

BAROCKBERICHTE

31

Abb. 1: Fra Arsenio Mascagni: Auferstehung Christi, 1625/29, Hochaltarbild im Salzburger Dom, Öl/Leinwand, 459x262 cm (Foto: Verlag St. Peter)



Peter Husty
**Auferstehung Christi –
 Die Hochaltarbilder
 des Salzburger Domes**

Das wohl prachtvollste Fest, das Salzburg je gesehen hat, war die Weihe des neuen Domes im Jahr 1628: Mit Feuerwerk und Musik, Theatervorführungen, Tanz und leiblichen Genüssen für den Hof und das Volk wurde eine Woche lang rund um den 24. September diese Kirchenweihe gefeiert. Die große Prozession am Rupertitag dieses Jahres, die bei der Franziskanerkirche begann und durch die

Stadt durch sechs große Triumphtore führte, endete vor dem neuen Dom, wo am darauffolgenden 25. September die Weihe selbst durch Erzbischof Paris Graf Lodron (1619–1653) vor dem neuen Hochaltar zelebriert wurde. Auch wenn die Türme noch nicht vollendet waren und in den Seitenkapellen noch die Stuckierung und die Altäre fehlten, strahlte am Hochaltar das Altarbild

mit der Auferstehung Christi als Höhepunkt des Bildprogramms. Ohne jeden figürlichen Schmuck rahmen monumentale marmorne Säulen dieses Bild und betonen durch ihre ruheausstrahlende Würde die Lebendigkeit und die Farbenpracht der Darstellung. Erst über dem gesprengten Giebel umgeben die Figuren der Landespatrone Rupert und Virgil und die Personifikationen der Tugenden



Glaube, Hoffnung und Liebe den Psalm „Notas mihi fecisti vias vitae“ – „Du hast mir kund getan die Wege des Lebens“, der mit dem Hochaltarbild Weg und Ziel des Christen vereint (Abb. 1). Durch das dunkle Langhaus mit den Szenen der Passion Christi am Gewölbe wird der Gläubige nach vorne gezogen, wo er unter der lichtdurchfluteten Kuppel im hell erleuchteten Chor die Auferstehung als Lichtwunder erkennt. Gerade diese Lichtführung, die gebündelte Lichtstrahlen durch die Fenster seitlich und über dem Altar, von den Fenstern der Querschiffe und aus der Kuppel ins Kircheninnere läßt, welche jedoch das Hochaltarbild selbst nicht treffen, sondern vielmehr dessen Betrachter blenden, stellten den Maler eines Hochaltarbildes für den Salzburger Dom vor große Schwierigkeiten. „Es ist nicht ohne Interesse,

daß der berühmte Johann Martin Schmidt, gen. Kremser-Schmidt, der damals [Anm.: 1780] gerade viele Altarbilder für St. Peter zu malen hatte, zum dortigen Abt Beda die Äußerung machte, ‚kein Maler werde eine Ehre machen‘, denn der Altar habe ein sehr schlechtes Licht.“¹

Das schon 1628 und heute wieder am Hochaltar des Domes aufgestellte Altarbild von Fra Arsenio Mascagni bewältigt die Probleme dieser Lichtfülle mühelos: Von allen Seiten scheinen die Figuren beleuchtet zu sein, Christus schwebt vor einer Lichtgloriole und strahlt aus sich. Der Betrachter wird gleichermaßen vom Lichteinfall der Fenster wie auch durch das Licht im Bild, durch die wirbelnden Bewegungen der Engel und Wächter und durch den Farbenrausch geblendet. Mascagnis Werken wird Pathos und eine „Kühle des

