



universität
wien

DIPLOMARBEIT

**Die romanischen Anteile der
Franziskanerkirche zu Salzburg**

Verfasserin
Dr. Ursula Weitgasser

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 315
Kunstgeschichte

Betreuer: tit.aö.Univ.Prof.Dr. Mario Schwarz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Zur Wahl des Themas	3
3	Zum Forschungsstand: Quellenlage und Probleme.....	5
4	Geschichtlicher Hintergrund und Baugeschichte	10
5	Baubeschreibung.....	20
5.1	Der Grundriss	20
5.2	Das Langhaus und seine Kapitelle	22
5.3	Die Kapitelle im stilistischen Vergleich.....	24
5.4	Portale	37
5.4.1	Westportal.....	37
5.4.2	Südportal.....	38
6	Portale im stilistischen Vergleich	40
6.1	Südportal Franziskanerkirche.....	40
6.2	St. Peter	43
6.2.1	Zur Geschichte der Kirche.....	43
6.2.2	Das Kirchenportal	44
6.3	St. Zeno in Reichenhall.....	47
6.3.1	Zur Geschichte der Kirche.....	47
6.3.2	Kirchenportal.....	47
6.4	Stift Nonnberg	50
6.4.1	Zur Geschichte der Kirche.....	50
6.4.2	Kirchenportal.....	50
6.5	Dom von Trient.....	53
6.5.1	Zur Geschichte der Kirche.....	53
6.5.2	Kirchenportal.....	53
7	Salzburger Tympana und der Einfluss aus Oberitalien.....	55
8	Das Marien-Tympanon im Museum Carolino Augusteum	57
9	Der Kanzel-Löwe und die romanischen Löwen in Salzburg.....	63
9.1	Lombardischer Stil.....	64
9.2	Comasken – comaskisch	64
9.3	Der Löwe im Langenhof Salzburg.....	65
9.3.1	Zum Gebäude	65
9.3.2	Löwe im Eingang des Langenhofs.....	65
9.4	Kirche St. Zeno Reichenhall	66
9.4.1	Das Gebäude	66
9.4.2	Der Löwe am Hauptportal.....	66
9.5	Kreuzgang der Stiftskirche St. Peter in Berchtesgaden	68
9.5.1	Gebäude.....	68

9.5.2 Die Löwen in den Arkaden des Kreuzgangs	68
9.6 Salzburger Dom	68
9.6.1 Das Gebäude	68
9.6.2 Die Löwen am Taufbecken	68
9.7 Franziskanerkirche Salzburg	69
9.7.1 Das Gebäude	69
9.7.2 Der Löwe an der Kanzel.....	69
9.8 Die Salzburger Löwen und der oberitalienische Einfluss...	70
10 Zusammenfassung	72
11 Exkurs: Die Petersfrauen und ihre liturgische Nutzung der Franziskanerkirche.....	80
12 Bildteil	87
Bibliografie	100
Abbildungsverzeichnis	105

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit entstand mit vielen Unterbrechungen in der Zeit von November 2010 bis September 2012 auf Vorschlag meines verehrten Lehrers, Prof. Dr. Mario Schwarz, der mir nahelegte, mich mit den romanischen Anteilen der Franziskanerkirche in Salzburg zu beschäftigen, mir essenzielle Anregungen zur Forschungsrichtung gab, mich mit Informationen und Literatur versorgte und mir während der Erarbeitung ständig hilfreich zur Seite stand.

Ohne Zweifel würde diese Arbeit nicht in ihrer gegenwärtigen Form existieren ohne die mannigfaltige Unterstützung von Prof. Dr. Heinz Dopsch und Dr. Wilfried Schaber, die mir stets mit Literatur und ihrem enormen Fundus an historischem Wissen hilfreich und geduldig bei meinen Fragestellungen zur Seite gestanden sind und mich unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Mario Schwarz; ohne seine Geduld, sein Fachwissen und seine moralische Unterstützung wäre mir die Fertigstellung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Hervorzuheben ist die dürftige Publikationslage zu den romanischen Teilen der Kirche, die größtenteils bestrebt ist, die Theorie eines autochthonen Kunstschaßens in Salzburg zu unterstützen, aber im stilistischen Vergleich nicht unbedingt visuell nachvollziehbar ist.

Vergleichenswert sind die zeitgleichen Werke der Comasken, der Magistri Comacini. Diese waren höchst kunstfertige, wandernde Baukünstler, Baumeister und Steinmetze aus der Gegend von Como, deren Zusammenschluss bereits für das Jahr 643 durch ein Edikt des Langobarden Königs Rothari urkundlich bezeugt ist.

Die Comasken hatten großen Einfluss auf die Romanik der Toskana, Österreichs Deutschlands und Skandinaviens und ihnen folgten später bedeutende Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts wie Fontana, Borromini und Maderno sowie, speziell in Salzburg, Santino Solari nach.

Zu den in dieser Arbeit erwähnten Vergleichsbeispielen zählt unter anderem der Dom von Trient. Die kunsthistorischen Parallelen wurden zwar schon früher erwähnt, aber nicht explizit publiziert.³

Sehr hilfreich war ein während der Entstehungsphase dieser Diplomarbeit im Ars Sacra Katalog erschienener Artikel von Luca Siracusano, der die Madonna

der Ertrunkenen im Dom von Trient mit dem Salzburger Marien Tympanon ausführlich und nachvollziehbar vergleicht.

2 Zur Wahl des Themas

Die Franziskanerkirche ist die einzige Kirche in Salzburg, die fragmentarisch Architektur des 13. Jahrhunderts enthält.

Der zeitgleiche Salzburger Dom, ein bedeutendes Bauwerk der damaligen Zeit, lässt sich heute, trotz großen Interesses, nur hypothetisch rekonstruieren. Alle entsprechenden Versuche beruhen auf den Ergebnissen der von Hermann Vetters geleiteten Domgrabungen und der Interpretation der einschlägigen Archivalien, deren Aussagen höchst widersprüchlich gedeutet werden.

Der Fokus des Forschungsinteresses im Hinblick auf die Franziskanerkirche liegt auf dem durch die exzellente Quellenlage gut dokumentierten und vielfältig behandelten hochgotischen Chor.

Die Kunstwerke der Romanik in Salzburg sind nur vereinzelt in Stilanalysen publiziert.

Die romanischen Teile der Franziskanerkirche bestehen aus dem Langhaus mit den Kapitellen, den Portalen sowie den Kanzellöwen.

Das Westportal wurde im Barock durch den Anbau der Residenz Wolf Dietrichs stark überarbeitet und lässt daher bis auf seine charakteristische Zweifarbigkeit kaum noch Aussagen zu.

Das Südportal ist jedoch hervorragend erhalten und somit stilistisch gut mit den Portalen von St. Peter, St. Zeno in Reichenhall, dem Stift Nonnberg und dem Dom von Trient vergleichbar.

Da sich diese Arbeit mit den romanischen Teilen der Franziskanerkirche und ihrem Umfeld beschäftigt, ist ein weiteres Kapitel dem Marien Tympanon des Salzburg Museums gewidmet, welches aufgrund verschiedener Merkmale der einschlägigen Literatur entweder der Franziskanerkirche oder dem romanischen Dom zugeordnet wird, sicherlich jedoch in das hier beschriebene Kunstschaffen fällt.

Nicht nur der Kanzellöwe der Franziskanerkirche, sondern auch die zahlreichen anderen in der Stadt Salzburg und ihrer Umgebung erhaltenen romanischen Löwen sind dieser Zeit und Schaffensperiode zuzuordnen.

In dieselbe Zeit fällt auch ein nicht mehr erhaltenes Matrozinium der Petersfrauen, daher erscheint es interessant und erwähnenswert, der Geschichte der Petersfrauen und ihres Klosters, das heute die Franziskaner beherbergt, einen kleinen Exkurs zu widmen.

3 Zum Forschungsstand: Quellenlage und Probleme

Einleitend sei erwähnt, dass man in Publikationen zur Franziskanerkirche im Allgemeinen liest, dass es sich um eine „Tauf- und Synodalkirche“ handelt, die angeblich schon vor dem 774 geweihten Dom bestand und von Bischof Virgil (746/47-784) erneuert wurde.

Diese Vorlage, die fast von allen Autoren übernommen wird, geht auf eine Publikation aus dem Jahre 1869 von Leopold Spatzenegger, einem der ersten Chronisten der Franziskanerkirche zurück, die weder das Jahr der Erbauung noch das der Einweihung mit historischer Bestimmtheit nennt und als Gewährsmann für seine Datierung einen *anonymus scribens* – einen anonymen Schreiber – um 1170-1177 zitiert.¹

Tietze übernimmt diese Vorlage und vermutet, dass die Anfänge der Franziskanerkirche noch vor der Erbauung des Domes liegen; er betont, dass die Erneuerung dem hl. Virgil *zugeschrieben* wird.²

Diese Vermutung wurde bisher von fast allen jüngeren Autoren ohne wesentliche Neuerungen übernommen.

Hilfreich für die Datierung sind folgende Urkunden:

Die Marienkirche – die heutige Franziskanerkirche – wurde 1130 auch den Petersfrauen zugewiesen.³

Im Zuge der Maßnahmen Erzbischof Konrads I. (1106-1147), der das regulierte Domkapitel zum Zentrum seiner Augustiner-Chorherrenreform machte, wurden 1139 die Pfarrechte in der Stadt Salzburg an das Domstift übertragen. Damit wurde die Marienkirche zur Stadtpfarrkirche und löste als solche die Michaelskirche, die sich im Besitz von St. Peter befand, ab.⁴

Die Grafen von Plain legten als Parteigänger Kaiser Friedrichs I. Barbarossa 1167 einen Großbrand in der Stadt Salzburg, dem der Dom mit den drei

¹ Spatzenegger, 1869, S.6

² Tietze 1912, S.10

³ Spatzenegger, 1869, S.6, Tietze, 1912, S.73, Martin 1941, S.2

⁴ SUB II Nr. 128; Ebenda und Martin, S.3. Eltz-Hoffmann/Anrather, S.37, sehen erst hier die Erhebung zur Stadtpfarre. Heike Johanna Mierau, *Vita communis* und Pfarrseelsorge. Studien zu den Diözesen Salzburg und Passau (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 21), Köln 1997, S. 314-327, hat gezeigt, dass die Marienkirche schon vor dem Stadtbrand 1167 und wahrscheinlich auch schon vor 1139 die Stadtpfarrkirche war.

Domklöstern sowie fünf weitere Kirchen zum Opfer fielen; unter ihnen wird auch die Marienkirche genannt.⁵

Eine Urkunde von 1208 erläutert, dass die Petersfrauen ihr Chorgebet in der Franziskanerkirche verrichten durften.⁶

1221 lässt Erzbischof Eberhard die Kirche durch Rüdiger von Bergheim, den ersten Bischof von Chiemsee, weihen.⁷

Eine Urkunde (Widmung) von 1408 besagt, dass ein vollständiger Neubau geplant war, schlussendlich wurde davon aber nur der Chorbau realisiert.⁸

Während der berühmte hochgotische Chor der Franziskanerkirche von Hans von Burghausen und Stefan Krumenauer durch gute Quellenlage und zahlreiche Publikationen überaus reichlich dokumentiert und publiziert ist, existieren nur wenige Dokumente zum romanischen Bau und den verbliebenen romanischen Bauteilen. Grund hierfür ist einerseits, dass es zur Geschichte der Kirche keine Originalurkunden vor Konrad I. (1106-1147) gibt, der als Erzbischof ein emsiger Reformator war und als „zweiter Gründer“ der Kirche von Salzburg gilt.⁹

Für die Zeit um 800 besitzt Salzburg mit den beiden ältesten Güterverzeichnissen, der Notitia Arnonis und den Breves Notitiae, hervorragsende Quellen. In ihnen wird aber die Marienkirche, die spätere Franziskanerkirche, nicht genannt. Der Angelsachse Alkuin, Leiter der Hofschule Karls des Großen und enger Freund des ersten Salzburger Erzbischofs Arn, verfasste um 803 eine Reihe von Gedichten (*carmina*) auf den Bischofssitz Salzburg. Anlass dafür war der Besuch, den Kaiser Karl in diesem Jahr Salzburg abstattete. In Alkuins Gesichten sind den einzelnen Kirchen Salzburgs etliche Verse gewidmet: Der vom hl. Rupert errichteten Peterskirche, an deren Stelle Virgil seinen großen Dom baute, die Michaelskirche, die zugleich dem hl. Benedikt geweiht war, die Amanduskirche im Petersfriedhof, deren Reste unter der heutigen Margarethenkapelle freigelegt wurden, die Marienkirche auf dem Nonnberg, die Alkuin als „Mutter der anderen Kirchen“

⁵ MG SS XVI, 473 und 475. Siehe auch Dopsch/Hoffmann, S.152 f.

