



8 UND 9

BAROCKBERICHTE

Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei in Salzburg

I. Sandrarts und Škrétas Altarbilder im Salzburger Dom (Die Reihe wird fortgesetzt)

Joachim von Sandrarts Altarbild des Annenaltars

Beeinträchtigt durch das starke Gegenlicht der Oberlichtfenster und von künstlicher Beleuchtung nicht gerade verwöhnt, werden die Gemälde der Kapellenaltäre in den Seitenschiffen des Salzburger Doms – vgl. dazu die nächsten Seiten – von den einheimischen Kunstfreunden wie von den stetig die Kirchen durchziehenden Touristenströmen kaum beachtet. Aber auch der Bekanntheitsgrad der wichtigen süddeutschen und österreichischen Maler im zweiten und dritten Viertel des 17. Jahrhunderts entspricht nicht dem tatsächlichen „Soll“.

Wenn Joachim von Sandrart (1606–1688) einem breiteren kunstinteressierten Publikum heute überhaupt bekannt ist, dann höchstens durch seine Tätigkeit als Verfasser kunsttheoretischer Schriften, vor allem durch sein berühmtes Buch *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste . . .*, 1675 in Frankfurt am Main im Verlag von Matthäus Merian erstmals erschienen. Wie bei seinen „Kollegen“, wie bei Giorgio Vasari oder bei Karel van Mander, ist auch bei Sandrart sein eigentliches Lebenswerk, die Gemälde, ungebührlich in den Hintergrund gedrängt worden. Erst 1986 hat Christian Klemm eine aus seiner Dissertation erwachsene, umfassende Monographie vorgelegt, die der Bedeutung Sandrarts für die europäische Barockmalerei gerecht wird und ein kritisches Werkverzeichnis vorlegt.

Joachim von Sandrart wurde am 12. Mai 1606 als Sohn eines aus Valenciennes zugewanderten Kaufmanns in Frankfurt am Main geboren. In der unmittelbaren Umgebung seiner Jugend finden wir zum Beispiel seinen Vetter Michel le Blon, der in Frankfurt als Marchand-Amateur tätig war und als gelernter Goldschmied Ornamentvorlagen stach; sodann den Textilkaufmann Daniel Soreau, einem führenden Mitglied der Hanauer Calvinistengemeinde, der sich im Alter ganz der Malerei zuwandte und in dessen Werkstatt der junge Sandrart wohl häufig als Gast war. 1625 war Sandrart bei Gerard van Honthorst in Utrecht, neben Antwerpen das fortschrittlichste Kunstzentrum dieser Zeit nördlich der Alpen. 1627 besuchte Rubens Utrecht und bereiste in geheimer diplomatischer Mission Holland – Sandrart durfte ihn begleiten. Im folgenden Jahr nahm ihn Honthorst als Gehilfe mit an den englischen Hof. 1629 reisten Sandrart und le Blon nach Italien. In Venedig wohnte er bei Johann Liss, dann floh er, von der Pest vertrieben, über Bologna in das Rom Urbans VIII., wo das rauschende Hochbarock soeben seine ersten Triumphe feiert.

Als Sandrart 1635 aus der glänzendsten Stadt Europas in das vom langen Krieg verheerte Deutschland zurückkehrte, hatte er gerade den schlimmsten Zeitpunkt getroffen. Aber trotz Pest und Kriegsgefahr scheinen seine Verwandten in Frankfurt ungebrochen an Mut und Finanzkraft gewesen zu sein. Sandrart nimmt den ältesten Sohn Merians als Lehrling an und heiratet eine Erbtochter aus sehr vermögenden Bankierskreisen.

1644 verstirbt in Berlin Sandrarts Schwiegervater Philipp Milkau und hinterläßt dem einzigen Kind die Hofmark Stockau – Sandrart übersiedelt 1645 dorthin, wo er bis 1670 lebte, bevor er sich dann in Augsburg, zu Beginn des Jahres 1674 endgültig in Nürnberg niederließ, wo er am 14. Oktober 1688 verstarb.