Spätmanierismus“ attribuiert², die hier mehr auf die Altararchitektur als auf die lebendige Farbigekeit des Bildes zutreffen. Das zarte Inkarnat des Auferstandenen mit seinen gestreckten, fast überlängten Proportionen steht im Kontrast zu den ungelinken, derben Gesichtern und Gliedmaßen der erschrockenen Wächter in ihren fast grell farbigen Kostümen. Dazwischen bilden vier Engel, die Christus kreisförmig umschweben, mehr noch in unterschiedlichster Haltung und verschiedener Gestik in alle Richtungen wirbeln, eine Grenze zwischen erdnaher und überirdischer Zone. Darüber reihen sich in strenger Monotonie Putten, die sich im Licht der Gloriole verlieren. Einzig ruhiges Element ist der im Zentrum stehende offene Sarkophag in seiner extremen Verkürzung, dessen erbrochenes Siegel doppeltes Zeichen der Auferstehung ist. Mascagni zeigt Christus als strahlenden, beinahe entrückten Sieger, in den ausgebreiteten Armen die Siegesfahne und zu Gottvater, der im Deckenbild erscheint, aufblickend – die Himmelfahrt wird bereits vorgezeichnet. Das gesamte Bildprogramm, das wohl vom Erzbischof Paris Graf Lodron erstellt wurde³ und selbst die Architektur des Salzburger Domes ist auf diese Lichterscheinung ausgerichtet. Im Langhaus die Passion, in der Kuppel die alttestamentarischen Vorbilder für das Opfermahl, im Presbyterium Grablegung und Christus in der Vorhölle und schließlich am Hochaltar die Auferstehung und darüber die nachösterlichen Szenen.⁴ „Wenngleich die Wahl bei diesem großen Religionsgeheimnisse nicht erst einer Erklärung zu bedürfen scheint, so dürfte doch auch der Umstand, daß der heil. Rupert nach der Geschichte am Tage der Auferstehung des Herrn gestorben sei, hier ebenfalls in Berücksichtigung gekommen sein.“⁵

Fra Arsenio Mascagni, der um das Jahr 1570 geboren wurde und 1615 im Servitenkloster in Florenz nachweisbar ist, war Schüler Jacopo Ligozzis.⁶ Erzbischof Markus Sittikus (1612–1619) berief ihn 1615/16 nach Salzburg, wo er bis 1629 blieb und verschiedene Aufträge für Fresken und Ölgemälde erhielt. Um 1623 begann er die Innendekoration des Salzburger Domes und zwischen 1625 und 1628⁷ entstand das Hochaltarbild mit dem Thema der Auferstehung Christi. Das gleiche Thema hatte Mascagni in Salzburg bereits einmal als Altarblatt ausgeführt – es war ursprünglich für die Kapelle von Schloß Hellbrunn bestimmt und wird nach verschiedenen Aufstellungsorten in Schloß Mirabell und Schloß Klesheim heute in der Pfarrkirche Mariä Geburt in Salzburg-Siezenheim verwahrt.⁸ Während er für das Hellbrunner Altarblatt, auf dem Christus vor einer Gloriole aus dem nächtlichen Dunkel emporsteigt, starke Hell-Dunkel Werte und Sfumato verwendet⁹, zeigt das Altarbild des Domes Mascagnis charakteristische flächige, mehr durch Bewegung und Faltenwürfe modellierende Malweise. Bereits 100 Jahre nach der Domweihe scheint Mascagnis Werk stark beschädigt, ver-

Abb. 2 (links): Anton Raphael Mengs: Auferstehung Christi, ca. 1776/79, Feder in Braun, 19,5×14,3 cm, London, British Museum. Dep. of Prints and Drawings, Abbildung aus: Roettgen, Steffi: Anton Raphael Mengs (1728–1779), Bd. 1. Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999, S. 104, Kat. 63 (Foto/Repro: Rupert Poschacher)

Abb. 3 (rechts): Melchior Küssell: Innenansicht des Salzburger Domes, um 1675, Kupferradierung, 71,6×43,4 cm, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Foto: SMCA/Tischler)