⁶ Ebenda

⁷ Ebenda und Martin, S.3. Eltz-Hoffmann/Anrather, S.37, sehen erst hier die Erhebung zur Stadtpfarre.

⁸ Hahn 1983, S.854

⁹ Dopsch, S.153 ff.

preist und die Salvatorkirche am rechten Ufer der Salzach in der heutigen Linzergasse, die beim Stadtbrand 1167 zerstört wurde. Eine weitere Kirche, die den hl. Florian zum Parten hatte, kann nicht mehr sicher identifiziert werden. In dieser Aufzählung vermisst man neben der Martinskirche auf dem Nonnberg, die in den *Breves Notitiae* bezeugt ist, auch die Marienkirche, die heutige Franziskanerkirche. Es besteht zwar die Möglichkeit, dass Alkuin mit Versen, von denen der eine dem hl. Johannes und dem hl. Martin, der andere der hl. Maria gewidmet ist, auf diese beiden Kirchen Bezug nimmt, historisch gesichert ist dies aber nicht. Man muss auf jeden Fall mit der Möglichkeit rechnen, dass die Marienkirche um 800 noch nicht bestand;¹⁰ darauf weist auch die Tatsache hin, dass bis ins 12. Jahrhundert die bescheidene Michaelskirche als Pfarrkirche diente.

Der erste sichere Nachweis für die Existenz der Marienkirche stammt aus dem Jahr 931. Damals wird in einem Tauschgeschäft des Salzburger Erzbischofs Odalbert nicht nur die Kirche des hl. Johannes des Täufers genannt, sondern auch der Frauengarten (*pomerium sanctae Mariae*), der das große Areal im Westen der Stadt von der Marienkirche bis zum späteren Bürgerspital umfasste. Die Benennung dieses Areals nach der hl. Maria setzt jedenfalls den Bestand der Marienkirche voraus.¹¹

Was die romanischen Bauteile betrifft, ist die Publikationslage eher dürftig. Wissenschaftlich befasst sich Spatzenegger mit der Franziskanerkirche in der Zeit vor der Erbauung des gotischen Chorgestühls um 1869, eine weitere bedeutende Publikation stammt danach von Tietze um 1912.

Fuhrmann widmet sich 1949 in einem Kapitel des Buches über die Salzburger Kirchen der Franziskanerkirche, in seinem 1962 erschienenen Buch der Franziskanerkirche als gesamtes Bauwerk,

¹⁰ Alcuini carmina ed. Ernst Dümmler, MGH Poetae Latini Carolini aevi I, Berlin 1881; Dazu Heinz Dopsch, Salzburg zur Zeit Erzbischof Arn, in: Erzbischof Arn von nSalzburg, hg. von Meta Niederkorn-Bruck und Anto Scharer (Veröffentlichungen des IÖG 40), Wien –München 2004, S. 38-46; Dopsch/Hoffmann S. 109-111.

¹¹ SUB I, S. 124 f. Nr. 62; Adolf Hahn, Die bauliche Entwicklung der Stadt Salzburg, in: Dopsch/Spatzenegger, Geschichte Salzburgs I/2, Salzburg 1983, S. 840 mit Anm. 36 verweist auf die enge Verbindung der Patrozinien Maria und Johannes des Täufers und vermutet eine Johanneskirche, die im Bereich der Marienkirche stand.

Wilhelm Messerer verfasste 1980 in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde einen ausführlichen Artikel über die romanischen Skulpturen von Salzburg, der unter anderem im Vergleich mit der Salzburger Buchmalerei ein autochtones Salzburger Kulturschaffen beschreibt.

Friedrich Dahm befasste sich 1998 in seinem Artikel „Die früh und hochmittelalterliche Skulptur Österreichs“ in der Geschichte der bildenden Kunst in Österreich ebenfalls unter anderem auch mit der Salzburger Skulptur.

Sehr aufschlussreich für die Stilanalyse war Hans Karlingers „Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg“, 1924 veröffentlicht, sowie Richard Strobel und Markus Weis' Werk Romanik in Altbayern. Würzburg, 1994.

Mit dem Salzburger Marientympanon befasste sich Hermann Beenken 1925 in „Romanische Skulptur in Deutschland“ sowie Willibald Sauerländer 1977 in dem Ausstellungskatalog „Die Zeit der Staufer“.

Franz Fuhrmann widmet ihm 1960 eine beinahe fünfzigseitige Ausführung in der Jahresschrift des Salzburger Museum Carolino Augusteum und in ebendieser Jahreschrift befasst sich Elfriede Kapeller 1996 mit dem Marientympanon als Kunstwerk des Monats. Mit den epigraphischen Bemerkungen zum Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum beschäftigt sich Walter Koch 1986 in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege Bd. 40 (1986) S. 114-118.

Sehr hilfreich für die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit war der im Ars Sacra 2010 veröffentlichte Artikel von Luca Siracusano, der die Madonna der Ertrunkenen vom Dom in Trient mit dem Salzburger Marientympanon in Verbindung bringt und einen konkreten komaskischen Künstler als Urheber benennt.

Pater Maurus Schellhorn, dem die originalen Quellen gut zugänglich waren, beschäftigte sich 1925 intensiv mit den Petersfrauen und hat diese Erkenntnisse in einem kleinen Büchlein „die Petersfrauen“ in sehr anschaulicher und unterhaltsamer Weise niedergeschrieben.

Besonders hilfreich war die Diplomarbeit von Frau Mag. Julia Corina Mayerhofer-Turgel Mitteleuropäische Stilbeziehungen in der mittelalterlichen Bauplastik am Beispiel der Pfalzkapellen Eger und Nürnberg, (begutachtet von

Mario SCHWARZ) 2006, die ein ausführliches Kapitel der Tätigkeit der Comasken in Österreich widmet.

Als für das Verständnis sehr wichtigen Verweis erscheint auch der 1999 im Salzburg Archiv Band 26 von Wilfried Schaber veröffentlichte Bericht, der die romanischen Kapitelle des sogenannten „romanischen Kellers“ am Waagplatz nicht mit der von Pagitz postulierten Barbarossapfalz, sondern mit den im 11. Jahrhundert zu datierenden Kirchen S. Abbondio in Como, dem Dom von Modena und dem von Nonantola in Verbindung bringt.

Über die Comasken selbst gibt es wenig Literatur, übersichtlich ist die Arbeit „Die Meister von Como“ vom 4. April 1967 im Journal QUATUOR CORONATI Nr. 808 sowie Giuseppe Merzarios Artikel: "I Maestri Comacini-Storia Artistica di Mille Duecento Anni(600-1800) – Milano 1893.

Ebenso gibt Geza de Francovic in "La corrente comasca nella scultura romanica I und II", Rivista dell'Istituto della Storia d'Arte e Archeologia (1936), pp 267-305, (1937) pp 46-129 Einblick in das Werk der Comasken.

Eine Übersicht, die über die Tätigkeit der Comasken in Österreich berichtet, gibt es nur in italienischer Sprache: Franco Cavarocchi in: Originalita e genio dei "Magistri Intelvesi" nella produzione artistica d'Oltralpe – in: Ostbairische Grenzmarken Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde – Passau, 1969; weiters wurde der Artikel "Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich" in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Vol. 119-1979 veröffentlicht.

Zu den Comasken in Salzburg findet sich Literatur bei Franco Cavarocchi, Arte e Artisti della Valle Intelvi - con note storico-geografice (Biblioteca Intelvesi N. 2), Como² 1992 mit sehr speziellem Literaturverzeichnis, auch für das Mittelalter. Vom selben Autor in: MGSL 119, 1979, S. 281ff. zu den Intelvesern Künstlern mit Hinweisen auf Antelami, jedoch liegt hier das Schwergewicht auf der Barockzeit. Zu dem Werk " L'opera del genio italiano all' estero" (seria prima) hat Enrico Morpurgo zwei Bände "Gli artisti italiani in Austria" verfasst: 1. Bd. Mittelalter, Rom 1936; kurz, aber aufschlussreich ist der Aufsatz von Hans Sedlmayr, Probleme der Kunst in den Alpen am Paradigma des karolingischen Mailand, in: Vorträge und Forschungen, Bd. 10, Konstanz 1965.

4 Geschichtlicher Hintergrund und Baugeschichte

Die Geschichte der christlichen Kirchen in Salzburg geht bis in die Spätantike zurück. Ihre bauliche Anlage ist bereits durch die römische Siedlung *Iuvavum* vorbestimmt, deren Grundstruktur (Reichsstraße, Salzachbrücke, *castrum superius*) nicht unwesentlich auch das mittelalterliche Salzburg bestimmen sollte. Eine erste Salzburger Kirche wird um 470/475 n. Chr. durch Eugippius' Biographie des hl. Severin bezeugt.¹² Diese Kirche ist dort als *Basilika* bezeichnet, was in diesem Fall weniger den Baustil bezeichnet, als auf eine *Klosterkirche* verweist. Daneben gab es in Salzburg noch eine *Ecclesia* genannte Gemeindegemeindekirche und vermutlich auch eine kleine Friedhofskirche.¹³ Nachdem der letzte weströmische Kaiser, Romulus Augustulus, 476 n. Chr. vom Skiren Odoaker abgesetzt worden war, brach das römische Grenzverteidigungssystem bald zusammen und Odoaker ließ 488 die Provinz *Ufernorikum* evakuieren. *Iuvavum* und sein Umland verloren den Großteil der Bevölkerung; nur wenige romanische Bewohner verblieben in den Gemäuern auf Nonnberg und Festungsberg, stellten aber somit eine Siedlungskontinuität seit der Antike sicher. Die Talsiedlung jedoch fiel in den Zeiten der Völkerwanderung, denn die *Bajuwaren*, die sich seit dem 6. Jahrhundert hier niederließen, besiedelten zunächst lieber das flache Umland,¹⁴ mit der Zeit jedoch ging aber auch die romanische Stadtbevölkerung in der bayerischen auf. Als bedeutsam für die Stadtgeschichte gilt die Schenkung *Iuvavums* durch den Bayernherzog Theodo an Bischof Rupert von Worms, wahrscheinlich im Jahre 696, die gemeinhin als „Neugründung“ der Gemeinde als Bischofsstadt gefeiert wird. Eine Lebensbeschreibung Ruperts vom Ende des 8. Jahrhunderts.¹⁵ spricht davon, dass dieser lediglich die *obere Burg* mit einer Martinskirche vorfand, die untere Ruinenstadt jedoch erst reinigen musste, bevor er dort eine Kirche und andere Bischofsgebäude errichtete. Freilich war der Ausbau *Salzburgs* (wie der

¹² Noll, Rudolf (Hrsg.): Eugippius. Vita Sancti Severini/Das Leben des hl. Severin, 2. Auflage, Passau 198, S. 76 ff. c. 13 und 14.

¹³ Hahnl, Adolf: Die bauliche Entwicklung der Stadt Salzburg, in: Dopsch, Heinz/Spatzenegger, Hans (Hrsg.): Geschichte Salzburgs I/2, Salzburg 1983, S.836-864, hier S.838 sowie Dopsch, Heinz/Hoffmann, Robert: Salzburg. Die Geschichte einer Stadt, 2., aktual. Aufl. 2008, S.67 f. Für die Mönchsberghöhlen und andere Orte sind entgegen diverser Legenden keine frühchristlichen Traditionen nachzuweisen.

¹⁴ Dopsch/Hoffmann, S.71 sowie Hahnl, S.838.

¹⁵ Levison, Wilhelm (ed.): Gesta sancti Hrodberti confessoris, in: MGH SS rer. Merov. VI, Hannover/Leipzig 1913, S.159 ff.

Ort seit dem 8. Jahrhundert. genannt wird) nicht das Werk des Bischofs allein – wie durch die nachträgliche Heiligenverehrung suggeriert worden war, sondern geschah in Zusammenarbeit mit den tatkräftigen Bayernherzögen aus dem Geschlecht der Agilolfinger, die einen militärischen, wirtschaftlichen und religiösen Vorposten zur Machtsicherung und Ostmission errichten wollten. Die ausgebaute obere Burg samt der Stiftskirche von Nonnberg war bereits ihr Werk;¹⁶ dennoch geht der Bau eines ersten Doms an der Stelle des heutigen auf die Initiative Ruperts zurück.¹⁷

Ein ausreichend großer Kirchenbau war sicher auch Voraussetzung für die päpstliche Zustimmung zur Erhebung Salzburgs zum Bischofssitz 739. Ruperts erster Kirchenbau hatte allerdings nicht lange Bestand: Im Jahre 746/47 wurde das Bistum einem irischen Missionar anvertraut, nämlich dem später heiliggesprochenen Virgil (Feirgil). Dieser machte sich nicht nur um die Missionierung der slawischen Karantanen im heutigen Kärnten und den forcierten Landesausbau verdient, sondern ließ ab 767 anstelle des Rupert-Doms eine für die damalige Zeit beeindruckende Kathedrale errichten: Die dreischiffige Basilika mit 66 m Länge und 33 m Breite erstaunte die Zeitgenossen wegen ihrer ungewöhnlichen Größe.¹⁸

Virgil ließ in diesem Zusammenhang den ganzen Dombezirk neu gestalten, wobei vielleicht auch ein weiterer Kirchenbau realisiert wurde – die heutige Franziskanerkirche.