Mit der Rückkehr nach Deutschland erhielt Sandrarts Malerei ein neues Ziel, das monumentale Altarbild – Arbeiten für Würzburg und Bamberg stehen am Anfang, solche für Wien und Salzburg folgen (außer dem nebenstehend abgebildeten Altarbild hat Sandrart noch ein Gemälde für den westlichsten Altar der nördlichen Kapellenreihe mit einer „Taufe Christi im Jordan“ gemalt, das jedoch bereits im 17. Jahrhundert aus noch unbekanntenen Gründen durch das heute dort befindliche Bild de Neves ersetzt wurde, 1802 noch im Inventar der Gemälde in der Salzburger Residenz nachzuweisen, heute jedoch verschollen ist).

Wenn Sandrart bei seiner Reise nach Wien ein „donnerndes Gerücht“ vorauselte, der erste Maler Deutschlands nahe, so zeigt sich hier das hohe Prestige, welches den in den führenden Kunstzentren Europas geschulten Künstlern in ihrer Heimat zukam. Finden wir die frühen Altarbilder Sandrarts vor allem in süddeutschen und österreichischen Kathedralen, so entstanden deren reife und späte Beispiele hingegen überwiegend im Auftrag bedeutender Benediktinerabteien, deren geistiges, durch die katholische Reform befruchtetes Leben damals mächtig aufblühte – daß die bei Sandrart bestellenden Prälaten zu den besonders eifrigen Förderern der Salzburger Benediktiner-Universität zählten, ist wohl kaum Zufall. Das 338 × 188 cm große Gemälde „Anna Selbdritt mit vielen Heiligen“ am zweiten Seitenaltar (von Westen) in der nördlichen Kapellenreihe des Salzburger Doms wurde, wie einem Brief Sandrarts an den Abt von Lambach vom 16. Jänner 1659 zu entnehmen ist, im Frühjahr 1658 zusammen mit der oben erwähnten „Taufe Christi“ von ihm persönlich in Salzburg abgeliefert. Durch die notwendige Zusammenlegung jeweils mehrerer Altarspatroninnen aus dem weitaus mehr Altäre aufwei-

senden mittelalterlichen Vorgängerbau des Salzburger Doms wie gemäß der tridentinischen Tendenz, den Heiligenkult zugunsten Christi und Mariens einzuschränken, wird Anna mit ihrer Tochter und dem Jesuskind in die Mitte gestellt, während um sie eine Anzahl weiblicher Heilige in einer Art „Sacra Conversazione“ gruppiert sind – einige von ihnen sind durch ihre Attribute benennbar und weisen so auf Patroninnen von Altären im Vorgängerbau hin: Erentrud ist als die Gründerin von Nonnberg, Kunigunde durch die Krone, Cäcilia durch ein Musikinstrument, Ursula durch den Pfeil gekennzeichnet. Eine zugehörige, gezeichnete Kompositionsstudie (Rötzel, 276 × 199 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 8329) macht deutlich, wie Sandrart im Entwurfsprozeß die hierarchisch geordnete Annengruppe in Einzelpersonen auflöste, die sich daher nun fugenlos in die Versammlung der heiligen Frauen einfügen lassen. Der Tisch hebt das Kind auf die Höhe der Erwachsenen, wobei das genreartige Motiv des „ersten Schritts“ der im wesentlichen statischen Szene eine gewisse Belebung und auch eine familiäre, intime Dimension gibt. Demgegenüber ist im Bereich der heiligen Frauen ein feierlicher Ton angeschlagen, dem der gedämpfte Klassizismus der Bildgestaltung entspricht. Die Tiefenerschließung ist, wie Christian Klemm abschließend schrieb, ganz mit malerischen Mitteln bewerkstelligt, die hier besonders gepflegt und sorgfältig eingesetzt sind.