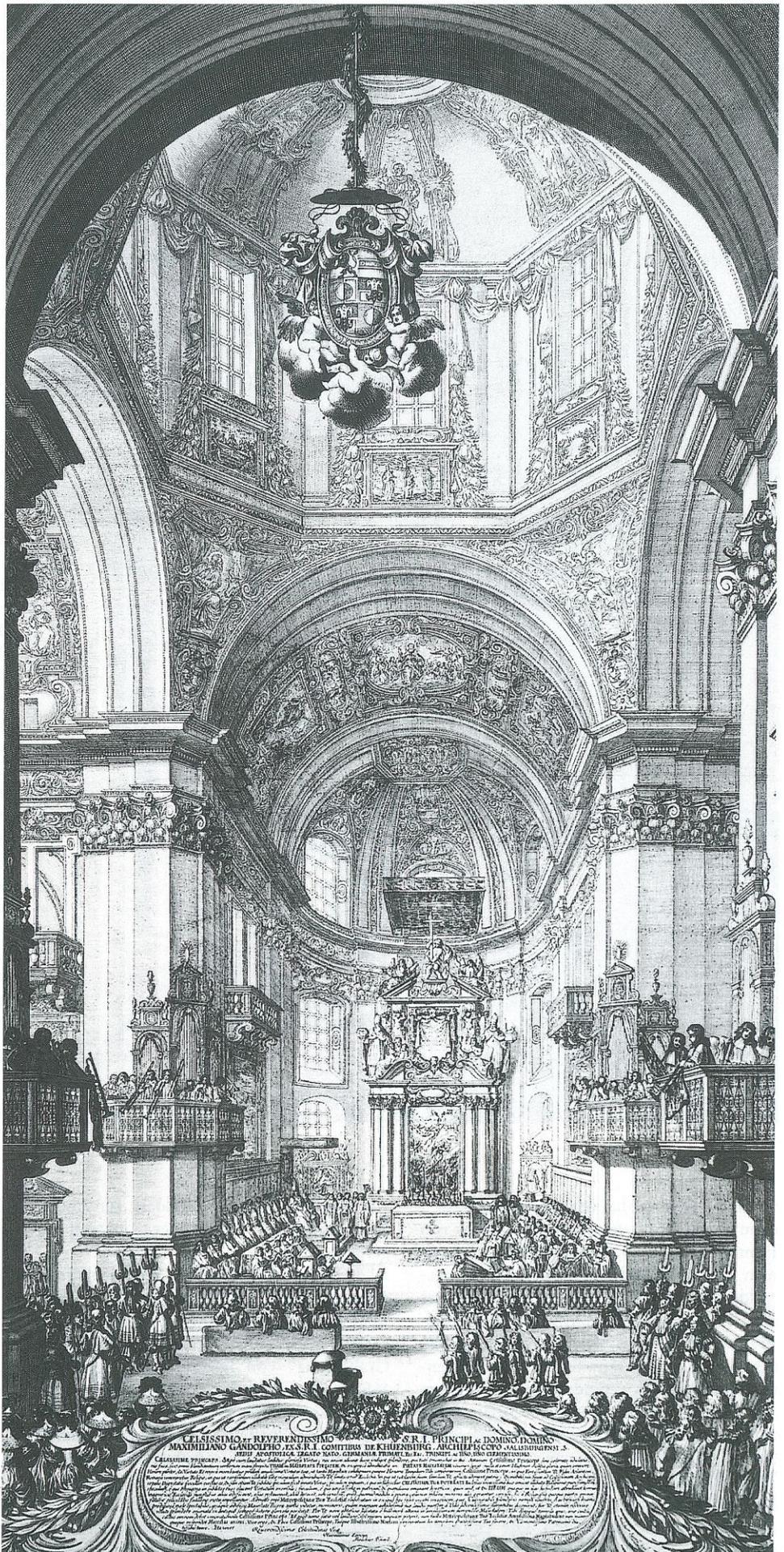


Abb. 4 (Seite 56): Georg Leymann (?): Modell des Salzburger Domes, Ende 18. Jh., Holz, Papier, H: 25 cm, B: 25 cm, L: 34 cm (Höhe des Altarblattes 1,5 cm) Salzburger Museum Carolino Augusteum (Foto: Rupert Poschacher)

Abb. 5 (Seite 57): Rudolf Müller: Auferstehung Christi, datiert 1859, Öl/Leinwand, Maße 464×265 cm, Salzburger Dom Wachskammer (Foto: Rupert Poschacher)



schmutzt oder verdunkelt gewesen zu sein¹⁰, denn Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian (1727–1744) gab im Jahr 1742 bei seinem Hofmaler Andrea Rensi eine neues Gemälde für den Hochaltar, sowie zwei weitere anstelle der Presbyteriumsbilder in Auftrag. Erzbischof Firmian war der erste Landesfürst, der seit der Einweihung bzw. Vollen- dung des Domes Veränderungen an diesem Bau durchführte. Er ließ für die Ausstattung auch „einen geblühten Goldornat, bestehend aus elf Antependien, einem Thron, einem Tragbaldachin, dreißig Kaseln, sechs Dalmatiken und dreißig Pluvialen, den sogenannten ‚Firmianornat‘“¹¹ anfertigen. Die Domherrensakristei wurde 1733–36 mit Schränken

von Simon Baldauf¹² und Bildern von Andrea Rensi und Franz Anton Ebner prachtvoll ausgestattet.