Der genaue Zeitpunkt ihrer Weihe ist nicht bekannt, nur dass sie unter Virgils Regentschaft geschehen sein soll. Einzige Quelle dafür ist die Nachricht eines unbekannten Schreibers aus den Jahren 1170-1177 (also 400 Jahre später), der behauptet, dass Virgil diese Kirche im baufälligen Zustand bereits vorgefunden, erneuert und der hl. Maria geweiht habe.¹⁹ Daraus schloss die

¹⁶ Theodos Sohn, Theodpert, residierte überwachend auf dem Festungsberg. Später errichteten die Herzöge eine sogar eigene Pfalz in der Stadt. Vgl. Hahnl, S.839 sowie Dopsch/Hoffmann, S.83.

¹⁷ Dass es bei dieser Peterskirche nicht um die heutige Klosterkirche ging, wie die ältere Forschung und noch Herwig Wolfram: Die Zeit der Agilolfinger Rupert und Virgil, in: Heinz Dopsch/Hans Spatzenegger: Geschichte Salzburgs I/1, Salzburg 1981, S.121-156, hier S.130, annahmen, ist durch jüngste archäologische Forschungen erwiesen. Rupert erbaute zwar das Kloster neu, bei der Kirche handelte es sich aber um einen St. Peter geweihten Dom-Vorgängerbau (der aber zugleich Klosterkirche war). Dopsch/Hoffmann, S.88.

¹⁸ Wolfram, S.147 f. sowie Hahnl, S.840.

¹⁹ Leopold Spatzenegger: Beiträge zur Geschichte der Pfarr- oder Franziskanerkirche, in: MGSL 9 (1869), S.3-67, hier S.6 (Fußnote) zitiert die lateinische Quelle: *que hodie post restitutam innovata in ipsius nomine est consecrata.*

ältere Forschung, dass die Marienkirche älter als der Dom sein müsse,²⁰ was vielleicht für den 774 geweihten Virgil-Dom gelten mag, nicht aber für den Vorgängerbau Ruperts. SPATZENEGGERS Quellenübersetzung spricht von der damaligen Funktion der Marienkirche als „Tauf- und Synodalkirche“²¹, eine seither die Fachliteratur durchziehende Bezeichnung, der auch die neueste Forschung nicht widerspricht, weil – bei aller kritischen Vorsicht der späten Quelle wegen – am meisten dafür spricht.²²

Weil archäologische Nachrichten zu den Ursprüngen dieses Franziskanerkirchen-Vorgängers nicht vorliegen, kann der Zeitpunkt der Errichtung nur grob in der ersten Hälfte des 8. Jahrhundert. verortet werden.²³ Fünf Jahre nach der Erhebung Salzburgs zum Erzbistum (798) besuchte Kaiser Karl der Große die Stadt. Aus diesem Anlass dichtete Alkuin – ein angelsächsischer Gelehrter und treuer Berater sowohl des Kaisers als auch des ersten Erzbischofs von Salzburg – einige Lobeshymnen (*carminae*) auf den Ort.²⁴ Diesen in Hexametern geordneten Poemen kann man verschiedene Informationen zum damaligen baulichen Zustand der Stadt entnehmen. An kirchlichen Bauten erwähnt Alkuin in diesem Zusammenhang den von Rupert errichteten und von Virgil umgebauten Dom, die Michaelskirche (Pfalzkapelle), die 1167 zerstörte Salvatorkirche und die Kirche auf dem Nonnberg, nicht aber die Marienkirche neben dem Dom; allerdings beschreibt er die Nonnberger Marienkirche als Mutter der anderen Kirchen, insbesondere zweier Altäre, von denen einer Johannes dem Täufer sowie dem heiligen Martin, der andere Maria geweiht sei – wobei der erste wohl auf die Martinskirche, Letzterer auf unsere

²⁰ In Anlehnung an Spatzenegger auch Hans Tietze/Franz Martin: Österreichische Kunsttopographie Band IX. Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), Wien 1912 S.73 sowie Franz Fuhrmann, Die Franziskanerkirche in Salzburg. Alte Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau, Salzburg 1962, S.2

²¹ Spatzenegger, S.6. - Seit Tietze/Martin 1912 gilt die quellenbasierte Baugeschichte der Franziskanerkirche als ausformuliert; seither schreibt in den wesentlichen Fragen ein Autor vom anderen ab. Lediglich die Bauforschung Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre im Vorfeld der Kirchenrenovierung 1982 vermochte dem noch einige marginale Aspekte hinzuzufügen.

²² Damals besaßen die Petersmönche das Pfarrrecht, welches sie aber in St. Michael ausübten. Es bleibt als Funktion der Marienkirche nur deren eigene Seelsorge sowie die Taufe der Stadtbürger.

²³ Franz Martin: Die Franziskanerkirche in Salzburg, München 1941, S.2 ordnet die Erbauung „bald nach der Klosterkirche St. Peter (7.Jahrhundert.)“ früh ein, setzt aber Ruperts Peterskirche mit der späteren Stiftskirche in eins.

²⁴ Dümmler, Ernst (ed.): Carmina Alcuini, in: MGH Poetae latini I, Berlin 1881, S.335-340.

Taufkirche verweist.²⁵ Das diese Diplomarbeit betreffende Stadtareal war demnach Ende des 8. Jahrhunderts baulich geprägt von der Bischofsburg, die aus Virgil-Dom, Erzbischofsresidenz, Kloster St. Peter (noch ohne große Stiftskirche, aber mit Rupert-Kapelle) sowie wahrscheinlich der Marienkirche bestand.²⁶ Eine sichere Erwähnung gibt es aus dem Jahre 931, als in einer Urkunde im Zusammenhang mit dem *pomerium s. Mariae* (dem späteren Frauengarten, einer lange Zeit landwirtschaftlich genutzten Fläche mitten in der Stadt) von der Kirche des hl. Johannes des Täufers die Rede ist. HAHNL sieht darin eine Kapelle nahe der Marienkirche oder diese selbst.²⁷

Auf jeden Fall war die Marienkirche dem um 696 gegründeten Kloster St. Peter untergeordnet, das bis 987 die Salzburger Kirche verkörperte und in Personalunion von den Erzbischöfen geleitet wurde.²⁸

Erst eine Kirchenreform in ottonischer Zeit führte dazu, dass das Kloster aus der Verantwortung des Erzbistums gelöst wurde und als eigenständige Abtei 987 einen bis an die Mönchsbergwand erweiterten und abgegrenzten Klosterbezirk zugewiesen bekam. Erst jetzt, um die Jahrtausendwende, entstand eine erste Stiftskirche St. Peter.²⁹

Im Jahre 1110 beschloss Erzbischof Konrad I. eine völlige Neugestaltung des Domumfelds: Er überließ dem Stift St. Peter das seinem Wohnsitz benachbarte Gelände für einen Klosterneubau, während er für sich selbst eine neue Residenz nördlich des Domes errichten ließ, die er 1124 bezog.

Das bisher als Kollegiatstift organisierte Domkapitel wandelte Konrad 1122 in ein Augustiner-Chorherrenstift um. Zur Unterbringung von Chorherren, Bartbrüdern und Domfrauen etablierte er das Domkloster;³⁰ hinzu kam, dass nun auch um 1130 direkt neben dem Kloster St. Peter ein Frauenkloster entstand.

²⁵ Interpretation des lateinischen Textes nach Dopsch/Hoffmann, S.110 f., welche sich wundern, warum die Marienkirche bei Alkuin keine ausdrückliche Erwähnung findet, wohingegen Hahnl, S.840 f. eine der Preisgedichte auf die Gottesmutter eindeutig auf die „Tauf- und Synodalkirche“ bezogen sieht.

²⁶ Hahnl, S.840; Dopsch/Hoffmann, S.111.

²⁷ SUB I, S.124 f., Nr.62 sowie Hahnl, S.841.

²⁸ Fuhrmann 1962, S.2.

²⁹ Ein romanischer Neubau an heutiger Stelle wurde 1130-1143 errichtet. Lieselotte von Eltz-Hoffmann /Oskar Anrather,; Die Kirchen Salzburgs. Irdische Metaphern einer überirdischen Welt, Salzburg 1993, S.21; Hahnl, S.845 und Dopsch-Hoffmann, S.123.

³⁰ Hahnl, S.845.

Diesen *Petersfrauen* wies Konrad I. die Marienkirche als eigene Klosterkirche zu. Einige Jahre später (1139) wurde die Marienkirche jedoch aus der Verantwortung des Klosters gelöst. Bis dahin hatten die Mönche von St. Peter die seelsorgerische Betreuung der Stadtbewohner von der Kirche St. Michael aus wahrgenommen, nun aber wurde die Marienkirche zur Stadtpfarrkirche erklärt. Das Pfarrrecht lag seitdem beim Domkapitel. Anfangs predigte in der Liebfrauenkirche einer der Domherren, bevor schließlich ein „Nachpfarrer“ diese Aufgabe übernahm.³¹

Zum Aussehen der Kirche verlautbaren die Quellen leider nichts. Man darf sich eine antikisierende, flachgedeckt-turmlose Basilika vorstellen, vielleicht mit Stilelementen des Virgil-Doms, und vermutlich – aber das ist rein spekulativ – in bescheideneren Ausmaßen. Die während der Restaurierung 1982-1986 durchgeführte Notgrabung brachte keine näheren Aufschlüsse und wurde nie in ausreichender Form publiziert.

In dieser Form bestand St. Maria ohnehin nicht mehr lange, da sie ein Opfer der großen Politik wurde. Auseinandersetzungen des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Papst Alexander III. in den Jahren nach 1159 sahen die Salzburger Erzbischöfe als Anführer der päpstlichen Partei im Reich; so konnte es nicht verwundern, dass auch die Stadt in den Krieg hineingezogen wurde. 1166 verhängte Barbarossa die Reichsacht über Salzburg und als deren selbsternannte Vollstrecker fühlten sich die benachbarten Graf von Plain bemüht, in der Nacht zum 5. April 1167 die ganze Stadt in Brand zu stecken.

Neben diversen Wohnhäusern fielen auch der Dom samt seinen Klöstern und fünf Kirchen – darunter die Marienkirche – dem Brand zum Opfer.³²

Während die zerstörte Michaelskirche bereits 1168 neu geweiht wurde und 1181 der Bau des neuen romanischen Doms begann, musste die Stadtpfarrkirche Unserer Lieben Frau zunächst hintanstellen.

Immerhin scheint die romanische Marienkirche von derselben Bauhütte errichtet worden zu sein wie der Dom, denn ihr Langhaus ist nach dessen Vorbild gestaltet und man wird ihre Errichtung im Zusammenhang mit dem Neubau des

³¹ Spatzenegger, S.6; Tietze/Martin, S.73; Martin, S.2; Fuhrmann 1962, S.2.

³² MG SS XVI, 473 und 475. Siehe auch Dopsch/Hoffmann, S.152 f.

Domstifts südlich des Domes in Verbindung bringen dürfen. Dabei wurde für die Domfrauen um 1203 ein Neubau an der Nordseite der Marienkirche angefügt³³, was dafür spricht, dass diese zu dem Zeitpunkt zumindest im Unterbau fertig gestellt gewesen sein dürfte. 1208 waren die Bauarbeiten noch immer im Gange: In jenem Jahr sicherte man den Petersfrauen zu, dass sie „im bereits erbauten oder anders zu erbauenden Chor ihren Gottesdienst halten dürfen, da der rückwärtige Teil der Kirche auf St. Petrischem Grund stehe“.³⁴ Die Arbeiten zogen sich dann noch weitere 23 Jahre hin, ehe endlich am 3. September 1223 die neue, spätromanische Liebfrauenkirche geweiht werden konnte.³⁵

Die im Vergleich zum Dom gesehen längere Bauzeit resultierte zwar daraus, dass die Marienkirche hinter anderen Projekten zurückstehen musste (die Stadtbrände von 1196, 1200 und 1203 trugen das Ihre zur Verzögerung bei), war aber auch Ausdruck des komplizierten Verfahrens. Wie die jüngere Bauforschung nachgewiesen hat, errichtete man die Kirche von außen nach innen, d.h. man baute zuerst die Seitenschiffe als äußeres Geviert aus Sandstein und anschließend das Mittelschiff aus härterem Nagelfluh. Messerer macht deutlich, dass das gewölbte Mittelschiff aus statischen Gründen von Anfang an die Seitenschiffgewölbe und deren Außenmauern als Widerlager benötigte, allerdings suggeriert er, dass die Ruine des Vorgängerbaus bald nach 1167 notdürftig wiederhergestellt worden sei, wenn er beschreibt, dass im alten Mittelschiff weiterhin Gottesdienste stattfanden, während außen herum die neuen Seitenschiffe entstanden.³⁶

Dies ist durchaus wahrscheinlich – schließlich haben wir keine Kenntnis davon, dass in jener Zeit ein anderes Gotteshaus als Stadtpfarrkirche fungiert hätte – aber es gibt auch keine Belege für seine Behauptung. Messerer glaubt, zwei Bauphasen ausmachen zu können: Zunächst Seitenschiffe, Querschiff und Chor bis zur Weihe 1223, danach das neue Mittelschiff. Wenn er allerdings stilistische Ähnlichkeiten bei einigen Sandsteinkapitellen und dem (von ihm in

³³ Martin, S.3 und Hahn, S.848.