Ein uns eigenartig erscheinendes Phänomen muß hier noch interessieren: Joachim von Sandrart gehörte wie seine ganze Familie zeit seines Lebens in tiefer Gläubigkeit der calvinistischen Diaspora in Süddeutschland an, in den letzten Jahren seines Lebens leitete er als „Ältester“ die Vorsteher der reformierten Kirche in Nürnberg – 1685 ist Sandrarts letztes Altarbild, der „Tod des hl. Benedikt“ für die Benediktinerabteikirche Garsten, datiert; mit Abt und Prior von Lambach pflegte er ein fast freundschaftlich zu nennendes Verhältnis; der Salzburger Erzbischof Guidobald Graf Thun bestellte bei ihm – wie auch bei dem „Lutheraner“ Johann Heinrich Schönfeld – Altarbilder für seine Kathedrale und hat „dero Contrafat von mir verlangt“; in dem Gedicht des Jesuitenpaters Jacob Balde über Sandrarts Altarbild in der Kapelle des Münchner Jesuiten seminars legt das Christkind bei seiner Mutter Fürbitte ein für den calvinistischen Maler; sind das nicht erstaunliche Zeugnisse kaum beachteter Spuren eines europäischen Humanismus in einem Jahrhundert voller brutaler Intoleranz?

Franz Wagner



*Joachim von Sandrart,
Altarbild des Annen-
altars des Salzburger
Domes.*

Die zwei Altarbilder von Karel Škréta (mit Abbildung auf Seite 310–311)

Unter Erzbischof Wolf Dietrich von Raite-
nau (1587–1612) war der hochmittelalterliche Dom Salzburgs abgebrochen und verschiedene Planungen für eine neue Kathedrale begonnen worden. Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619) hat dann bald nach seinem Regierungsantritt Santino Solari mit dem vollständigen Neubau beauftragt, der beim Tod des Hohenem-
sers bis zur Traufenhöhe aufgemauert war. Erzbischof Paris Graf Lodron (1619–1653), der das Erzstift aus den Katastrophen des Dreißigjährigen Krieges heraushalten konnte, konnte zwar 1628 unter größten Feierlichkeiten die Weihe vollziehen, im fertigstellenden Ausbau trat jedoch eine Stockung ein. Ein Jahr vor seinem Tod stiftete Lodron eine große Summe zum Ausbau der Fassade, der noch fehlenden Türme und für die noch zu errichtenden Altäre in den das Langhaus beiderseits begleitenden Seitenkapellen. Nur der westlichste Altar der südlichen Kapellenreihe (mit dem Sebastian-Rochus-Bild Schönfelds) trägt das Wappen von Lodrons Nachfolger Guidobald Graf Thun (1654–1668), alle ändern das Wappen von Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg (1668–1687) (1).

Die Altäre der beiden östlichsten, an das Querhaus anschließenden Kapellen sind mit je einem Gemälde des Prager Malers Karel Škréta (2) ausgestattet. Die etwa 330 cm hohen und 180 cm breiten Gemälde – „Christus am Kreuz“ in der nördlichen, „Die Ausgießung des Hl. Geistes“ in der südlichen Kapelle – sind nicht datiert, die „Ausgießung des Hl. Geistes“ trägt (unter der zweiten Stufe die Signatur „C. Screti pinx[it]“ (3).

Es ist nicht archivalisch nachweisbar, wer die Bilder in Auftrag gegeben hat und unter welchen Umständen sie nach Salzburg gekommen sind (4). Jaromír Neumann datiert die beiden Gemälde um das Jahr 1668, spätestens aber auf das Jahr 1669. Er sieht in der Salzburger Kreuzigung mit ihrem tragischen, ersten Ausdruck Parallelen zu einem Altargemälde in der Hl.-Blut-Kirche zu Neukirchen (5); zu diesem bisher noch nicht richtig erforschten Bild hat sich lediglich überliefert, daß es von dem „künstlich Maler Schreta aus Wien“ gemalt worden ist (6).

