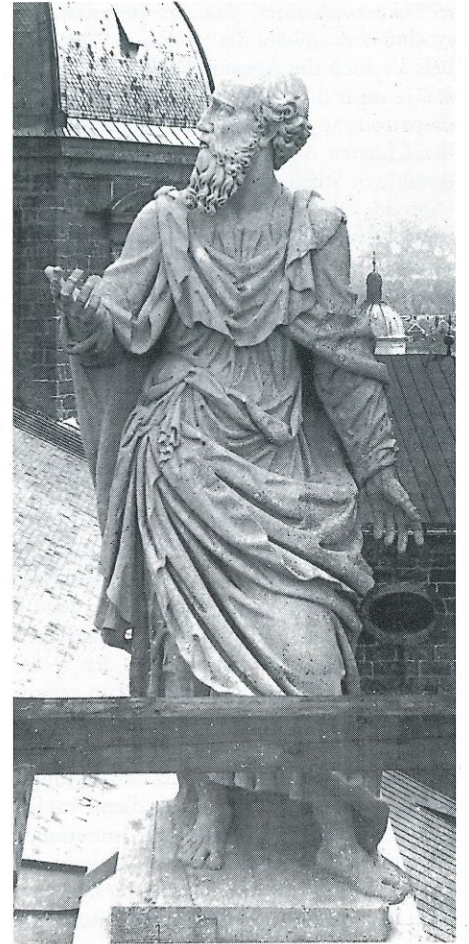




Ausgehend von den eher trockenen Skulpturen, die für die erste Jahrhunderthälfte für Salzburg charakteristisch waren, ist Pretzells Begeisterung für die Giebelfiguren leicht verständlich, der meint, „die Fassadenfiguren dagegen müssen als ganz hervorragende Werke bezeichnet werden [. . .]. Wie sich die Form als Ausdrucksträger trotz stilistischer Ähnlichkeiten bei anderem Inhalt ändert, zeigt die Figur des Elias, die gegenüber der des Moses auf einem Sockel am Ende des südlichen Giebelschenkels steht. Einzelheiten wie die Behandlung der Haare, der Bohrlöcher am Bart, der rütenförmigen Endigungen des Gewandes auf der Brust, der kräftigen, über das Bein laufenden Faltenstege, der schachtelhalmartig gebildeten Finger und anderes überzeugen uns, daß wir es mit demselben Meister zu tun haben. Wie stark haben sich jedoch alle Formen, die beim Salvator in der ruhigen Verschmelzung von Körper und Gewand sprachen, zu einer erregteren Sprache verdichtet! Der Körper biegt sich in der Hüfte, die rechte Hand weist auf den Erlöser, die Gewandmassen sprudeln förmlich in dicken Strähnen hervor, der bärtige Kopf ist herumgerissen, und prophetisch blicken die Augen zur Höhe des Salvators“ (4).

Eine nähere stilistische Betrachtung führt dabei wieder nach Venedig. So ist im Aufbau der Propheten der Domfassade eine auffällige Drehung der Figur von frontaler Schrittstellung um 90 Grad zur Mitte hin charakteristisch. Eine dem Elias (rechts oben) ungenügend ähnliche Skulptur befindet sich in Venedig am Seminario Patriarcale (rechts unten); zwar stammt diese von der Hand Orazio Marinalis (1643–1720) und ist somit zumindest dreißig Jahre jünger (5), die Verwandtschaft reicht aber bis hin zu Details der Gesichtsbildung. Wenn die venezianische Arbeit das Spiel von Licht und Schatten viel stärker in die Komposition einbezieht, während die weiche Draperie in Salzburg kleinteiliger und seichter angelegt ist, so zeigt sich darin nur der auch archivalisch festgestellte zeitliche Unterschied. Dessenungeachtet scheint eine Verbindung nahezuliegen, wenn auch das venezianische Beispiel einen bedeutsamen Schritt einer malerischen Skulpturauffassung im Sinne des Hochbarock näher ist.

Dieser bei aller Weichheit der Modellierung stark reliefhaften Detailgliederung entspricht auch die ornamentale Gestaltung des Bartes des Moses (links oben), die in ihrer Verliebtheit in ondulierende Einzelsträhnen ihr Vorbild in Jacopo Sansovinos Neptun im Dogenpalast von 1554 nur allzu deutlich erkennen läßt. Aus dem Gesagten erscheint es somit fast sicher, daß der unbekannte Meister in Venedig zu suchen ist. Bei dieser Suche lassen den Forscher die Archivalien weitgehend im Stich. Denn obgleich eine Reihe von Namen im Zusammenhang mit den Stuck- und Bildhauerarbeiten am Salzburger Dom bekannt sind, bleibt der Anteil der jeweiligen Meister im Dunkel.





(5) Die Skulpturen schmückten ursprünglich den Altar der Kirche Sta. Maria delle Vergini, die sich in der Nähe von S. Pietro in Castello befand. Von dieser 1844 bis 1869 abgebrochenen Kirche kamen sie auf ihren jetzigen Aufstellungsort (vgl. Zorzi, *Alvise: Venezia scomparsa*, 365, sowie Lorenzetti, *Giulio: Venezia e il suo estuario*, 535).