³⁴ Fuhrmann 1962, S.3.

³⁵ Ebenda und Martin, S.3. Eltz-Hoffmann/Anrather, S.37 sehen erst hier die Erhebung zur Stadtpfarre.

³⁶ Wilhelm Messerer: Romanische Portale in Salzburg und Reichenhall, in: MGSL 117 (1977), S.107-142, hier S.121.

die 2. Phase gerückten) Südportal ausgemacht haben will³⁷, so untergräbt dies m.E. seine Theorie.

Die Steinmetze pflegten die Details der Kapitelle am Boden zu gestalten, eine nachträgliche Ausarbeitung an den bereits verbauten Säulen erscheint eher unwahrscheinlich. Dass die Gewölbe des Mittelschiffs laut Plan ursprünglich etwas niedriger (in Höhe der Kämpferzone) angesetzt werden sollten, konnte die Bauforschung glaubhaft rekonstruieren. Das Südportal wurde im Übrigen am Querschiff eingebaut – in die Richtung zeigend, wo sich das (Doppel-)Kloster St. Peter befand. Dies war sicher der Tatsache geschuldet, dass die Peterfrauen seit 1130 die Stadtpfarrkirche mitbenutzen durften.³⁸

Wahrscheinlich besaßen mit dem Westportal die Stadtbürger und mit dem Südportal die Nonnen je eine eigene Eintrittspforte. Für die nächsten knapp 200 Jahre genügte der romanische Bau den Anforderungen der Kirchengemeinde. Im Herbst des Mittelalters aber, als das Salzburger Bürgertum zu Reichtum gelangt war und die Reichsunmittelbarkeit seiner Stadt anstrebte, wurden neue Ansprüche formuliert. Als beim Stadtbrand von 1383 der Dom erneut in Mitleidenschaft gezogen und nachfolgend mit feuerfesten gotischen Gewölben versehen wurde³⁹, reifte der Wunsch nach einer architektonischen Aktualisierung und damit auch einer Aufwertung der Marienkirche.

Im Jahre 1408 nahm die Bürgerschaft viel Geld in die Hand und verpflichtete den Baumeister Hans von Burghausen, der Querschiff und Chor abreißen ließ, um unmittelbar an das romanische Langhaus einen prachtvollen spätgotischen Hallenchor anzufügen. Er selbst (†1431) erlebte das Ende der Arbeiten nicht mehr; sein Werk vollendete Stephan Krumenauer zur Jahrhundertmitte, worauf Altarweihen in den Jahren 1449, 1452, 1458 und 1460 schließen lassen.

Zwischen 1486 und 1498 fügte man noch einen gotischen Turm nach Nürnberger Aufriss an; wie der romanische aussah, ist unklar. Dem großen

³⁷ Ebenda, S.123 f. Warum er die Nagelfluhphase in die Zeit *nach* 1223 rückt, begründet er nicht. Die ältere Forschung (Spatzenegger, S.6) datierte den Bau über kunsthistorische Quervergleiche in die Zeit 1230-1260.

³⁸ Wilhelm Messerer: Zur Ikonographie romanischer Plastik im Salzburger Kunstkreis, in: MGSL 117 (1977), S.143-158, hier S.144.

³⁹ Hahnl, S.854.

Selbstbewusstsein des Salzburger Bürgertums jener Zeit entsprach, dass dieser Turm höher als alle anderen der Stadt gewesen ist.⁴⁰

Die ungewöhnliche Form des Gebäudes gibt bis heute Anlass zur Spekulation, ob nicht ursprünglich eine komplette neue gotische Kirche geplant gewesen sei. Da Chor und Schiff in der Regel im Längenverhältnis 1:4 gestaltet wurden, hätte eigentlich der Neubau einer hohen sechsjochnigen Halle erfolgen müssen. Wenn dies so geplant war, dann entschied man sich jedenfalls ziemlich zeitig dafür, den Chor als eigenständigen zentralen Raum von annähernd gleichen Ausmaßen wie das spätromanische Langhaus an jenes anzufügen.⁴¹

In ihm thronte von 1497 bis 1709 der „größte, teuerste und wohl auch schönste Flügelaltar, den die Gotik hervorgebracht hat“.⁴² Künstlerische Qualität und Detailreichtum des 16,7 m hohen Altars von Michael Pacher wurden weithin gerühmt. Er kostete die Bürgerschaft 3300 Gulden; allein das verbaute Gold und Silber besaß einen Materialwert von 512 Gulden.⁴³

Ein Jahrhundert später änderte sich die Funktion der Kirche, weil Erzbischof Khuen-Belasy 1583 die Franziskaner nach Salzburg berief und ihnen das aufgelöste Kloster der Petersfrauen zuwies. Sein Nachfolger, Erzbischof Wolf Dietrich, ließ dieses Kloster umbauen und einen direkten Übergang zur Marienkirche schaffen.

Diese Marienkirche wurde nun den Franziskanern zur Verfügung gestellt, bis 1614 sogar mitsamt dem Pfarrrecht. Nachdem 1598 der romanische Dom abgebrannt war, diente die nunmehrige Franziskanerkirche für die Zeit des Neubaus bis 1628 als Interimskathedrale des Erzbischofs. Dieser ließ aus Repräsentationsgründen einige Altäre umgestalten und an der Südseite des Langhauses die Sakristei errichten⁴⁴. Dem erzbischöflichen Gesamtplan einer Spätrenaissance-Residenz wurde auch die Franziskanerkirche unterworfen. Wegen des 1606 angefügten Oratoriums und der veränderten Innenausstattung verlor die Kirche einen Teil des einfallenden Lichts und damit einiges an

⁴⁰ Spatzenegger, S.7; Martin, S.3; Fuhrmann 1962, S.7; Hahnl, S.860; Dopsch-Hoffmann, S.205.

⁴¹ Tietze/Martin, S.74; Fuhrmann 1962, S.3.

⁴² Dopsch-Hoffmann, S.207.

⁴³ ausführlich Franz Fuhrmann: Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (Franziskanerkirche) in Salzburg, in: MGSL 140 (2000), S.29-58.

⁴⁴ Tietze/Martin, S.74; Fuhrmann 1962, S.5.

optischer Wirkung.⁴⁵ Zeitweilig bestand die Aussicht, dass die Franziskanerkirche erneut selbstständige Stadtkirche werden könnte: Bei Entzug des Pfarrrechts 1614 hatte Erzbischof Markus Sittikus den Franziskanern zum Ausgleich eine neue Ordenskirche versprochen, zu diesem Bau kam es aber nie. 1635 erklärte Erzbischof Paris Lodron den neuen Dom zur Stadtpfarrkirche und übertrug den Franziskanern die Liebfrauenkirche ganz (Schenkungsurkunde 1642). Erzbischof Max Gandolf von Kuenburg schließlich beseitigte 1670 die stadtbürgerliche Anmaßung des höchsten Turmes und ließ den gotischen Spitzhelm mit seinen vier Seitentürmchen durch eine niedrigere, welsche Haube ersetzen. Dieser Umbau wurde bei einer Restaurierung 1866 wieder rückgängig gemacht.⁴⁶

Andere Barockisierungsmaßnahmen haben dagegen bis heute Bestand – so etwa die um 1700 veränderte Westfassade des Langhauses⁴⁷ oder die Umgestaltung des Hochaltars durch Bernhard Fischer von Erlach (1709), der von Pachers gotischem Flügelaltar nur die Muttergottes übernahm.⁴⁸ Fast aber wäre eines der letzten Salzburger Zeugnisse der Romanik doch noch dem Modernisierungsdrang späterer Generationen zum Opfer gefallen: 1787 erwog Erzbischof Hieronymus Colloredo ernsthaft, das Langhaus der Franziskanerkirche abzureißen, da es „eher einem Roßstall als einer Kirche gleiche.“⁴⁹

Den gotischen Chor hätte er gern zu einer römischen Rotunde verkleidet und in eine Hofkapelle umgewidmet, deren Seitengänge die erzbischöflichen Grabplatten aufnehmen würden.⁵⁰ Diese Pläne konnten glücklicherweise nie umgesetzt werden.

⁴⁵ Vgl. Dopsch-Hoffmann, S.289 f., die eine Einordnung in die Zeit des Barock (so noch Martin, S.3) ablehnen und die Residenz(um)bauten teils der Spätrenaissance, hauptsächlich aber dem Manierismus zuordnen.

⁴⁶ Eltz-Hoffmann/Anrather, S.39 f.

⁴⁷ Bernd Euler/Ronald Gobiet/Horst Huber/Roswitha Juffinger: Dehio Salzburg – Stadt und Land, Wien 1986, S.560.

⁴⁸ Spatzenegger, S.17 (der den Altar fälschlicherweise in die Renaissance einordnet) sowie Tietze/Martin, S.75.

⁴⁹ Vgl. Eltz-Hoffmann/Anrather, S.40.

⁵⁰ Martin, S.3; Fuhrmann 1962, S.6; Tietze-Martin, S.75.

Als Hofkirche fungierte die Franziskanerkirche nur kurzzeitig (1803-05), als Salzburg zum Kurfürstentum des früheren Großherzogs Ferdinand von Toskana, des Bruders von Kaiser Franz I., gehörte.⁵¹

Restaurierungen der Kirche in den Jahren 1860-67, 1896/1901, 1951-1955 und 1982-84 haben – von der Regotisierung des Turmes abgesehen – nur das Innere teilverändert, indem z.B. einige Barockaltäre entfernt wurden.⁵²

Was die romanischen Anteile der Kirche betrifft, so haben sie seit 1700 keine größeren baulichen Eingriffe mehr erleiden müssen, wozu auch die romantische Verklärung von Romanik und Gotik bzw. die Geringschätzung des Barockstils im 19. Jahrhundert beitrug.⁵³

⁵¹ Eltz-Hoffmann/Anrather, S.40.

⁵² Euler et al., S.560; Martin, S.3.

⁵³ Steinhauser bezeichnet die frühneuzeitlichen Anbauten als „ganz erbärmliche Verunstaltungen“ (S.321); das Hauptportal sitze „wie ein Juwel im geschmacklosen Barock“ (S.322). auch Dopsch/Hoffmann, S.419.

5 Baubeschreibung

5.1 Der Grundriss

Markantestes Zeichen der Franziskanerkirche ist ihre ungewöhnliche Zweiteilung in ein flaches (die umliegenden Residenzgebäude nicht überragendes) basilikales, romanisches Langhaus und den wesentlich höher ausgeführten, pultgedeckten, gotischen Chor.

An der Trennlinie zwischen beiden Teilen, also gleichfalls an ungewöhnlicher Stelle, vermitteln ein spitz zulaufender Schwibbogen sowie der gotische Glockenturm.

Im Grundriss offenbart sich die scharfe Trennung (Abb.1/2 im Bildteil).

Das Gesamtgebäude ist – wie allgemein üblich – nach Osten ausgerichtet, wobei die Chorachse im Anschluss des Langhauses ein klein wenig nordwärts geschwenkt ist. Die Gründe dafür sind unklar, ein Versehen ist aber wegen der sonstigen künstlerischen Meisterschaft der Baumeister auszuschließen.⁵⁴

Langhaus und Chor (Abb.3) sind mit 34,65 m bzw. 35,85 m beinahe gleich lang, die Kirchenlänge beträgt insgesamt also 70,50 m. Den 84 m hohen Turm, außen vor gelassen, überragt das Chordach mit 48 m, jenes des Langhauses (21,90 m) aber beträchtlich.

Die Folge ist, dass trotz der beachtlichen Höhe des Langhaus-Mittelschiffs von 17,7 m der Gewölbescheitel des Chores (28 m) von diesem aus kaum zu sehen ist.⁵⁵

Dessen fünf schlanke Rundpfeiler stützen ein leicht und luftig anmutendes Sternrippengewölbe.

Bedingt durch die Anordnung der fünf Säulen schließt der dreischiffige Chor in fünf Zwölfeckseiten, wobei sich die Seitenschiffe, am Ostpfeiler orientiert, um den Raum herumziehen.⁵⁶

⁵⁴ Fuhrmann 1962, S.6 vermutet Fundamentierungsgründe, städtebauliche Erwägungen oder mystische Ideen (das geneigte Haupt Christi).