Wenn man für die Gemälde etwa 1668 als Entstehungsjahr annehmen kann, wäre es durchaus möglich, daß sie noch unter Guidobald Thun (1654–1668) in Auftrag gegeben wurden. Der aus der böhmischen Linie der Familie Thun-Hohenstein stammende Erzbischof pflegte gute Kontakte zu Prag und war wahrscheinlich über die dort aktuellen künstlerischen Entwicklungen unterrichtet. Dies würde erklären, warum man einem bedeutenden Prager Maler den Auftrag für die Altargemälde dieser beiden Kapellen übertrug.

Die Apostel in der von dramatischem Pathos erfüllten „Ausgießung des Hl. Geistes“ erin-

nen Jaromír Neumann an jene in Škrétas Gemälde „Himmelfahrt Mariens“ (7), welches sich heute in der Schloßgalerie von Mělník befindet (8). Von den beiden Salzburger Bildern hebt Neumann jedoch die „Kreuzigung“ besonders hervor. Er weist auf die Ausgewogenheit der Komposition hin, auf die Zurückhaltung im Gestus und auf die idealtypische Schönheit der Figuren. Auf Grund der Sicherheit im malerischen Vortrag attestiert er dem Bild einen besonderen Stellenwert innerhalb Škrétas Kompositionen der sechziger Jahre.

Die Hauptgruppe der Salzburger Kreuzigung entspricht den thematischen Vorgaben, die für die Bildausstattung der Seitenkapellen in der der Geldstiftung Lodrons von 1652 beigegebenen „Distributio Capellarum Beneficiatarum“ (9) ausgearbeitet worden ist, jedoch nicht immer eingehalten wurde. Für Škrétas Bild nicht übernommen wurde der Vorschlag, die Kreuzigung mit einer Darstellung der armen Seelen im Fegefeuer zu kombinieren (10). Statt dessen ist im rechten Bildhintergrund eine andächtige Menschenmenge zu sehen. Neumann stellte fest, daß es sich bei den knienden Figuren um kirchliche Würdenträger handelt (11). Gustav Pazaurek hatte zuvor in seiner Beschreibung des Gemäldes diese Gruppe als Kriegsvolk interpretiert (12). Meiner Meinung nach sind auch weltliche Würdenträger am äußersten rechten Bildrand dargestellt.

Die ikonographische Idee des Auffangens des Blutes Christi hatte Škréta schon zuvor in einer Kreuzigung für die St.-Niklas-Kirche auf der Prager Kleinseite aufgegriffen (13). Auf diesem Gemälde sind zwei Engel dargestellt, die Kelche unter die Wunden Christi halten. In diesem von den Jesuiten in Auftrag gegebenen Werk bringt Škréta die Vorstellung von der reinigenden Kraft des Blutes Christi besonders deutlich zum Ausdruck: Im Hintergrund rechts ist ein Engel zu sehen, der das Blut Christi über die im Fegefeuer leidenden Seelen gießt, um sie von ihren Qualen zu befreien. Pazaurek ist der Meinung, daß Škréta das Motiv der Engel mit den Kelchen von einem ihm bekannten Gemälde in der Dekanatskirche von Mělník übernommen hat (14).

Škrétas Salzburger Kreuzigung ist in jener ungewöhnlichen Form dargestellt, die wohl auf einer Bildprägung von Rubens (15) gründet: Christus ist hier so an das Kreuz genagelt, daß seine Arme nicht ausgebreitet, den Querbalken ähnlich, sondern nach oben ausgestreckt sind und dementsprechend das Kreuz extrem kurze Querbalken aufweist. Diese Kreuzigungsdarstellung wird oft als „Jansenistenkreuz“ bezeichnet. Doch dieser Verabredungsbegriff spiegelt einen geistesgeschichtlichen Erkenntniswert vor, der ihm, genau besehen, gar nicht innewohnen kann. Denn die Väter von Port-Royal, die „Jansenisten“, haben diese Bildschöpfung weder angeregt noch verbreitet.