(6) Vgl. Cavarocchi, Franco: *Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 119, 1979, 281 ff.

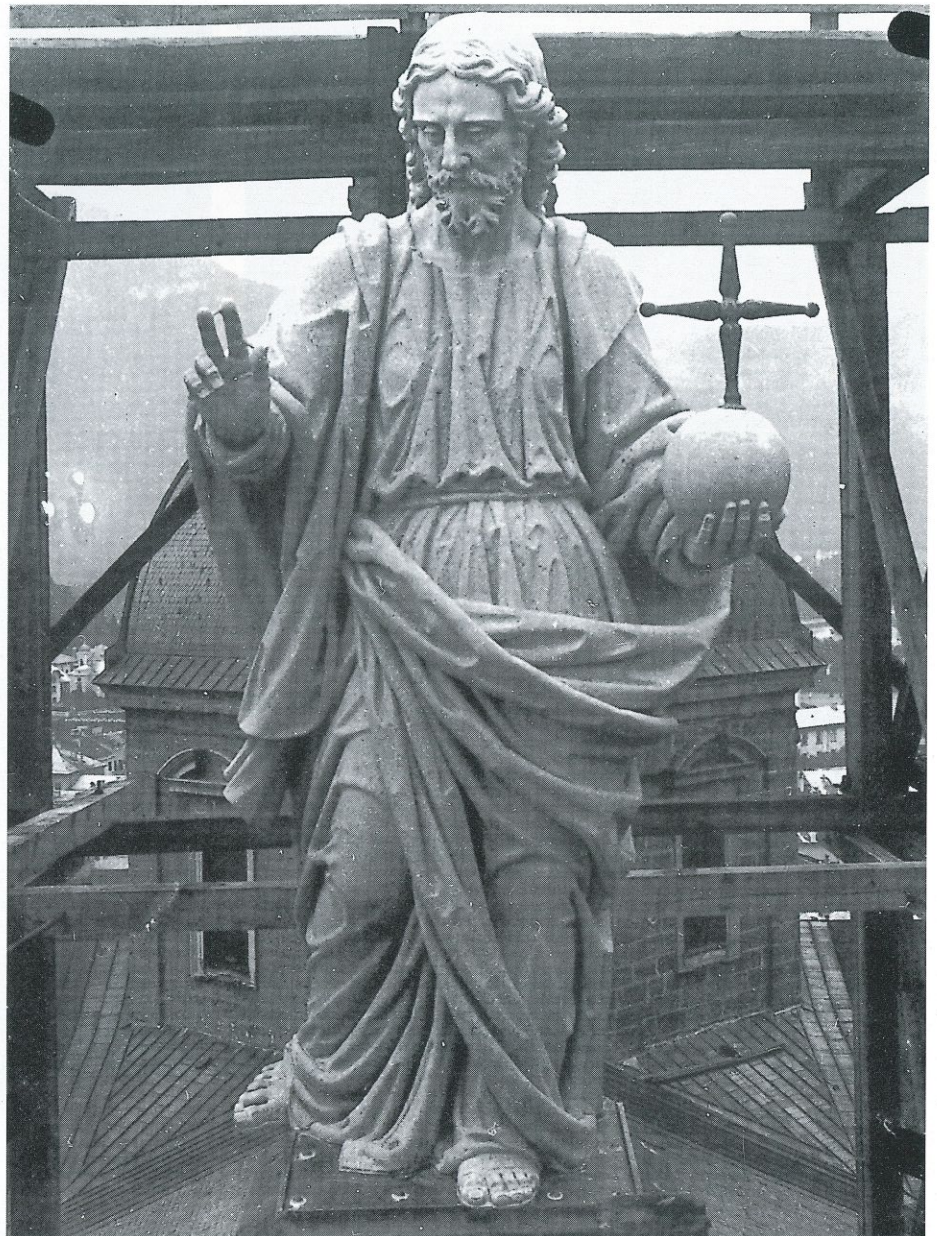
(7) Denkbar wäre, daß die vier Skulpturen für die ursprüngliche Domfassade gedacht waren und beim Baustopp 1628 im Hofbauamt liegengeblieben waren. Bei Wiederaufnahme des Baus waren sie offenbar Erzbischof Guidobald zu antiquiert.

(8) Martin, Franz: *Der Meister des Residenzbrunnens?* In: *MGSLK LXXX*, Salzburg 1940, 205 ff. Der etwas mysteriösen Gestalt dieses Meister Tommaso konnte Cavarocchi (Anm. 6) weitere Facetten hinzufügen, indem er nachwies, daß Giovanni Antonio Dario in erster Ehe mit Francesca, der Schwester des Tommaso Garuo Allio, verheiratet war, wodurch die Verbindung des Genannten mit dem Hofbauamt weiter unterstrichen wird.