Andrea Rensi hielt sich bei der Neuanfertigung des Hochaltarbildes an das vorgegebene Thema, fügte jedoch für das Presbyterium anstelle der nächösterlichen Szenen „Christi Grablegung“ von Ignazio Solari (gest. um 1650) und „Christus in der Vorhölle“ von Arsenio Mascagni, die Passionsszenen „Christus am Ölberg“ und die „Kreuzigung“ hinzu. 1742 wurde das neue Auferstehungsbild an seinen Bestimmungsort gebracht. Das Domkapitel ersuchte daraufhin den Erzbischof „daß die gegen neue ausgewechselte drey blätter bey dem Chor Altar möchten aufbehal-

ten, und nicht anderst wohin gegeben werden“¹³, so daß man Mascagnis Werk gemeinsam mit Rensis Presbyteriumsbilder, die wohl wegen der Themenwahl nicht zur Aufstellung kamen, im Kloster St. Peter einlagerte. Schon wenige Jahrzehnte später wurde Kritik wie jene von Kremers Schmidt an der „Rensi’schen Decorationsmalerei“¹⁴ laut. Der aus Trient stammende Andrea Rensi (gest. 1761), wurde wie beispielsweise Jakob Zanusi (1679–1742), Paul Troger (1698–1762) oder Franz Anton Ebner (um 1698–1756) von Erzbischof Firmian aus dem Südtiroler-Trientiner Raum nach Salzburg berufen. Hier schuf Rensi neben den Gemälden für den Dom zahlreiche Werke für den Familiensitz Firmians, Schloß Leopoldskron. Im Inventar der Gemäldegalerie, die der Neffe des Erzbischofs Franz Laktanz Graf Firmian (1712–1786) in Leopoldskron sammelte, ist eine Altarblatt-Skizze – wohl ein Ölbozzetto – von Rensi mit dem Thema der Auferstehung verzeichnet, die sich sicherlich auf das Hochaltarbild bezieht.¹⁵ Die Sammlung aus Leopoldskron wurde in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgelöst und die Gemälde, darunter auch der Entwurf Rensis, durch Versteigerung in alle Himmelsrichtungen verstreut.

Benedikt Pillwein schreibt über das Gemälde Rensis: „Belangend unter anderen das erwähnte Hochaltarblatt von Rensi im Dom, so muß ich gestehen, daß mir jenes Bild der Auferstehung, welches sich einst statt obigen an dessen Stelle befand, und nun im Urkunden=Conservatorium bei St. Peter aufbewahrt wird, viel besser gefiel. Es ist von Mascagni. Möchte daher das vorige oder sonst ein besseres Stück statt des besagten aufgestellt werden; denn das gegenwärtige ist unter den übrigen Altarblättern in dem sonst so schönen Gotteshause wirklich das mißlungenste!“¹⁶ Und dies gilt für viele großformatige Werke Rensis, die in ihrer groben, kaum modellierenden, steifen Malerei mehr an Bühnendekorationen denken lassen. Gerade bei den schwierigen Lichtverhältnissen im Chor des Domes und der monumentalen Marmorarchitektur des Altars konnte Rensis Auferstehungsbild nicht bestehen.