Abb. auf Seite 309: Salzburg, Dom; Blick aus der östlichsten Kapelle der Nordreihe nach Süden auf die südliche Langhauswand und die gegenüberliegende Kapelle mit Škrétas Pfingstbild.

Anmerkungen:

- (1) Vgl. *Österreichische Kunsttopographie* 9, 1912, S. 6–7 und 33–34.
- (2) *Zur Biographie und künstlerischen Entwicklung Škrétas vgl.: a) Gustav E. Pazaurek, Carl Škréta (1610–1674), Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts, Prag 1889. – b) Oldřich J. Blažiček, Karel Škréta, Die Familie des Edelsteinschneiders, Prag 1964, S. 28 ff. – c) Jaromír Neumann, Das Böhmisches Barock, Wien 1970, S. 67 ff.*
- (3) Pazaurek, wie Anm. 2 a), hier S. 68–69.
- (4) August Tschinkel, *Die Screti-Bilder des Salzburger Domes*, in: *Mitteilungen des Adalbert Stifter Vereins XIII*, Nr. 9, München 1965, s. p.
- (5) Jaromír Neumann, *Karel Škréta (1610–1674), Ausstellungskatalog der Narodni Galerie v Praze*, Prag 1974, S. 37.
- (6) *Neukirchen zum Hl. Blut, Schnell Kunstführer Nr. 798, München – Zürich 1964, S. 5 (Neukirchen, Landkreis Kötzing, gehört zum Bistum Regensburg).*
- (7) *Dieses Gemälde entstand um 1665; abgebildet bei: Neumann, wie Anm. 1 c), Abb. 263.*
- (8) Neumann, wie Anm. 5, S. 37.
- (9) *Österreichisches Staatsarchiv, Inv.-Nr. AUR 1652 III. 16. – Die „Distributio . . .“ wurde der Stiftungsurkunde Paris Lodrons beigelegt und umreißt die Themen der Altarbilder, der (geplanten) seitlichen Skulpturen und der Deckenbilder in den acht Seitenkapellen.*
- (10) „Distributio . . .“, wie Anm. 9.
- (11) Neumann, wie Anm. 5, hier S. 8.
- (12) Pazaurek, wie Anm. 1 a), hier S. 68.
- (13) Neumann, wie Anm. 5, S. 86 mit Abb. 15, datiert dieses Gemälde „vor 1646“.
- (14) Pazaurek wie Anm. 1 a), hier S. 68. – *Die Kreuzigung von Mělník wird knapp nach 1510 datiert, abgebildet in: Jaroslav Pešina, Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450–1550, Prag 1958, Abb. 209.*
- (15) *Ausführlich: Erich Hubala, P. P. Rubens – Der Münchener Kreuzifixus, = Nr. 127 der Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek, Stuttgart 1967.*
- (16) Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* 2 V, 865–869.
- (17) Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* 2 VIII, 629–630.
- (18) Hubala, wie Anm. 15, hier S. 8.
- (19) Neumann, wie Anm. 5, S. 146 und Abb. 75.
- (20) Günther Heinz, *Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr, Diss. Univ. Wien 1950, hier S. 117.*