(9) In diesem Sinn finden wir in den Skulpturen Jakob Gerolds für den Tamsweiger Hochaltar von 1659 einen ersten kompositorischen Widerhall der Domfassade. Näheres dazu in: Ramharter, Johannes: *Zwischen Manierismus und Barock* (in Vorbereitung).

(10) Tietze-Conrad, Erika: *Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland* (= *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 14), Wien – Leipzig 1907, 24.

(11) Boeckler brachte in seinem oben zitierten Werk überdies auch eine erste Abbildung des Brunnens, den er als den „schönsten und grössten in Teutschland“ bezeichnete, freilich ohne uns den Künstler zu nennen.



Die Abbildungen auf Seite 242 oben und Seite 243 zeigen die Skulpturen am Giebel, die Abbildungen auf Seite 244 und 245 die Evangelistenfiguren im Hauptgeschoß der Salzburger Domfassade nach alten Aufnahmen, die während der vom Mai 1899 bis November 1904 stattgefundenen Restaurierung von Franz Lohninger, dem 2. Bauleiter der k. k. Dombauleitung, angefertigt wurden.

Abb. Seite 242 unten rechts: Orazio Marinali, Hl. Lukas (?) vom Seminario Patriarcale in Venedig.

Abb. auf Seite 242 unten links: Hl. Lukas von der Westfassade der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg, um 1620.

Solari zog für die Ausstattungsarbeiten nach der andernorts zu beobachtenden Art comaskischer Werkstätten in erster Linie Verwandte und Landsleute aus der näheren Umgebung heran. Andrea, Antonio und Domenico Orsolini sowie Giovanni Battista Rava stammten in diesem Sinn aus der Umgebung von Solaris Geburtsort Verna (6).

Letztlich ist auch überhaupt nicht gesagt, daß die genannten Skulpturen 1654 geschaffen wurden, vielmehr könnten sie auch bereits aus der Zeit vor der Domweihe 1628 stammen, in diesem Sinne quasi bedingt durch den Baustopp in der Dombauwerkstatt bis zu ihrer endgültigen Verwendung zwischengelagert gewesen sein. Daß derartige nicht auszuschließen ist, zeigen vier Evangelistenskulpturen an der Fassade von Maria Plain, die, befänden sie sich nicht in einem Ensemble von 1672, niemand ans

Ende des 17. Jahrhunderts datieren würde (Abb. S. 242). Ein Vergleich mit Arbeiten Hans Waldburgers, wie die *Justitia* von 1616, legt nämlich eine Datierung um 1620 nahe. Hier wie dort findet man die gleiche spröde Auffassung von Figur und Draperie, selbst Details der Behandlung wie die „Bügel-falte“ am Schenkel oder die kleinlockige Haargestaltung mit dem charakteristischen Schopf über der Stirn läßt kaum Zweifel daran, daß die vier Evangelisten der Waldburger-Werkstatt entstammen (7). In diesem Sinn zeigt auch der Madonnentondo über dem Hauptportal der Wallfahrtskirche einen wesentlich flüssigeren Duktus. Ohne allzuweit zu spekulieren, wäre auch hier ein Zusammenhang mit der Domausstattung zumindest denkbar. Dieses Thema findet sich ja nicht nur in die Fassadengestaltung einbezogen, Nischen-skulpturen wie in Maria Plain entsprechen





auch der renaissancehaft tafelartig gestalteten Domfassade, in der die Apostelfiguren ein wenig Fremdkörper geblieben sind. Ein Indiz darauf, daß schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an den Skulpturenschmuck zumindest gedacht war, geben die Hofstaatslisten, in denen lediglich in diesen Jahren Hofbildhauer aufgeführt sind, bemerkenswerterweise sogar zwei an der Zahl. Das muß nicht lediglich in dem gleichlaufenden Projekt der Gartengestaltung von Hellbrunn seine Begründung finden. Schließlich war der Dombau 1618 bereits bis ans Dach gediehen, niemand konnte die folgende Unterbrechung vorhersehen. An gesicherten Arbeiten dieser Meister stehen uns vor allem die Skulpturen des Hellbrunner Schloßgartens zur Verfügung, an denen die beiden Bildhauer Hieronymo Preosto und Bernardo Zanini führend beteiligt waren.

Entziehen sich die Skulpturen der Fassade schon allein durch ihren Aufstellungsort einer näheren Betrachtung, so ist sicherlich Hahnl recht zu geben, wenn er meint, die Figuren sowohl des Giebels als auch des Hauptgeschosses stammen von einer Hand. Das Kompositionsprinzip ist in allen Fällen gleich. Stark reliefhaft auf eine Bildebene bezogen, werden Duktus und Haltung der Figur in einheitlichem, harmonischem Bogen geführt, der mit Vorliebe an der linken Seite zentriert ist. Ein allfälliger Unterschied mag vielleicht nur darin gesehen werden, daß die einzelnen Falten bei den Giebelskulpturen noch stärker in sich gedellt sind, wie ja überhaupt den drei Plastiken der Transfiguration eine stärkere graphische Detailgestaltung eigen ist. Folgt man diesem eher altertümlichen Zug, so ginge die Entwicklung vom stärker linearen Moses zu der Skulptur des

Elias, während der Salvator mit seinen verstärkt tiefenräumlichen Tendenzen den Übergang zu den Evangelistenskulpturen bildet. Indiz ist in diesem Sinn das Verhältnis von Mantel und Untergewand, denn während beim Moses der Mantel noch eine mit dem Untergewand wenig befriedigend verbundene Rückwand ausbildet, bildet er beim Elias bereits die elegante Schleife um Hüfte der Figur, deren Zug bei der Draperie des Salvators noch stärker verdeutlicht und vereinheitlicht ist.