⁵⁵ Maße nach Tietze/Martin, S.75 ff.; Fuhrmann 1962, S.7.

⁵⁶ Martin, S.5.

Über hohe Maßwerkfenster bricht das Licht voll herein und sorgt so für einen beeindruckenden Kontrast zum eher dämmerig wirkenden Langhaus.

Fuhrmann schildert diesen Effekt emphatisch: „Aus dem Dunkel und der Gefesseltheit des romanischen Langhauses strebt der suchende Blick hinein in die lichterfüllte Unendlichkeit des gotischen Chores.“ Dies vermöge ein befreiendes Glücksgefühl, eine Art „Vorgeschmack auf den Himmel“ auszulösen.⁵⁷

MARTIN sieht in diesem Hell-Dunkel-Kontrast eine baumeisterlich geplante Vorwegnahme späterer barocker Lichtwirkung. Die heutige Wirkung wird aber im Spätmittelalter nicht dieselbe gewesen sein, da das Langhaus ohne die späteren Außenanbauten sowie mit Seitenschiffen sicher heller aussah, der Chor wegen früherer Buntglasfenster (trotz deren größerer Länge) eher etwas matter.⁵⁸ Die Lichtspiele waren ganz sicher auf andere Art beeindruckend.

⁵⁷ Fuhrmann 1962, S.21 f. – Eltz-Hoffmann/Anrather, S.37, interpretieren das Licht als Sichtbarwerdung des Transzendenten, als „Durchbruch des Göttlichen in das Weltliche“.

⁵⁸ Martin, S.5; Fuhrmann 1962, S.6 f.

5.2 Das Langhaus und seine Kapitelle

Außenansicht, aber auch Inneneindruck des spätromanischen basilikalischen Langhauses (Abb.2) sind durch die über den Seitenschiffen errichteten Oratorien sowie die vorgeblendete barocke Südfassade in ihrer ursprünglichen Wirkungsabsicht beeinträchtigt.

Wie bereits erwähnt, gab es von den Seitenschiffen her ursprünglich mehr Licht, das die schluchtartige Architektur des Mittelschiffs zusätzlich mit Helligkeit versah. Dieses Mittelschiff zeigt sich nicht nur mehr als doppelt so hoch wie die Seitenschiffe, sondern offenbart auch ein eigenes Höhen-Breiten-Verhältnis von 2:1. Beides verstärkt seine himmelwärts gerichtete Raumwirkung.

Beim Anbau des gotischen Chores hat man den Effekt noch forciert, indem man den zwischen beiden Teilen vermittelnden Triumphbogen in noch schmalere Verhältnisse 3,5:1 erstellte⁵⁹ und damit auch gleich einen architektonischen „Bilderrahmen“ für den dahinter befindlichen Hochaltar schuf.

Das Mittelschiff ist in drei quadratische Joche gegliedert; die Seitenschiffe zeigen sich sechsjochig.

Jeweils sechs Spitzbogenarkaden bilden den Übergang zu den Kreuzgratgewölben der Seitenschiffe und immer zwei Arkaden sind durch Lisenen zusammengefasst, wodurch sich die Teilung des Mittelschiffs in drei kreuzbandrippengewölbte Baldachinräume ergibt.⁶⁰

Die Spitzbögen, als typisches Zeichen der alsbald aufkommenden Gotik, bei gleichzeitiger Verwendung von Rundbogenfenstern (an der südlichen Lichtgadenwand noch original erhalten), verweisen das Objekt in die Übergangszeit der Spätromanik.

⁵⁹ Fuhrmann 1962, S.11.

⁶⁰ Ebenda.

Das Mittelschiffgewölbe zeigt wuchtig aufspringende Gurten sowie massive Rippen und stützt sich auf kräftige Pfeiler bzw. Halbsäulen; die sechs Seitenschiff-Travées dagegen sind mit bloßen Gräten umrippt.⁶¹

Bei den Langhauspfeilern sekundieren zwei Runddienste einen Pilaster, alle drei auf die Basis einer gemeinsamen Platte gesetzt.

Liegen Doppelplatten vor, sind an den Halbsäulenbasen Eckknollen gestaltet.⁶² Im oberen Abschluss findet sich ein gemeinsames Blattkapitell unter auskragender Deckenplatte.

Die Scheidbogen sitzen auf Rechteckpfeilern samt angesetzten Diensten und zeichnen sich durch grobe Kelchblockkapitelle aus.⁶³

Die Seitenschiffgewölbe ruhen zum Mittelschiff hin auf einmal gestuften Pilastern.

Richtung Außenwand dagegen sieht man Halbsäulen vor Wandpfeilern, beide in romanische Kapitelle auslaufend und durch kräftige Gesimse abgeschlossen. Die dortigen Kapitelle sind aus Sandstein und damit in wesentlich detaillierteren Formen ausgeführt.⁶⁴

⁶¹ Steinhauser, S.321.

⁶² Tietze/Martin, S.83. Lt. Steinhauser, S.311, sind solche Eckblätter ein Charakteristikum der Romanik.

⁶³ Euler et al., S.561.

⁶⁴ Tietze/Martin, S.83; Martin, S.5.

5.3 Die Kapitelle im stilistischen Vergleich

Im Gegensatz zur vorherigen Basilika, deren Säulen nur eine Flachdecke und somit weniger Gewicht tragen mussten, zeichnete sich der romanische Neubau durch massive Gewölbe aus, wodurch erhöhte Anforderungen an die Statik gestellt wurden: Die Deckenlast musste über ein diffiziles Zusammenspiel aus Pfeilern, Säulen, Gurtbögen und Außenwänden verteilt und abgeleitet werden.

Schmale Rundsäulen zwischen den Schiffen wurden abgelöst von massiv gemauerten Pfeilern; nur dadurch konnte man die neue, vertikale Raumentwicklung überhaupt gewährleisten.

Was die Säulen betrifft, so übernahm man aus der Antike deren traditionelle Form, neu war jedoch, dass die romanischen Baumeister nunmehr die Füße und Kapitelle freier gestalteten und gerade bei Letzteren zeigte sich „Formentrieb und Ideenreichtum des jugendlichen Baustils“.⁶⁵

Die Mittelschiffkapitelle der Franziskanerkirche zeichnen sich dadurch aus, dass sie jeweils ein stehendes, im oberen Bereich abfallendes Blatt präsentieren, an welchem allerdings kaum mehr als der Mittelgrat detailliert herausgearbeitet ist.⁶⁶ (Abb.4)

Dies war dem härteren und wesentlich gröberen Material der Nagelfluhpfeiler geschuldet, sichtbar auch an den gekehlten, wuchtig ausladenden Abschlussplatten.

Neben dem Blattelement in der Kämpferzone gab es auch derb gearbeitete Kelchmotive in Arkadenhöhe.

In den Seitenschiffen dagegen, wo der Sandstein leichter zu bearbeiten war, konnten sich die Steinmetze richtiggehend frei entfalten. (Abb.5/6) Hier finden sich Säulenkapitelle mit Blättern, Pflanzen, Vögeln und Fabelwesen. Zugleich sind die Abschlüsse gestuft und wirken so weniger wuchtig. Vorherrschend sind vegetabile Elemente, die sich in den verschiedenartigsten Formen spitzer oder eingerollter Blätter, wahlweise gerahmt in Pflanzenranken, offenbaren. In

⁶⁵ Steinhauser, S.310.

⁶⁶ Messerer 1977a, S.126.

einigen Fällen finden sich Vögel mit anmutig verschlungenen Hälsen. Jene Beispiele, die obskure Fabelwesen präsentieren, z.B. Vögel mit Menschenköpfen, können nicht in letzter Konsequenz dem Mittelalter zugeordnet werden., denn gerade diese Kapitelle sind bei der Restauration 1866/67 stark bearbeitet worden und wurden womöglich in einem Anflug romantischer Verklärung interpoliert.⁶⁷

Im südlichen Seitenschiff finden sich auch andere typisch romanische Elemente. Während sich die Säulenfüße sonst in treu attischer Form (Abb.7) als Plinthe präsentieren, vermittelte dort, an der vorspringenden Ecke zwischen Säule und würfelförmigem Untersatz, ein blatt- oder knollenförmiges Gebilde – das Eckblatt⁶⁸ (Abb.8). Dieses künstlerische Mittel gab es weder vor noch nach der Romanik. Nicht umsonst hat man bei der Barockisierung der Westfassade am Gewände des eingebauten romanischen Portals einige der dortigen Knöllchen abgeschlagen; um 1700 galten sie als unästhetisch und unmodern.

Im Gegensatz zur vorherigen Basilika, deren Säulen nur eine Flachdecke und somit weniger Gewicht tragen mussten, zeichnete sich der romanische Neubau durch massive Gewölbe aus. Dadurch stellten sich erhöhte Anforderungen an die Statik: die Deckenlast musste über ein diffiziles Zusammenspiel aus Pfeilern, Säulen, Gurtbögen und Außenwänden verteilt und abgeleitet werden. Schmale Rundsäulen zwischen den Schiffen wurden abgelöst von massiv gemauerten Pfeilern. Nur dadurch konnte man die neue, vertikale Raumentwicklung überhaupt gewährleisten. Was die Säulen anging, so übernahm man aus der Antike deren traditionelle Form. Neu war jedoch, dass die romanischen Baumeister nunmehr die Füße und Kapitelle freier gestalteten. Gerade bei letzteren zeigte sich „Formentrieb und Ideenreichtum des jugendlichen Baustils“.⁶⁹ Die Mittelschiffkapitelle der Franziskanerkirche zeichnen sich dadurch aus, dass sie jeweils ein stehendes, im oberen Bereich abfallendes Blatt präsentieren, an welchem allerdings kaum mehr als der Mittelgrat detailliert herausgearbeitet ist.⁷⁰ Dies war dem härteren und gröber strukturierten Material der Nagelfluhpfeiler geschuldet, sichtbar auch an den

⁶⁷ Tietze/Martin, S.83; Euler et al., S.561.

⁶⁸ Steinhauser, S.311.

⁶⁹ Steinhauser, S.310.

⁷⁰ Messerer 1977a, S.126.

gekehlten, wuchtig ausladenden Abschlussplatten. Neben dem Blattelement in der Kämpferzone gab es auch derb gearbeitete Kelchmotive in Arkadenhöhe. Einzige Zier des ansonsten im ursprünglichen Block belassenen Kelches ist ein vom wulstigen Halsring aus zentral aufstrebender Grad, der sich mittig teilt und beidseitig bis zum Abakus aufkrümmt (Abb. 9/10).

Diese einfache lineare Form ist ein typisches Zeichen deutscher Bautradition: Die französischen und italienischen Bauhütten, sonst für gewöhnlich Stichwortgeber der europäischen Architektur des Mittelalters, bevorzugten wesentlich subtiler und kleinförmiger durchgearbeitete Gebilde.⁷¹

Insgesamt versuchte man den romanischen Raum „leichter“ erscheinen zu lassen, indem man die Pfeiler mit Halbsäulen flankierte, die dem Langhaus mehr Geschmeidigkeit verliehen. Das „Auftreten der Säule neben oder statt des wuchtigeren Pfeilers“ ließ die Räume „freier und eleganter“ wirken,⁷² zugleich wurden die Spitzbögen als rhythmische Belebung des ansonsten schweren Baukörpers eingesetzt.

Bessere künstlerische Möglichkeiten waren in den Seitenschiffen gegeben, wo der Sandstein leichter zu bearbeiten war. Dort tobten sich die Steinmetze richtiggehend aus. Es finden sich feingliedrige Kapitelle mit Blättern, Pflanzen und Fabelwesen. Zugleich sind die Abschlüsse gestuft und wirken so weniger wuchtig. Vorherrschend sind vegetabile Elemente, die sich in den verschiedenartigsten Formen spitzer oder eingerollter Blätter, wahlweise gerahmt in Pflanzenranken, offenbaren. In einem Fall finden sich Vögel mit anmutig verschlungenen Hälsen. Nicht immer können die Kapitelle mit letzter Sicherheit in ihrer heute sichtbaren Form dem Mittelalter zugeordnet werden. Einige sind bei der Restauration 1866/67 bearbeitet worden und wurden womöglich im Anflug romantischer Verklärung interpoliert.⁷³

Darüber hinaus finden sich im südlichen Seitenschiff auch andere Zeugnisse romanischen Stils. Während sich die Säulenfüße überall, in treu attischer Form, als Plinthe präsentieren, vermittelt manchmal, an der vorspringende Ecke

⁷¹ Hans Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050-1260, Augsburg 1924, S.65.

⁷² Hans Karlinger, Bayerische Kunstgeschichte. Erster Teil. Altbayern und Bayerisch-Schwaben, München 1928, S.30.