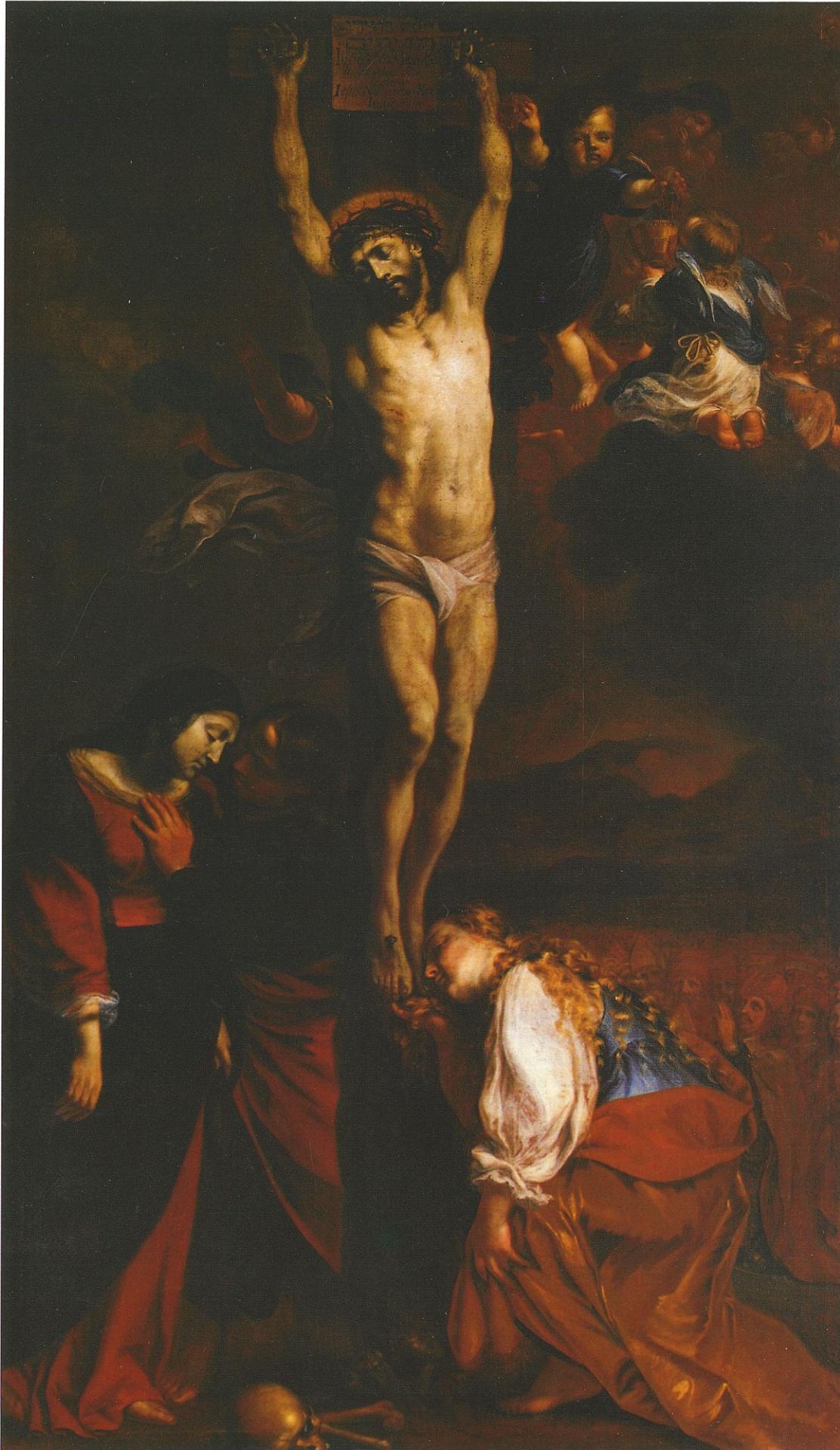
Begründet durch Cornelius Jansenius d. J. (1585–1638), bezweckte die nach ihm benannte Bewegung eine Reform der tridentinischen Theologie in dogmatischer, sittlicher und politischer Beziehung, nahm aber dann in den einzelnen Ländern eine verschiedene Entwicklung (16). Die Zisterzienserinnenabtei Port-Royal (17), 1204 zwischen Versailles und Chevreuse gegründet, wurde 1609 von der Äbtissin Angélique Arnauld im Geist strenger Buße reformiert und 1625 nach Paris verlegt; seit 1635 wurde Port-Royal unter dem Einfluß des Beichtvaters Jean-Ambroise Duvergier de Hauranne, einem Freund des Jansenius, der führende Ort dieser Bewegung. Wegen päpstlicher Verurteilungen verbündete sich diese mit den Gegnern des römischen Zentralismus und stieß dabei vor allem auf die Opposition der Jesuiten. Als 1705 die Bulle Clemens' XI. „Vineam Domini“ eine vorbehaltlose Unterwerfung forderte und die Duldung des Jansenismus auch bei „ehrerbietigem Schweigen“ ausdrücklich verbot, war das Schicksal von Port-Royal besiegelt: 1709 wurden seine Insassen auf verschiedene geistliche Anstalten verteilt, 1710 auf Befehl des Königs alle Gebäude der berühmten Abtei zerstört.