Die genannte Entwicklung wird nunmehr von der Skulptur des Matthäus (Abb. auf Seite 244 rechts) aufgenommen, der Schwung des Mantelendes wird noch durch eine nunmehr auch räumliche Drehung der Figur weitergeleitet, so daß ein fast spiralenartiger Zug – vom Sockel bis zum Kopf – die ursprünglich orthogonale Ausrichtung





der Skulptur ins Räumliche übersetzt. In den fraglichen Jahren finden sich in den umfangreichen Rechnungen des Stiftes St. Peter Ehrengeschenke für zwei Bildhauer, einen namens Andrea anlässlich seiner Rückreise nach Italien 1657, vielleicht Andrea Bertolotti, Solaris Neffe, sowie 1659 einen Signor Tommaso da Garona, in dem Franz Martin den Meister des Residenzbrunnens erkennen wollte (8).

Zu überlegen, wer von beiden diese Hauptwerke der Kunst in Salzburg geschaffen haben mag, ist so lange völlig müßig, als keinem von beiden eine Arbeit gesichert zugeschrieben werden kann. Die Rückreise der Meister, versehen mit den besten Wünschen des Abtes von St. Peter, läßt aber daran denken, daß spätestens 1659 die Skulpturen an Ort und Stelle waren, während die genannte Münze von 1654 die Inangriffnahme des

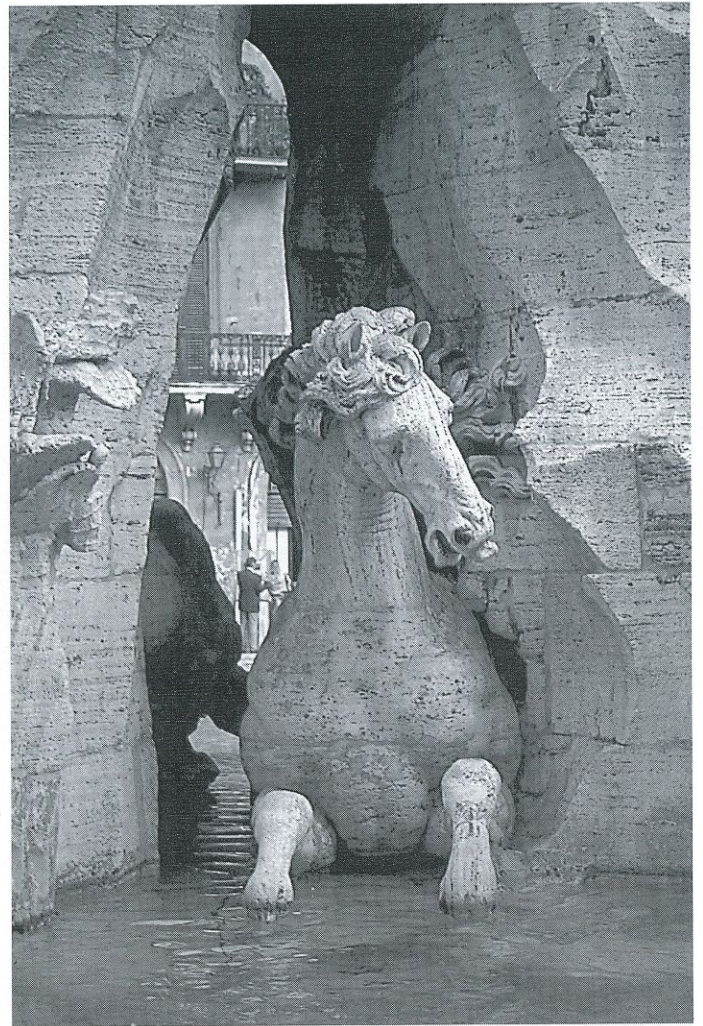
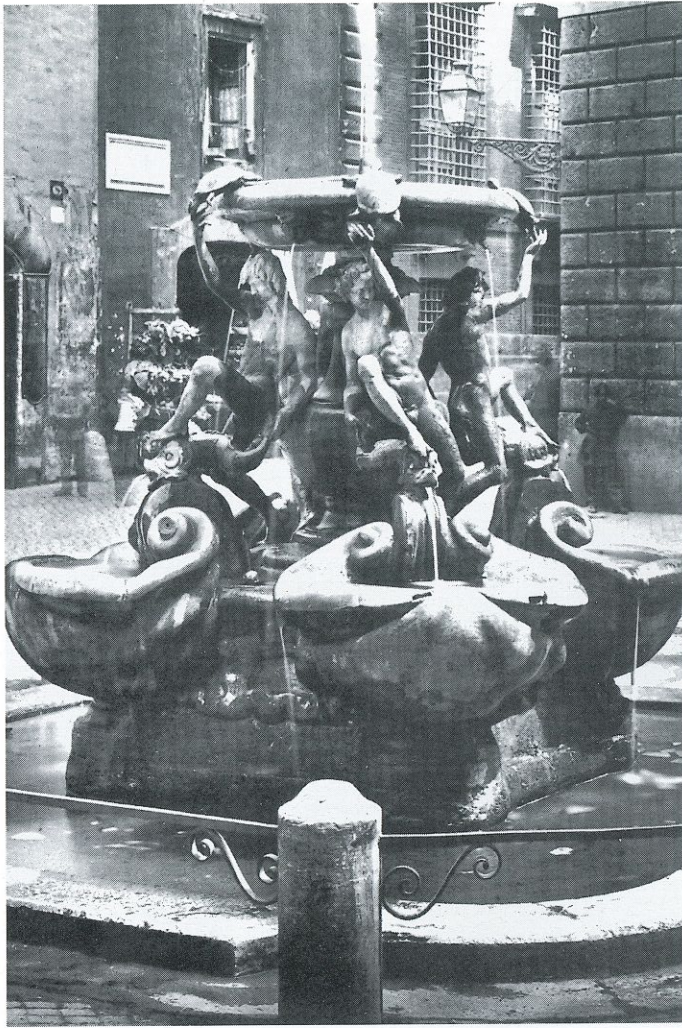
Projektes markieren dürfte (9). Aus der Zeit der Vollendung der Domfassade müssen auch die beiden Skulpturen der heiligen Rupert und Virgil stammen, die vor dem Dom Eingang aufgestellt sind. Für viel Verwirrung hat hier eine Nachricht des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger gesorgt, der etwa 30 Jahre nach der Aufrihtung berichtet, diese Skulpturen stammten von dem Bildhauer Melchior Barthel (10). Da beide Skulpturen aber keinerlei Verwandtschaft zu Arbeiten dieses Meisters erkennen lassen, kam Martin auf die originelle Idee, die Nachricht als Hörfehler zu verstehen und die Skulpturen „Barthel“ (Bartholomäus) Opstal zuzuschreiben, der ab 1660, aus Rom kommend, eine immer stärkere Position in Salzburg zu erlangen begann.