⁷³ Tietze/Martin, S.83; Euler et al., S.561.

zwischen Säule und würfelförmigem Untersatz, ein knollenförmiges Gebilde zwischen beiden: das Eckblatt. Dieses künstlerische Mittel gab weder vor noch nach der Romanik.⁷⁴

Nicht umsonst hat man bei der Barockisierung der Westfassade am Gewände des eingebauten romanischen Portals einige der dortigen Knöllchen abgeschlagen; um 1700 galten sie als unästhetisch und unmodern. Bei den Basen des Südportalgewändes sind dagegen noch alle vorhanden.

An der Langhausnordwand findet sich ein Kapitell mit figürlicher Darstellung (2. von Ost; siehe Abb.11), welches in die erste Phase der Spätromanik einzuordnen ist.⁷⁵ Aufgrund der Grundform handelt es sich um ein Würfelkapitell, das als solches keine Vorbilder in der Antike besitzt und als deutsche Erfindung der ottonischen Zeit gilt. Dabei durchdringen sich die stereometrischen Grundformen Würfel und Halbkugel so weit, dass die Seiten der Würfel halbrunde Schilde aufführen und ihre Kanten nach unten abgerundet ablaufen.⁷⁶ Im 11.Jahrhundert. traten diese Kapitelle in schlichten Formen auf: Anfangs v.a. mit zierlos-glatte Oberfläche, später auch oberflächlich ornamentiert. In der Spätromanik wurde die Würfelform erneut aufgegriffen, nun aber mit figürlichen und pflanzlichen Motiven versehen, die aufgrund ihrer plastischen Struktur ein profiliertes Relief bedingten. Solche figürlichen Darstellungen hatten ihren Ursprung um 1100 in Cluny und setzten sich bis Mitte des 12.Jahrhundert. auch in Deutschland durch, wobei in der Regel Kelchblockkapitelle verwendet wurden, die eine freiere Ausarbeitung der figürlichen Reliefschicht ermöglichten.⁷⁷

Beim Franziskanerkirchenkapitell zog man dennoch den Würfel der Korbform vor. Über einem wulstigen Halsring findet man den nach oben geöffneten Schildbogen, der hier soweit profiliert wurde, dass sich darauf zwei doppelflügelige Vogelkörper wie auf einer Stange gegenüber sitzen. Ihre Krallen und Bürzel überdecken den Schildbogen, die gefiederten Corpora stehen folgerichtig weit hervor, sodass sie auf den Würfelgrund tiefe Schatten werfen. Erinnert die Form der Körper noch an Gänse oder Enten, so erscheinen die

⁷⁴ Steinhauser, S.311.

⁷⁵ Zu den zwei Entwicklungsstufen der Spätromanik siehe Weigert, S.40ff.

⁷⁶ Roya Piontek: Würfelkapitelle, in: Uwe Lobbedey (Hrsg.): Kapitelle des Mittelalters. Ein Leitfaden, Münster 2004, S.43-51, hier S.43.

⁷⁷ Bömken, in: Lobbedey, S.52.

rückwärtsgewendeten Köpfe bestienhaft. Man hat sie als Menschen- oder Hundeköpfe gedeutet,

Messerer interpretiert die Gesamtfiguren als Drachen.⁷⁸ Hinter den beiden gespiegelten Vogelwesen des Vordergrunds sind tief profilierte Zweige und Äste sichtbar, die womöglich auch die Hälse anderer Vögel darstellen sollen. Sie umschlingen einander und auch die Hälse der zentralen Figuren und erscheinen dem Betrachter so als nächststehende Variante jenes Rankenwerks, das am Kapitell des rückwärtigen Pilasters kunstvoll ausgearbeitet ist. Sowohl Abakus als auch das darüber liegende Kämpfergesims sind von wuchtiger Statur und werden als Gesamtstück über Halbsäule und Vorlage geführt; umso filigraner erscheint das Relief der Kapitellzone. Das Vorlagenkapitell ist aufwärts geschrägt und wirkt so, frontal gesehen, wie ein breitgezogener Kelchblock. Dies scheint ebenso ein Zitat der korinthischen Tradition zu sein wie die zwei Pflanzenreihen aus Kranzblatt und Hochblatt, welche (merkwürdigerweise nur) linkerhand ausgearbeitet sind. Stängel und Blattwerk wurden fein gestaltet, bleiben aber nah am Stein. Lediglich in zwei Fällen des Kranzblatts lösen sich gelappte, überfallende Kelchblätter. Vom oberen Eck absteigend krümmt sich eine klassische Palmette zur Volute. Im figürlichen Halbsäulenkapitell befindet sich eine Weiterentwicklung des ottonischen Würfel- bzw. Blockkapitells, das für den deutschen Raum stilprägend war. Es ist also zu vermuten, dass dieser die Handschrift deutscher Steinmetze trägt. Wie bereits erwähnt, steht es in der Franziskanerkirche einzigartig da: Die übrigen Kapitelle der Langhausseitenschiffe weisen ausschließlich pflanzliche Motive auf. An dieser Stelle soll eines dieser Laubkapitelle exemplarisch etwas näher betrachtet werden.

In der nördlichen Seitenschiffwand – an erster Stelle von Osten aus gesehen (N1) – befindet sich ein sehr schönes Beispiel für das Zusammenspiel verschiedenster vegetabler Elemente und das Aufgreifen antiker Traditionen. Das Blattkapitell nach korinthischer Ordnung hat die karolingisch-ottonische Baukunst wiederentdeckt und meist als Kompositkapitell verwendet. Die Romanik führte diese Entwicklung weiter, aber mit zunehmend abstrahierten

⁷⁸ Messerer 1977a, S.122.

Blättern, während in der Gotik heimische Blattformen wie Ahorn, Wein oder Efeu zur Anwendung kamen. Das hier vorliegende Kapitell der Franziskanerkirche ist ein typisches Übergangsprodukt und in seiner Komposition ein Zitat mehrerer Stile: Hier findet man ein Kelchkapitell, das zweireihig Pflanzen zur Ansicht bringt – aber in der unteren Reihe in abstrahierter, fast expressionistischer Variante, in der oberen Reihe dagegen als konkret und eindeutig als heimisches Eichenlaub zu deutendes Blattwerk. Die Eichenblätter sind durch seitlich aufstrebende Langblätter gerahmt, die sich unterhalb des Abakus zu Voluten einrollen – solcherart wird ein klassisches Element des korinthischen Kapitells zitiert. Dort sprießen gewöhnlich an beiden Seiten Helices, die sich zu Voluten formen.⁷⁹ Auch im vorliegenden Fall sind sowohl äußere als auch innere Hüllblätter um die Helices zu erkennen. Die Kalathos-Leerräume dazwischen sind so tiefgehend ausgearbeitet, dass sich das Gefühl einstellt, als würde das Blattwerk nicht den Kelchblock, sondern einen dahinterliegenden Hohlraum umschließen; dies trägt nicht unwesentlich zur visuellen Leichtigkeit des Kapitells bei. Die Helices zeigen abstrakte Langblätter, welche erst am Volutenende als eingerollte, muschelartige Palmetten gegenständlicher gestaltet sind. Das originale korinthische Kapitell war in seiner Dreiteilung ästhetisch proportioniert: *Ima Folia* und *Secunda Folia* nahmen je ein Drittel ein, den Rest füllte die Volutenzone. Das besprochene romanische Kapitell dagegen führt das Kranzblatt bis auf Zweidrittelhöhe, die Helices gar vom Ring bis zum Abakus; damit ist es als *rheinischer Typus* des Kelchblockkapitells ausgewiesen. Das Hochblatt füllt das Zentrum des oberen Drittels bis zur Blüte. Aufgrund des goldenen Schnitts wirkt auch diese Einteilung proportional und ästhetisch. Die Abakusblüte wird lediglich zitiert: Statt profilierter Gestaltung einer Blüte findet man nur eine ovale Knolle – möglicherweise soll hier eine im Vergleich zu den Blättern überdimensionierte Eichelfrucht dargestellt sein. Diese wird allerdings insofern akzentuiert, als dass der Abakus sich zur Mitte hin in Richtung der abstrahierten Abakusblüte stumpfeckig schräg einschneidet – die Abakusecken sich also auf gleicher Linie mit der Blüte befinden. Die antike Form der Deckplatte, bestehend aus Wulst, Plättchen und Kehle, wird am darüber liegenden, auskragenden Kämpfer

⁷⁹ Sara Snowadsky: Die antiken Kapitellformen, in: Uwe Lobbedey (Hrsg.): Kapitelle des Mittelalters. Ein Leitfaden, Münster 2004, S.9-16, hier S.11.

zelebriert. Das Wechselprofil aus gedoppelter Wulst und Kehle zuzüglich des darunterliegenden Abakus wirkt wuchtig und nimmt insgesamt dieselbe Höhe ein wie das Kapitell vom Halsring bis einschließlich Voluten. Die plakative Mächtigkeit dieser Zone lässt das Pflanzenspiel darunter umso leichtgliedriger erscheinen. Nicht nur das gekröpfte Kämpfergesims verbindet die Dreiviertelsäule mit dem dahinterliegenden Pilaster, auch der Halsring wird in gleicher, wulstiger Art auf eben jenem weitergeführt. Hat man in den Langblättern stilisierte Varianten der Akanthustradition vor sich, so werden diese Formen als exakte Kopien auch auf der Vorlage gestaltet. Zugleich findet man die hochromanische Tradition des Palmettenfächers zitiert, der von Niedersachsen aus für den deutschen Raum vorbildgebend war.⁸⁰ Dieser Fächer zeigt sich weniger im Zentrum des Säulenkapitells, in dem sich die Blätter starr senkrecht präsentieren, als vielmehr seitlich, wo die kelchbildende Krümmung dies automatisch bedingt. An der säulenunbedeckten Pilasterfront wird der Kelch des Kapitells dann ornamental aufgenommen und durch verstärkte Krümmung übersteigert. Wie an diesem, werden auch hier Schilfblätter als Helices zu angedeuteten Voluten heraufgeführt, daneben liegen auf jeder Seite zu Langblättern abstrahierte Palmetten in Halbfächern angeordnet, deren Wuchsrichtung jener der Säule jedoch wirkungsvoll entgegengelt. Die anderen Hälften der Palmettenfächer schmücken die Pilasterseiten; ihre Stängel bilden gleichsam die abgefasten Ecken des halb hervortretenden Wandpfeilers und lösen solcherart auf Kapitellhöhe die scharfen Kanten des Unterbaus auf. Indem der Stil von Kämpfergesims, Abakus, Kapitellrelief und Halsring gestaltungsgleich auf dem Pilaster fortgeführt wird, erscheint es dem Betrachter, als würde sich das Dienstkaptell darin physisch auflösen – und das, obwohl die Halbsäule des Schafts auf einen Frontalbetrachter fast freistehend wirkt. Diese optische Auflösung wird durch den Kunstgriff befördert, dass man die linke Seite des Halbpfeilers in Höhe des Kapitells und parallel zu diesem geschrägt ausführte. Eine solch eindrucksvolle Verschmelzung beider Bauteile zeugt von hoher künstlerischer Meisterschaft. Die Starrheit des *Ima Folia* muss demnach als bewusstes Stilmittel angesehen

⁸⁰ dazu Hans Weigert, Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, Halle (Saale) 1943, S.36 f. Allerdings finden sich solche Kapitele auch vereinzelt in der Lombardei, wo einige Autoren sie jedoch ebenso einem deutschen Steinmetz zuschreiben.

werden und nicht als Ausdruck handwerklichen Unvermögens. War beim Vogelkapitell die Würfelform des Blocks bereits durch figürliche Zier überspielt, aber noch immer sichtbar, so verweist die am Pflanzenkapitell versuchte Auflösung der Kelchblockform schon auf die zweite Stufe der Spätromanik. Die Blockform ist als Steinmasse kaum mehr vorhanden, sondern eine „unsichtbare“ Fläche, das Kapitell wird scheinbar ausgehöhlt und der Palmettenstrauß des Kranzblatts „gibt den Kelchblock als Raum, nicht mehr als Stein“.⁸¹ Nicht nur das: Mit den Eichblättern werden ganz neue, zukunftsweisende Elemente eingeführt. Die abstrahierte Form der Langblätter steht noch in romanischer Tradition, während sich das Eichenlaub fein gekerbt präsentiert und als solches bereits auf die Gotik vorverweist. Auch die stilisierte Knospe am Abakus ist ein typisches Element des frühgotischen Kapitells. Die Anfänge der Gotik sind in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhundert. in der Normandie zu suchen – kurz vor der Zeit, in der die Salzburger Franziskanerkirche als Marienkirche in spätromanischen Formen errichtet wurde. Elemente des neuen Stils verbreiteten sich alsbald über das Rheinland auch nach Süddeutschland; dies wird aber eigentlich erst für die Zeit um 1210/20 angenommen.⁸²

Kann es dennoch sein, dass man im Franziskanerkirchenkapitell die Arbeit deutscher Bauhütten vor sich sieht?