Wohl auch aufgrund der Kritik der Zeitgenossen bestellte Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772–1803/1812) im Jahr 1776 bei Anton Raphael Mengs (1728–1779) ein neues Hochaltarblatt gleichen Themas mit fünf Figuren für 12.000 Gulden.¹⁷ „Die Ausführung des Gemäldes war (...) bereits begonnen worden, als Mengs starb. Dies ergibt sich aus dem Nachlaßinventar, wo ein Gerüst erwähnt wird, das sich in dem Raum befand, in dem die Salzburger Leinwand stand.“¹⁸ Nach Benedikt Pillwein¹⁹ wurde dieses unvollendete Werk bzw. die untermalte Leinwand von Erzbischof Colloredo für 2000 Gulden an Katharina II. nach St. Petersburg verkauft, ist jedoch bis heute in keiner russischen Sammlung aufzufinden. Da im Werkverzeichnis von Mengs das Thema der Auferstehung Christi nur ein einziges Mal aufscheint, konnte Steffi

Roettgen in ihrer jüngst erschienenen Monographie eine Federzeichnung im British Museum in London als Vorzeichnung für das Salzburger Altarbild nachweisen (Abb. 2).²⁰ Roettgen vergleicht die Komposition, die in ihrer Symmetrie und Aufteilung mit dem über dem offenen Sarg mit ausgebreiteten Armen schwebenden Christus sowie den fliehenden und stürzenden Wächtern stark an Mascagnis Werk erinnert, in einzelnen Details auch mit Gemälden von Tizian, Raffael, Guido Reni oder Caravaggio.²¹ Vielleicht lag Mengs, der für diesen Auftrag nicht nach Salzburg kam, eine Innenansicht des Salzburger Domes, wie der Kupferstich von Melchior Küsell aus der Zeit um 1675 (Abb. 3) mit dem Mascagni-Bild zur näheren Erläuterung der Raum- und Lichtsituation, vielleicht auch eine Innenansicht mit einem ähnlich gestalteten Bild von der Hand Rensis vor.

Aufgrund des Todes Mengs im Jahr 1779 blieb das Werk Rensis zunächst am Hochaltar des Domes. Erst bei den Vorbereitungen der Säkularfeier besann man sich auf das erhalten gebliebene Bild Mascagnis: Domkapitular und Schulinspektor Marchner regte im Juni 1828 an, das Altarbild Mascagnis wieder am Hochaltar des Domes anzubringen. Erzbischof Franz de Paula Albert Eder (1876–1890) erbat von Kaiser Franz I. die Übergabe des Mascagni Bildes, das bis 1816 zusammengerollt im langen Gang von St. Peter und dann, auf einen Blindrahmen aufgezogen, in der Residenz verwahrt wurde. „Der Kaiser, der das Bild dort selbst gesehen hatte, bewilligte mit EntschlieÙung d. dto Weinzierl 27. August 1828 die Abgabe desselben und ordnete die Verwahrung des Rensibildes in der Residenz ‚neben den anderen zwei Gemälden dieses Meisters‘ an“²², und so wurde Mascagnis Werk wieder an die alte Stelle eingesetzt. Schließlich übergab die k.k. ResidenzschloÙ=Verwaltung infolge Ermächtigung des k.k. Obersthofmeisteramtes im Jahr 1868 alle drei Gemälde Rensis an das Museum Carolino Augusteum²³, wo sie „am Dachboden, den es [das Museum Carolino Augusteum] mit dem städtischen Bauamte teilen mußte, verkommen“ sind.²⁴ Auch wenn sich die drei großformatigen Gemälde in den Inventaren des Museums und die genannte Altarblatt-Skizze in Leopoldskron nachweisen lassen, ist weder eine Abbildung noch eine spätere fotografische Reproduktion, auch keine Innenansicht des Domes mit Rensis Altarblatt erhalten geblieben. Merkwürdigerweise ist auf einem detaillierten Querschnitt des Salzburger Domes von Nikolaus Höss aus dem Jahr 1789 am Hochaltar – wohl sehr frei nachempfunden, da es sich um eine Architekturdarstellung handelt – ein Kreuzifixus mit einer am Kreuzfuß knienden Magdalena erkennbar.²⁵ Auch ein kleines Architekturmodell des Salzburger Domes vom Ende des 18. Jahrhunderts, in dessen Innerem am Hochaltar (Höhe 6,0 cm) das Altarblatt Rensis dargestellt sein müßte, gibt zu wenig Aufschlüsse (Abb. 4)²⁶, um eine genaue Beschreibung zu erstellen.