Schwer zu erklären bleibt, abgesehen von der Tatsache, daß Opstal erst nachweislich 1662

aus Rom nach Berchtesgaden kommt, die Frage, wie Ertinger dann auf den Namen des doch nicht so prominenten Sachsen kam. Wäre es nicht umgekehrt naheliegender, daß Melchior Barthel tatsächlich Skulpturen in Salzburg hinterlassen hat, wenn auch nicht an den unverkennbar an Salzburger Traditionen anschließenden Bischofsskulpturen.

Dem stilistischen Vergleich nach dürften die beiden Bischöfe kaum von der Hand Opstals stammen, man vergleiche beide nur mit seinen dürren, wenig monumentalen Arbeiten in Berchtesgaden und St. Peter. Der blockhaft wuchtige Stil der Landespatrone ist demgegenüber geradezu charakteristisch für Arbeiten des führenden Salzburger Bildhauers dieser Jahre, Jakob Gerold. Ob aber seine Nennung in den Ausfolgungslisten für Marmor in diesen Jahren mit diesen Arbeiten zusammenhängt, muß freilich offen bleiben.





Auch das zweite bedeutende Werk der Steinskulptur des 17. Jahrhunderts in Salzburg verursacht nämlich einiges Kopfzerbrechen. Erzbischof Paris' Nachfolger Guidobald hatte eine ausgesprochene Vorliebe für „die ädle Bau und Wasserkunst“, wie es in dem dem Erzbischof 1664 gewidmeten Buch Georg Andreas Boecklers „Architectura Curiosa Nova“ in der Widmung heißt (11). Aus diesem Grund begannen bereits zwei Jahre nach dessen Wahl, 1654, die Bauarbeiten für die Wasserleitung zum Residenzbrunnen, der Aufbau wurde 1658 bis 1661 fertiggestellt (12) (Abb. S. 248).

Die Grundkonzeption des Brunnens könnte sehr gut vom Erzbischof selbst stammen, hatte er doch durch seine Verbindungen nach Rom offenbar Kenntnis von dem 1648 bis 1651 errichteten Brunnen Berninis auf der Piazza Navona erhalten, dessen Gestaltung, wie Nitsche zu Recht erkannte (13), Grundlage des Residenzbrunnens wurde. Kern beider Brunnen ist ein Felssockel (Abb. S. 246), in gewissem Sinn also künstliche Natur, an dessen Basis sich in Rom allerlei Tiere, Attribute der dargestellten vier Ströme, tummeln. Hier findet sich auch das steigende Pferd, einprägsamstes Element des Salzburger Brunnens, als Symbol des Flusses Donau und damit Europas wieder.