Karlinger sieht Mitte des 12. Jahrhundert. auf altbayerischem Boden lombardische Bauleute u.a. aus der Gegend von Como am Werke, die auch den Salzburger Dombau zu verantworten haben sollen. Elemente wie die italienische Vierungskuppel über dem Kreuzarm oder goldflimmernde Gemälde sprächen dafür. Diese treten auch am später errichteten Passauer Dom wieder auf⁸³ und da es archäologische Hinweise dafür gibt, dass der romanische Salzburger Dom teilweise architektonische Übereinstimmungen mit der Liebfrauenkirche aufwies, kann das natürlich sein. Karlinger will in einigen Stilelementen auch bei dieser Kirche lombardische Ursprünge erkannt haben,

⁸¹ Weigert, S.45.

⁸² Elisabeth Bömken: Figürliche Kapitelle, in: Uwe Lobbedey (Hrsg.): Kapitelle des Mittelalters. Ein Leitfaden, Münster 2004, S.52-64, hier S.53.

⁸³ Karlinger 1928, S.23f.

wovon er aber konkret nur den Schichtenwechsel aus rotem und weißem Marmor bzw. die filigrane Säulengestaltung der Portalgewände benennt („Portale voll italienischer Zier, schlanke Knospenkapitelle statt der linearen Werkformen“⁸⁴). Warum sich Salzburg kulturell und baustilistisch nach Süden ausrichtete, erklärt er mit den damaligen politischen Verhältnissen: Die Stadt hätte im 12. Jahrhundert. als Mittelpunkt der papstfreundlichen Partei eine enge Zusammenarbeit mit Rom praktiziert.⁸⁵ An anderer Stelle widerspricht Karlinger sich aber selbst, wenn er Ende des 12. Jahrhundert. in Regensburg (St. Emmeram 1166-1205, Schottenkirche St. Jakob 1155-1205) westliche (burgundische bzw. normannische) Stilelemente erkennt; bei St. Jakob im Verbund mit lombardischen. Gerade bei St. Jakob, von dessen Bau „eine starke schulbildende Bewegung“ ausging, erwähnt er das „merkwürdig Abstrakte der plastischen Ornamente vom Kreuzgangportal, der Kapitelle, der Pfeiler“.⁸⁶ Gibt es mit den stilisierten Schilfblättern des Franziskanerkapitells einen Bezug zu den westlichen Einflüssen auch in Salzburg?

Für eine Beteiligung deutscher Steinmetze am Bau der romanischen Liebfrauenkirche spricht folgendes: Wie bereits erwähnt, bildete die Frühgotik im Kapitell-Blattwerk nunmehr konkret nachgeahmte einheimische Pflanzenarten ab. Das waren in den normannischen bzw. burgundischen Ursprüngen zunächst vor allem Weinblätter und Lilien. Die Deutschen rezipierten die neuen Stilmittel und passten sie ihren Traditionen an. Insofern verwundert es nicht, dass sie die Eiche nutzten – den „deutschen Baum“ par excellence. Das neue Stilelement gelangte also von Westen nach Salzburg, nicht von Süden, wie bisher – das soll nicht heißen, dass es sich hier schon um die Gotik selbst handelt, diese wird Salzburg erst im 14. Jahrhundert. erreichen.⁸⁷ Die Eichblätter des Kapitells sind lediglich ein zukunftsweisendes Gestaltungsmotiv – und ein wichtiges Indiz für die Beteiligung deutscher Steinmetze. Akzeptiert man Letztere als gegeben, so lässt sich die Entstehungszeit der Kapitelle sogar eingrenzen: Da bislang die Salzburger Bauhütte in enger Verbindung zu Italien stand und im zweiten Viertel des 13.

⁸⁴ Ebenda, S.24.

⁸⁵ Ebenda, S.24.

⁸⁶ Ebenda, S.26.

⁸⁷ Karlinger 1924, S.113.

Jahrhundert. auch wieder steht, kommt nur das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts. infrage: Nachdem 1167 Salzburg abgebrannt war, zeigte sich die Macht der Erzbischöfe spürbar geschwächt. Kaiser Friedrich I. Barbarossa, der damals die weltliche Regierung in Salzburg selbst übernahm, verstärkte den Einfluss des Reiches im bis dahin zunehmend autark werkelnden Salzburger Fürstentum, das sich bis dahin auch papstfreundlich gegeben hatte. Die erneuerte kaiserliche Macht manifestierte Barbarossa durch die Um- und Neugestaltung der alten Pfalz der Bayernherzöge – nunmehr als Kaiserpfalz. Die Stadt wurde ebenso wie das Erzstift der Verwaltung des Reiches unterstellt. Im Zusammenhang mit dem Pfalzbau müssen süddeutsche Steinmetze in Salzburg gewesen sein, denn Barbarossas Bauprogramm war die gesamte Regierungszeit hinweg dezidiert seinen politischen Intentionen verpflichtet. Dem entsprach, dass die romanische Baukunst des Staufers sich zuallererst im Profanen manifestierte: Innerdeutsche Konflikte und die Auseinandersetzungen mit den lombardischen Städten bedingten zuvorderst den (Aus-)Bau von Städten, Stadtbefestigungen, Pfalzen und Burgen; insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass Beispiele romanischer Werkkunst aus der Stauferzeit selten erhalten sind.⁸⁸ Es ist bekannt, dass Barbarossa den Wiederaufbau Salzburgs unterstützt hat. Die ursprünglich zur Pfalz gehörige Michaelskirche wurde umgehend wiederhergestellt und bereits 1168 neu geweiht. Vielleicht hat er gehofft, die in unmittelbarer Nachbarschaft der Pfalz befindliche Kirche unter seinem Einfluss halten und mit wiedererlangtem Pfarrrecht gegen die Erzbischöfe in Stellung bringen zu können. Dass er das Bürgertum als korrigierendes Moment zur erzbischöflichen Stadtherrschaft zu etablieren suchte, entsprach seinem Politikstil; hierzu würde auch passen, wenn er die schnelle Wiederherstellung der Marienkirche beförderte, die als Lieblingskirche der Stadtbürger galt.

Eine Beteiligung süddeutscher Steinmetze, die wegen des Pfalzumbaus ohnehin in Salzburg tätig waren, ist also durchaus auch an der Liebfrauenkirche wahrscheinlich. Sie könnten zur Grundsicherung des alten Hauptschiffs eingesetzt worden sein, was die Wiederaufnahme der Gottesdienste möglich

⁸⁸ Karlinger 1928, S.52.

machte⁸⁹ und anschließend die neuen romanischen Seitenschiffe errichtet haben.

Kaiserliche Autorität vermittelte Barbarossa auch durch physische Präsenz im Salzburger Raum: 1169 hält er sich in Salzburghofen auf, im Februar 1170 kommt er persönlich nach Salzburg, ebenso 1172, als er hier einen Hoftag abhält. 1174 sorgt er für die Absetzung des renitenten Erzbischofs Adalbert III., seines eigenen Neffen.⁹⁰

Anlässlich seiner Aufenthalte machte er sich regelmäßig ein Bild vom Fortgang der Bauarbeiten in Salzburg. Von der Anwesenheit des Kaisers und seiner Bauleute in diesem Landstrich zeugt im Übrigen auch ein Bildnis Barbarossas im Kreuzgang von St. Zeno in Bad Reichenhall – darauf wird später noch zurückzukommen sein. Kapitellstilistik und politische Gegebenheiten sprechen also für eine süddeutsche, oder wenigstens süddeutsch beeinflusste Bauhütte, die das Langhaus der Franziskanerkirche zu verantworten hat.

Das zuletzt beschriebene Nordwandkapitell 1 (N1) ist nicht das einzige mit vegetabilem Dekor, es gibt noch weitere acht. Jedes einzelne detailliert zu beschreiben, ist an dieser Stelle jedoch nicht möglich; es soll lediglich auf einige stilistische Gemeinsamkeiten hingewiesen werden. Dem eben betrachteten Kapitell am ähnlichsten ist das Südwandkapitell 5 (Abb.12/13). Auch hier findet sich die korinthisierende Blattordnung rheinischen Typs. Das stängelige Kranzblatt erinnert an das Schilfblatt bei N1, die Voluten und die knollenartige Abakusblüte sind identisch gestaltet wie die dortigen und auch die linke Eckpalmette der Vorlage geht mit jenen von N1 konform. Statt eines ganzen Straußes gibt es hier aber nur ein Eichenblatt und zwar im Verbund mit anderen, unspezifischen Blättern. Der Blick wird zentral auf zwei überfallende Palmetten des Kranzblatts gelenkt, die von gleicher Zeichnung sind wie die Volutenblätter. Auch das Nordwandkapitell 3 weist ebenfalls zwei zentral überfallende Palmetten sowie die Abakusknolle auf; hier allerdings findet man eine regelrechte Explosion verschiedenster kleinteilig profilierter Pflanzenarten:

⁸⁹ dazu die Vermutung Messerers 1977a, S.121, die Kirche sei provisorisch wiederhergestellt worden.

⁹⁰ Dopsch/Hoffmann, S.152 ff.

Blumen, Farne, Gräser und Blätter, in drei Reihen angeordnet, überdecken die oberste stellenweise sogar die Deckplatte. Noch kontrastierender als bei N1 sind die korinthisierenden Blattrihen an Kapitell, Abb.9., gestaltet. Auch hier besteht das Kranzblatt aus stilisiertem Schilf, jedoch nicht geschlossen gereiht, sondern in fünfblättrige Bündel unterteilt, womit man erneut ein Aufgreifen der rheinischen Palmettenfächertradition erkennen kann. Bei diesem Kapitell werden allerdings keine Randblätter zu Voluten heraufgeführt, sondern das Hochblatt wird vielmehr aus einem tief profilierten, in sich verschlungenen Weinrankenfries gebildet. Letzteres auch eher eine französische, also vom Westen her aus Süddeutschland nach Salzburg übernommene Ornamentik. In völlig anderem Stil präsentieren sich dagegen die Pflanzen der Südwandkapitelle 2 und 3. Auch dort gibt es die Abakusknolle, aber die Blätter ähneln eher Schoten oder Keulen. Stark profiliert und breit lösen sie sich vom Kelchblock, ihrer Dicke gemäß jedoch weit weniger überfallend. Die sechs Blätter von S3 umschließen geriffelte Stängel, was sie wie stilisierte Maiskolben erscheinen lässt. Darüber befindet sich, die Abakusknolle halb verdeckend und von zwei bis zur Deckplatte aufschießenden Blättern gerahmt, eine lieblich-zarte Rosette, deren Feingliedrigkeit das Wulstige darunter ungemein kontrastiert. Bei Kapitell S2 wurde das Konzept forciert, indem die schotenartigen Blätter noch weiter vom Block abstehen und an ihren breiten Rändern mehrfach geriffelt sind. Zudem wurden auf den Blattvorderseiten mehrere kleine Schoten oder Unterblätter herausgearbeitet. Das Ganze eröffnet den Kelchblock in einer solchen Tiefe, dass man an frühgotische Kapitelle erinnert wird – es ist also ein weiteres Indiz für das Ausprobieren neuer Elemente in der spätromanischen Übergangszeit. Dass die Bauleute ihren Fähigkeiten noch nicht ganz trauten, beweist ihre Sorge um die Statik: Das Kämpfergesims von S2 ist weniger breit und tief gekehlt als bei den anderen Pfeilern, vermutlich, um einen befürchteten Verlust an Festigkeit auszugleichen. Nichtsdestotrotz ist die Individualität und Formenvielfalt der Kapitelle ein stilistisches Mittel der Romanik. Resümierend kann gesagt werden, dass an den Franziskanerkirchenkapitellen der Kampf zwischen den typisch romanischen Ornamenten der Tierdarstellung und Bandschlinge sowie den gotischen Formen, die sich durch Klarheit und Einfachheit auszeichnen, in vollem Gange ist: Ihr gemeinsames Auftreten ist ein typisches Zeichen der

Übergangszeit der Spätromanik. Einige der hier skizzierten Pflanzenmotive sind auch am Südportal wiederzufinden.

5.4 Portale

5.4.1 Westportal

Das rundbogige Hauptportal (Abb.14) aus dem 12. Jahrhundert. besteht aus rot-weißen Marmorschichten und offenbart ein dreimalig abgestuftes Gewände mit Diensten (sich abwechselnde Rund- und Achtecksäulchen), dessen innerster Teil abgeschrägt wirkt.

Die Kapitelle sind einfach gekehlt. Nicht nur ihre künstlerischen Elemente wurden um 1700 abgearbeitet, auch das Tympanon fehlt. An seiner Stelle findet sich ein Fenster, das der im westlichen Travée eingebauten Musiker-Empore zusätzliches Licht spenden soll.