Die oben beschriebene Kreuzigungsdarstellung mit den nach oben gestreckten Händen könnte an die sogenannten Astkreuze des 14. Jahrhunderts erinnern, wie sie überall im Norden und gelegentlich auch in Italien auftraten. Nichts an diesen „Jansenistenkreuzen“ erinnert jedoch an die Auffassung Christi in den spätgotischen Bildwerken. Nicht der geschundene, in seiner kreatürlichen Angst, Not und Ausweglosigkeit gleichsam untergehende Jesus ist dargestellt, sondern er zeigt Christus und verkörpert in ihm Leben von unbezwingbarer Kraft, von Schönheit und Adel. Diese wesentlichen Züge lassen eine andere, sicher erst nachmittelalterliche Quelle vermuten. Erich Hubala hat nachgewiesen (18), daß Rubens auf Michelangelo zurückgegriffen hat, wobei er eine frühe Präfiguration Christi, den gekreuzigten Haman, und eine spezifische Form aus Michelangelos späten Zeichnungen verschmolz; im Zuge dieses Vorgangs hat Rubens das Motiv – in Erinnerung an Michelangelos Gestalten – mit neuem, mit einem „barocken“ Sinn erfüllt. Van Dyck eignete sich die Komposition sofort an, entwickelte sie in seiner Weise und vermittelte sie früh auch etwa der Kunst Genuas (etwa bei Castiglione). Georg Petel, der

Bildhauer aus Weilheim und persönliche Freund von Rubens, formte danach seine Elfenbeinkruzifixe. Von da an läßt sich eine lange Reihe von gemalten oder plastischen Kruzifixen auf die Formfindung von Rubens zurückführen. Bei Škréta taucht sie bereits in einem sehr frühen Gemälde auf (19), welches wahrscheinlich noch vor Škréts Italienreise, also noch vor 1630 entstanden ist.

Eine knappe stilistische Charakterisierung der Salzburger Gemälde Škréts hat Günther Heinz so formuliert: „Škréta strebte die Verbindung der bolognesischen Richtung mit den Naturalisten auf koloristischen Grundlagen an, wofür die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts maßgebend war. Bereits aus dieser Zusammenstellung ergibt sich eine Verwandtschaft mit Guercinos Stil, den Škréta in Italien kennengelernt haben dürfte. Auch bei Guercino findet sich der epische Charakter der Darstellung, der für Škréta charakteristisch ist. Allerdings erreicht Škréta nicht den warmen Grundton, der für Guercinos Kolorit bezeichnend ist. Die harte Farbzusammenstellung im Salzburger Pfingstfest erinnert eher an die Koloristik der Caracci oder eines Domenichino“ (20).

Barbara von der Heiden



Karel Škréta, Kreuzigung Christi, Seitenaltarbild im Salzburger Dom.



*Karel Škréta, Ausgie-
ßung des Hl. Geistes,
Seitenaltarbild im Salz-
burger Dom.*