Allerdings stand dem Salzburger Erzbischof kein Obelisk als Bekrönung zur Verfügung, so daß der Aufsatz einem anderen Werk Berninis entlehnt wurde, dem Brunnen auf der Piazza Barberini, der bereits 1637 errichtet worden war. Dabei wurden der Sockel aus ineinander verschlungenen Delphinen sowie der Muschel blasende Triton fast wörtlich übernommen.

Suchte somit der Brunnen zwar Anregungen des römischen Hochbarock zu verarbeiten, so ist der Brunnen selbst in seiner additiven Art der glanzvolle Abschluß manieristischer Brunnenbaukunst Giambolognas oder Adriaens de Vries'. Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß der Entwerfer des Brunnens seine römischen Vorbilder gar nicht aus eigener Anschauung gekannt hat.

Die Komposition weist im engeren Sinn keine Schauseite auf, die einzige Orientierung bietet der Triton, der in diesem Sinn auch einen gewissen Stillbruch darstellt. Sonst ist ein letztes Mal dem Ideal der Figura serpentinata in ihrer Allansichtigkeit gehuldigt. Bezeichnendes Detail dafür ist die Abänderung der Brunnenschale des römischen Tritonenbrunnens, die in Salzburg nicht aus zwei Muscheln gebildet wird, sondern rund ist.

Dem genannten Prinzip der Verbindung von

Kegel und Spirale folgend, sind die vier Pferde, wie die Ziersockel eines Tafelaufsatzes auf die vier Seiten verteilt, eine Verklammerung mit der Struktur des Platzes, der die vierpaßförmige Gestaltung des Beckens entspricht. Der Brunnen ist eine derart situationsgebundene Lösung, daß sich nur zwei dürre Kopien im oberösterreichischen Raum (14) finden, er aber im großen ohne Nachfolge bleiben mußte (15).

Der Residenzbrunnen stellt somit die geglückte Verbindung neuerer barocker Komposition mit den hergebrachten Motiven dar. Seepferde tragen schon Ammannatis Neptunbrunnen in Florenz von 1565, auch die Delphine sind fester Bestandteil zoomorpher „Wasserarchitektur“. Besonders auffällig sind die Atlanten, die nicht etwa stehend versuchen, ihre Last emporzudrücken, sondern ineinander verschlungen in extremer Schrittstellung rund um die Brunnenschale führen. Diese Atlanten könnten die in der Haltung ähnlichen Figuren der Fontana delle Tartarughe Taddeo Landinis von 1585 auf der Piazza Maffei (Abb. S. 246) zum Vorbild haben. Es ist in diesem Sinn auch verständlich, daß dieses ausgefallene Motiv bei den erwähnten Nachahmungen des Residenzbrunnens im Sinne einer stärkeren Frontalität gemindert wurde.



Abb. auf Seite 247 links: Taddeo Landini, Fontana delle Tartarughe, 1585.

Abb. auf Seite 247 rechts: Detail aus dem Vier-Ströme-Brunnen des Gianlorenzo Bernini, Rom.