Mascagnis Altarblatt war 1828 jedoch ohne eine Restaurierung wieder aufgehängt worden, bis es „weil in dem besagten alten Gemälde des Mascagni verdunkelte disharmonische Härten sich zeigten, welche scheinbar die Gediegenheit dieses Bildes arg entwertheten“²⁷ „zum zweiten Male von seiner ursprünglichen Stelle verdrängt ... wurde“.²⁸

1855 bot sich der Prager Maler Rudolf Müller (1816–1904) an, ein neues Altarblatt anzufertigen. Müller wandte sich an Erzbischof Maximilian Josef von Tarnóczy (1851–1876), der das Angebot zwar an – jedoch keine Kosten übernehmen wollte. Müllers Freund Regierungsrat Dr. Groß war Sekretär bei der in Salzburg lebenden Kaiserwitwe Caroline Au-

guste und auf seine Fürsprache hin, erklärte sie sich zur Finanzierung bereit, wenn der Erzbischof persönlich den Auftrag veranlasse.²⁹ 1857 lieferte Rudolf Müller, der an der Prager Akademie und in Wien unter Josef Führich studiert hatte und von Peter Cornelius beeinflusst war, einen ersten Entwurf, der jedoch gegen den Wortlaut des Evangeliums verstieß. Der zweite erhielt am 19. März 1859 die Genehmigung der Kaiserin und noch im gleichen Jahr wurde das neue Altarblatt am Hochaltar des Domes eingesetzt (Abb. 5). Das Bild, das beim Dombrand 1859 unbeschädigt blieb, zeigt Christus in einer leichten Schrägansicht auf einer Wolke stehend und mit erhobenen Armen zum Himmel blickend. Links stehend, hält ein Engel den Grabdeckel während sich rechts die Wächter abwenden. In zarten Rosa- und Rotschattierungen sind die Figuren und ihre Kleidung gezeigt, die sich vor der kontrastierenden dunkelgrünbläulichen Landschaft mit der Silhouette von Jerusalem abheben.

Erzbischof Tarnóczy hatte inzwischen das Gemälde Mascagnis dem Museum Carolino Augusteum zur Verwahrung übergeben. Das neue Altarbild Müllers mit seiner akademischen Malweise und dem an die Nazarener erinnernden Stil erreichte weder die Gunst Caroline Augustes noch die Zustimmung der Zeitgenossen. In seiner dunklen, schweren Farbigekeit des Hintergrunds und der eindimensionalen Lichtführung bot es kein Gegengewicht zur dunklen Farbigekeit des Marmors und war im blendenden Gegenlicht kaum zu erkennen. Tarnóczy verlangte darum das Werk Mascagnis vom Museum zurück und bot dafür das letzte Abendmahl des gleichen Künstlers, das sich in der Salinenkapelle in Hallein befand zum Tausch an.³⁰ Man wartete jedoch mit der erneuten Aufhängung von Mascagnis Auferstehung und lagerte das Bild in der Wachskammer des Salzburger Domes. Erst nach dem Ableben der Stifterin Caroline Auguste wurde 1877 von Erzbischof Eder die schwierige und aufwendige Restaurierung in Auftrag gegeben – der akademische Gemälde-restaurator Martin Pfitzer (1803–1877), der seinen Lebensabend in Salzburg verbrachte, übernahm sie als seinen letzten Auftrag. „Die ruhige Überzeugung und die namenlose Pietät des greisen Restaurators aber setzte sich über diese Bedenken, gestützt auf seine vielseitige Erfahrung und Kunstfähigkeit vertrauensvoll hinaus und in kurzer Zeit erwuchs aus dem Chaos von Ungebildeten, die man wiederholt diesem preiswürdigen Bild zufügte, eine ungeahnte Glorifikation und als 1877 das Alleluja zur Auferstehung Christi feierlich erschallte, strahlte die einzige für die ernste, marmorne Umgebung des Altars so wohlberechnete Farbenpracht Mascagnis nach solch wohlthätiger Auffrischung wie aus dem Dunkel hervor.“³¹

Seit 1877 ziert nunmehr erneut das ursprünglich für diese Stelle bestimmte Bild des Arsenio Mascagni den Hochaltar des Salzburger Domes. Auch wenn ein direkter Vergleich der

genannten Altarbilder nicht oder kaum möglich ist – weil das Altarblatt Rensis nicht mehr vorhanden ist, von Mengs nur eine diesbezügliche Skizze existiert und das Altarblatt Müllers, das seit 1877 in der Wachskammer des Salzburger Domes aufbewahrt wird, in äußerst schlechtem Zustand erhalten blieb – zeigt dieser Vergleich und die Kritik der jeweiligen Zeitgenossen, das kein anderes wie jenes von Mascagni der Architektur des Salzburger Domes gewachsen und mit ihr verwachsen ist.