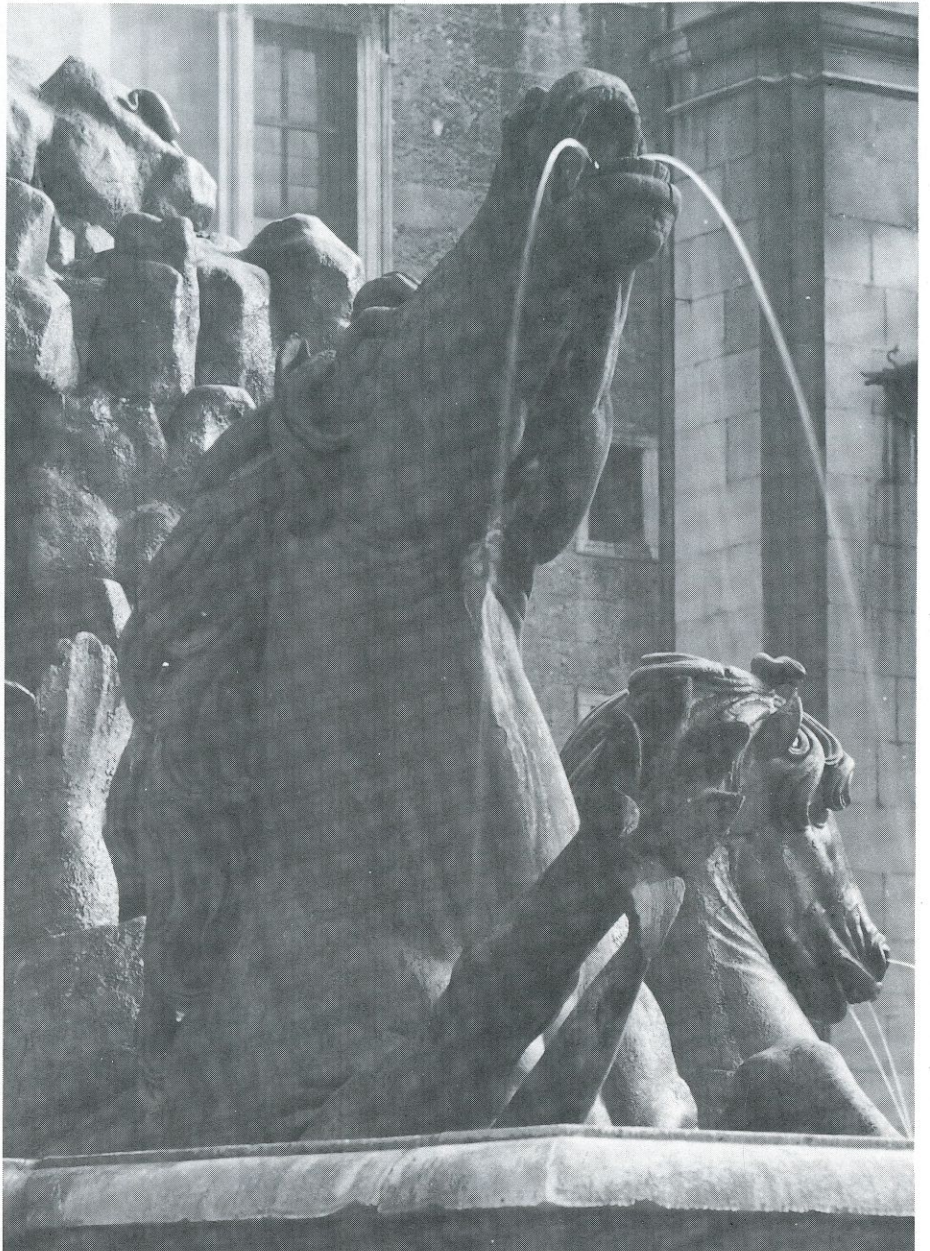


Abb. rechts: Detail vom Salzburger Residenzbrunnen.

Abb. auf Seite 248: „Fons Salisburgensis“ – Der Salzburger Residenzbrunnen, Kupferstich von Paul Seel (vgl. Franz Fuhrmann, Salzburg in alten Ansichten – Die Stadt, Salzburg 1963, Tafel 17).

(12) Der Bildhauergeselle Franz Ferdinand Ertinger, der 1682 bis 1690 in Salzburg weilte, bringt in seinem Reisetagebuch eine Kriminalgeschichte, die sich bei der Errichtung des Brunnens zugetragen haben soll. Der Brunnen, so erzählt der Bildhauergeselle, stamme von einem italienischen Künstler, der die unglaubliche Summe von 27.000 Gulden in einem Wechselbrief dafür erhalten haben soll. Mit diesem habe er sich nach Völlendung auf den Heimweg gemacht und sei von seinem besten Freund eine Tagereise von Salzburg entfernt ermordet worden. Die Geschichte, so phantastisch sie klingt, bestätigt die Vermutung, daß ein auswärtiger (comaskischer?) Künstler den Brunnen geschaffen hat, der nach Fertigstellung des Brunnens nach allgemein geübtem Brauch der

ständig zwischen Oberitalien und Auftragsort pendelnden Künstler die Stadt wieder verlassen hat. Wäre der Meister ortsansässig gewesen, hätte sich die Legende kaum bilden lassen.

(13) Nitsche, Peter: Studien zur monumentalen Steinplastik in Salzburg von etwa 1650 bis etwa 1710, Berlin 1963. Geplant war offenbar auch die Möglichkeit einer Überflutung des Residenzplatzes, was aber, bedingt durch technische Probleme, nicht verwirklicht wurde.

(14) Freie, aber bei weitem nicht so qualitätsvolle Nachahmungen finden sich in Waldhausen (jetzt Prälaturhof in Melk) sowie in Linz.

(15) Es ist in dem Sinne ja auffallend, daß die beiden erwähnten Nachahmungen des Salzburger Residenzbrunnens aus dem Umkreis des Giovanni Battista Spazzio stammen, der wie

die genannten Tommaso Garona, Giovanni Antonio Dario und nicht zuletzt Santino Solari aus der Gegend des Como-Sees stammt. Die engen nachweisbaren Verwandtschaftsverhältnisse legen hier die Vermutung nahe, daß hier auch ein arbeitsmäßiger Zusammenhang zu sehen ist. Der Residenzbrunnen entspricht somit in einem besonderen Maß dem Stilvollen gerade dieser manieristisch geschulten oberitalienischen Bildhauer. Wieweit Spazzios Arbeit ihrerseits mit ihrer stärkeren Frontalität vorbildhaft wurde für Brunnenwerke wie den Brunnen im zweiten Hof der Prager Burg, den Francesco della Torre und Hieronymus Kohl 1686 schufen, bzw. den Brunnen auf dem Stadtplatz von Budweis von Joseph Dietrich, bedürfte näherer Untersuchung.



16. 1/2 schuch 3/4 hoch das Wasser über den Mann in die hoch

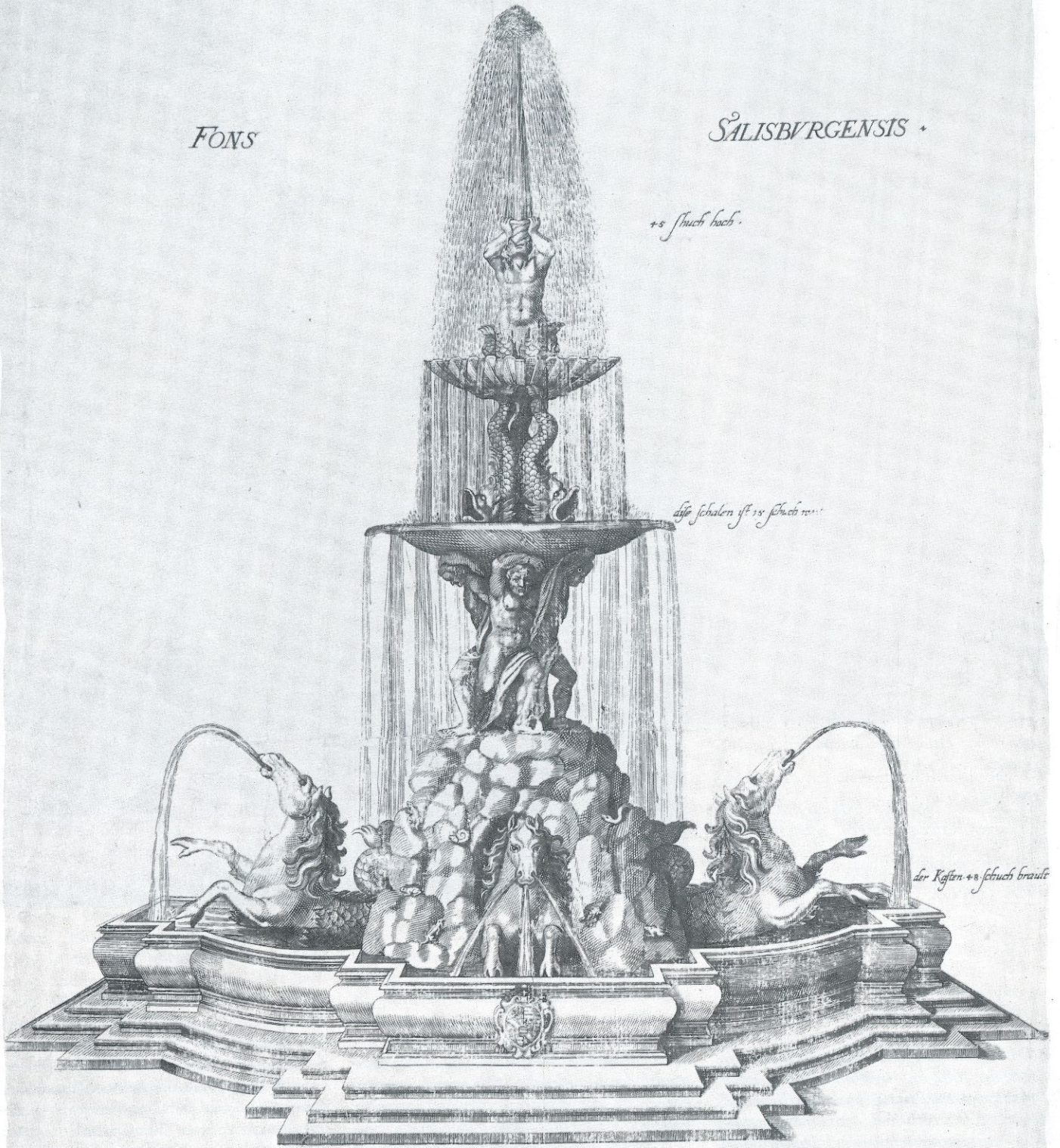
FONS

SALISBURGENSIS \*

4 1/2 schuch hoch.

die Schalen ist 18 schuch hoch

der Kasten 4 1/2 schuch breit



CELSISSIMO ET REVERENDISSIMO S. R. I. PRINCIPI AC DOMINO DOMINO  
 GUIDOBALDO ex Comitibus de Thun, Salisburgensis Metropolitanae Ecclesiae Archiepiscopo, S. Sedis Apostolicae Legato, etc: Principi ac Domino Domino suo clementissimo.

Dum montem fontemque simul miratur Apollo,  
 Mirabunda leui sic mouet ora sono.

Gloria GUIDBALDI nullis delebitur annis,  
 Nam quo fracta perit saxea fama die ..

Sua fuit ac Dedicat humillimus  
 Ioannes Nicolaus Kholer Cuius et Bibliopola Salisb:

Paulus von Schuppi