Anmerkungen:

- (1) Martin, Franz: *Der Dom in den letzten 150 Jahren*, in: *Der Dom zu Salzburg 1628–1928 zum 300jährigen Jubiläum*. Salzburg 1928, S. 200.
- (2) Neuhardt, Johannes: *Der Dom zu Salzburg und seine Ausstattung*, in: *Österreichische Ingenieur- und Architekten-Zeitschrift*. Jg. 140, Heft 12, 1995, S. 446.
- (3) wie Anm. 2, S. 445.
- (4) wie Anm. 2, S. 445–446.
- (5) Schallhammer, Anton Ritter von: *Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg*, Salzburg 1859, S. 56.
- (6) vgl. Rott-Freund, Susanne: *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570–1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*. Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 5 ff.
- (7) wie Anm. 6, S. 196.
- (8) wie Anm. 6, S. 185.
- (9) wie Anm. 6, S. 186. Rott-Freund vermutet, daß ein Zeitgenosse das Gemälde vollendete.
- (10) Pezolt, Georg: *Wiederaufnahme von Mascagnis Hochaltarbild im Dome zu Salzburg*, in: *Salzburger Zeitung* 1877, Nr. 69.
- (11) Martin, Franz: *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*. 4. Aufl. Salzburg 1982, S. 185.
- (12) Wagner, Franz: *Simon Baldaufs Schränke in der Salzburger Domberrnsakeristei und die „Boulle“-Uhr Erzbischof Firmians*, in: *Alte und moderne Kunst* 23, 1978, Heft 158, S. 20–27.
- (13) *Salzburger Landesarchiv: Domkapitel Protokolle 1742*, fol. 439.
- (14) wie Anm. 10, Nr. 69.
- (15) Buberl, Paul: *Österreichische Kunsttopographie Bd. 11: Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*. Salzburg, Wien 1916, S. 291. Nr. 115.
- (16) Pillwein, Benedikt: *Biographische Schilderungen oder Lexikon salzburgischer Künstler*. Salzburg 1821, S. 195. Dabei beruft sich Pillwein auf Manuskripte von Lorenz Hübner (1751–1807).
- (17) wie Anm. 1, S. 200.
- (18) Roettgen, Steffi: *Anton Raphael Mengs (1728–1779)*, Bd. 1. *Das malerische und zeichnerische Werk*. München 1999, S. 104, Kat. 63.
- (19) wie Anm. 16, S. 195.
- (20) wie Anm. 18, S. 104, *Feder in Braun*, London, *British Museum. Dep. Of Prints and Drawings*, Inv. Nr. 1928-10-16-11.

(21) wie Anm. 18, S. 104.

(22) wie Anm. 1, S. 204.

(23) *Jahresschrift des städtischen Museums Carolino-Augusteum zu Salzburg*. Salzburg 1868, S. 27.

(24) wie Anm. 1, S. 214.

(25) *Kriegsarchiv München Plansammlung*, Salzburg 13–16.

(26) *Salzburger Museum Carolino Augusteum: Modell des Salzburger Domes*, bezeichnet „Georg Leymann“ (?) Inv. Nr. 4558/49.

(27) wie Anm. 10, Nr. 69.

(28) wie Anm. 10, Nr. 69.

(29) wie Anm. 1, S. 213.

(30) wie Anm. 5, S. 189. Und *Jahresschrift des vaterländischen Museums Carolino-Augusteum der Landeshauptstadt Salzburg für das Jahr 1859*, S. 34, Nr. 30.

(31) Reitlechner, Gregor P.: *Gemälde Restaurator Martin Pfitzer*, in: *Die Kirchliche Kunst*. 12. Jg. Nr. 16, 1905, S. 125.

Anschrift des Verfassers:

Mag. Peter Husty
Burgfriedstr. 1
A-5400 Hallein