Wie bereits erwähnt, wurden an den Kapitellen Knospen abgeschlagen. Die Giebelfeldmalerei Maria Immaculata ist ebenso barocken Ursprungs wie die Abarbeitung der romanischen Portalfüße.⁹¹

Durch diese Gestaltung wirken die Gewändesäulen wie „eingeramnte Zaunpfähle“,⁹² denn statt der Basen wurde eine schnöde Platte eingefügt.

Erhalten blieb jedoch eine rechts unten am Gewände eingearbeitete Schwurhand, die gemeinhin als „Zeichen des Asylrechts“⁹³ interpretiert wird und Verfolgten Schutz und Rettung versprach. Eltz-Hoffmann /Anrather dagegen sehen in ihr ein „Sinnbild für Macht und Wirkkraft“: Im mittelalterlichen Kirchentor sei noch das uralte Symbol der Schwelle lebendig gewesen, die den sakralen und weltlichen Bereich voneinander abgrenzte. Insofern stellten die beschwörenden drei Finger eine Geste der Warnung oder Abwehr dar. Auch am Südportal gebe es groteske Menschen- und Tiergestalten, die das Böse abschrecken sollten und nur dem Würdigen Zuritt erlaubten.⁹⁴

⁹¹ Tietze/Martin, S.77f.; Martin, S.13; Euler et al., S.560.

⁹² Eltz-Hoffmann/Anrather, S.40.

⁹³ So z.B. Fuhrmann 1962, S.9.

⁹⁴ Eltz-Hoffmann/Anrather, S.49.

5.4.2 Südportal

Man gelangt über ein stark profiliertes Kielbogentor (mit Gewänden aus dem 19. Jahrhundert.) in die Turmhalle und dort hindurch zum ca. 1220 entstandenen zweiten spätromanischen Portal (Abb.15). Vom abgebrochenen ehemaligen Querschiff stammend, wurde es im 15. Jahrhundert. dorthin versetzt und bildet seither den Eingang zum gotischen Chor.⁹⁵

Das mit mächtigem Rundbogen gerahmte, aus weißen und roten Marmorlagen sechsmal abgestufte Gewände ist nach lombardischem Typus gestaltet.⁹⁶

Gekehlte Ecken wechseln sich mit eingestellten Säulchen ab, die rund oder polygonal sein können. Das Gewände steht auf einem abgeschrägten roten Untersockel sowie einem sich nach oben verjüngenden weißen Sockel, dessen obere Platte in Übernahme der Gewändeform sechsfach gestuft daliegt.

Daran befinden sich, unet vertret, diverse Eckknollen - einige davon als abschreckende Masken gearbeitet.⁹⁷

Auch an den Gewänden selbst zeigen sich vereinzelt Grotelken.

Der erste Eindruck eines einheitlichen Ensembles trügt allerdings: das Bogenfeld ist gemessen am Rahmen etwas zu klein und an den Seiten ergänzt, die Kämpferkapitelle im Bereich des östlichen bzw westlichen Gewändes sind unterschiedlich geformt.

Hinsichtlich der Kapitellzone unterscheiden sich jedoch beide Gewände: Das rechte weist Knollenkapitelle auf, das linke Blattkapitelle.

Messerer problematisiert den letzten türwärtigen Steg des linken Gewändes, dessen Kapitell statt der Form des oben überfallenden Blattes die knollenartige Einbiegung des rechten Gewändes aufweist. Zugleich macht er darauf aufmerksam, dass das innere Tympanon in ein breiteres, flachbogigeres eingesetzt sei, worauf zudem Leerstellen an beiden Seiten des Sturzbalkens hinweisen, an denen wohl eigentlich noch Kapitelle angefügt werden sollten. All dies spreche dafür, dass ein ursprünglich schmaleres spätromanisches Portal

⁹⁵ Fuhrmann 1962, S.9.

⁹⁶ Martin, S.13f.

⁹⁷ Tietze/Martin, S.78; Euler et al., S.561.

an später ausgeführte, breitere Türkonsolen angepasst wurde. Überhaupt sei das rechte Gewände jünger als das linke, wenngleich die Interpretation der Steinmetzhandschriften naheläge, dass die jüngere Werkstatt auch am linken Gewände Eingriffe vorgenommen hat.⁹⁸ An der Ecke des linken Gewändes sieht man zwei einander gegenüberstehende, das Gesicht aber dem Betrachter zuwendende Männer, von denen einer dem anderen einen Apfel reicht, der andere dem einen ein „Kreuz“ oder eine „Pflanze“.⁹⁹

Im Sturz findet sich ein schöner Weinrankenfries, der beidseitig durch Figuren gerahmt wird, die Eltz-Hoffmann/Anrather als „Krieger“ interpretieren,¹⁰⁰ weil der eine mit dem Pfeil auf den anderen zielt. Messerer aber weist, m.E. richtig, darauf hin, dass die linke Figur einen Betenden darstellt, das Ganze also eher den Schutz des (vom Tympanon herabschauenden) Herrn für diesen Gottgläubigen symbolisiert.¹⁰¹

Das Tympanon zeigt ein Relief des thronenden Christus, dem sich beidseitig Heiligengestalten annähern¹⁰² und ihm Kirchenmodelle darbieten (Abb.16).

Der rechte trägt eine Mitra und wird als Bischof Rupert gesehen, der Christus die Salzburger Kirche darbietet, die linke, bärtige, barhäuptige und barfüßige Figur scheint einen Apostel darzustellen, womöglich St. Petrus, der dem Herrn die Kirche als Ganzes zuführt.¹⁰³

Das Tympanon trägt eine lateinische Umschrift, die zumindest die Darstellung Ruperts bestätigt, der die erste Peterskirche der Stadt errichtete:

HAS REGES PASTOR OVES QUAS RACIONE FOVES ROBERTI MERITVM
MITIGET INTERTVM/ HOC OPVS EXTERIVS NIT(IDE) DECORATVM SIC
DEVIS INTERIVS COR ADORNET PVRIFICATVM. ¹⁰⁴

⁹⁸ Messerer 1977a, S.113-119.

⁹⁹ So die Interpretationen von Tietze/Martin, S.79 und Messerer 1977b, S.147 ff. Letzterer sieht in den Männern sog. Neophyten („Neugepflanzte“), die den Eintretenden unter den Schutz des Herrn stellen.

¹⁰⁰ Eltz-Hoffmann/Anrather, S.49

¹⁰¹ Messerer 1977b, S.145. Auch Euler et al., S.561, sprechen von einem Betenden und einem Schützen.

¹⁰² Wilhelm Messerer: Romanische Skulpturen in und um Salzburg, in: MGSL 120/121 (1980/1981), S.305-369, hier S.343, spricht von „Schreitknien“, da die Heiligen zugleich knien und kommen.

¹⁰³ Vgl. Messerer 1977b, S.143f.

¹⁰⁴ Übersetzung laut Fuhrmann 1962, S.9: *Lenke, o Hirte, die Herde, die liebend Du begst. Ruperts Verdienst stimme Dich sanft. Wie dieses Kunstwerk außen glanzvoll erstrahlt, so schmücke im Innern Gott das gereinigte Herz.*

6 Portale im stilistischen Vergleich

6.1 Südportal Franziskanerkirche

Die Darstellung des Tympanons zeigt eine Huldigungsszene, in der Christus mit segnender Hand zum Himmel emporblickt. Jeweils zu seiner Linken und Rechten sind ihm zwei Heilige zugewandt, die halbkniend ihre Ehrenbezeugung zum Ausdruck bringen. Laut Inschrift handelt es sich bei dem Heiligen zu seiner Rechten um den hl. Rupert. Von der Figur zu seiner Linken wird angenommen, dass es sich um die Darstellung des hl. Petrus handelt.¹⁰⁷

Die Figuren treten körperhaft hervor, ihre Köpfe überschneiden den Rahmen und bilden dadurch eine gemeinsame vordere Ebene. Die Figuren weisen eine geschlossene Einheit auf. „Im nahen Beieinander gefügt, jede steil, sind die Gestalten fest, in keinem Sinn des Wortes statuarisch“.¹⁰⁸

Eindrücklich am Tympanon wirkt weniger das architektonisch Gebaute als vielmehr die belebte Figurengruppe und „die Beseelung der Gesichter“.¹⁰⁹

Vor allem dem charakteristischen Blick Christi und der Position seiner Füße, die bei dieser Ausarbeitung nicht auf der Basis aufsetzen, verdankt die Darstellung ihre Lebendigkeit.

Die Figur Christus erscheint leicht erhöht, ihre erhobene Segenshand bildet eine Mitte und lässt dem Bild noch mehr das Aufrechthafte zukommen. Christus ragt darin empor und scheint zugleich in sich gefestigt zu sein.

Eine gewisse Unruhe vermitteln die zwei Heiligen, die in ihrer Darstellung gleichermaßen den Eindruck erwecken, zu kommen und zu knien. In ihrer Haltung scheinen sie kniend auf Christus zuzuschreiten, in der Hand ein Kirchenmodell mit sich tragend. Ihre Gestalten bilden ein Dreiviertelprofil, Blick und Körper sind leicht nach außen gerichtet, die Füße liegen im Gegensatz zu Christus an der Basis auf. Ihr Oberkörper ist aufgerichtet und hält Abstand zu Christus, die Köpfe sind auf ihn gerichtet. Auch wenn die Figuren der Heiligen nahe an Christus sind, entsteht doch kein Eindruck von Nähe, denn nirgends, bei aller räumlichen Nähe und gerade in ihr, wird die Distanz der Heiligen zu Christus eigentlich überbrückt“.

¹⁰⁷ (Fuhrmann, 1959), S. 71

¹⁰⁸ (Messer, 1981), S. 339

¹⁰⁹ (Franz, 1959), S. 71

In den Falten über den Füßen zeigt sich das Aufrechte wieder, ansonsten finden sich überall Schrägen, die in vielfacher Richtung und meist steil und gegeneinander geführt sind. „Raffungen, Überlappungen der Gewandteile, die Stellung der Arme und Beine bewirken ein Gegeneinander und Ineinander“. Dieses Gegeneinander ist es, wodurch der Eindruck von Verstrebung entsteht und das Schreitknien der Heiligen auch deren Festigkeit erhält.¹¹⁰

Die Ranke weist eine geschwungene Verzierung auf, die jedoch weniger den Eindruck des Fließens entstehen lässt, als eher ein Aneinanderreihen von Kreisen.¹¹¹

Da der Geschichtsforschung das Weihedatum der Franziskanerkirche im Jahr 1223 vorliegt und der Stil des Tympanons auch dieser Zeit zugerechnet werden kann, wird davon ausgegangen, dass das Tympanon um das Jahr 1220 entstanden ist.

Messerer wäht eine konkrete Beziehung zu Oberitalien zeigt sich bei diesem Portal in den Gewänden: In den „Falten, Säumen, Gesichtern ist das Gerade oder nur leicht Gekurvte bevorzugt“, was auch in „italienischer Plastik seit Nikolaus Domportal“ vorzufinden ist.¹¹²

Der Rahmen ist mit dem Tympanon nicht in einem Stück gearbeitet, wie auch St.Peter oder Nonnberg. und das gleichfalls rahmenlos gearbeitete Marien tympanon der Museums Carolino Augusteum. Friedrich Dahm vermutet, dass an der figuralen Ausstattung des Portals zumindest zwei Bildhauer beteiligt waren. Das Bogenfeld ist, wie schon erwähnt, eben nicht, wie Karlinger vorschlägt, einem süddeutschen, sondern einem oberitalienischen Meister zuzuschreiben, sein Werk kann wie auch der Meister des Marien tympanons, bis zum Dom von Trient zurückverfolgt werden.¹¹³ Die Figuren des Tympanons der Franziskanerkirche sind vor allem mit dem Christus in der Lünette des Nordportals von Trient vergleichbar. Hierbei ist vor allem die fortgeschrittene Plastizität, der schwere röhrenförmige Faltenwurf des Gewandes aber auch das sehr sorgsam

¹¹⁰ (Fuhrmann, 1959), S. 71

¹¹¹ (Fuhrmann, 1959), S. 71

¹¹² (Messer, 1981), S. 338

¹¹³ Dahm, in Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd I, 1997.S.382

wiedergegebene Haar von frappanter Ähnlichkeit. Dahm schlägt jedoch aufgrund von der unterschiedlichen Dynamik der Figuren vor, dass es sich nicht um denselben Meister handeln kann, der die beiden Werke geschaffen hat, sondern legt eher die Ähnlichkeit des Tympanons des Südportals der Franziskanerkirche mit dem in die süd Apsis des Trentiner Domes eingemauerten Reliefs, dass die Steinigung des Heiligen Stephanus darstellt nahe und postuliert als Schöpfer des Reliefs einen Gehilfen des Meisters des Christus am Nordportal.¹¹⁴

¹¹⁴ Ebenda

6.2 St. Peter

6.2.1 Zur Geschichte der Kirche

Der ursprüngliche Standort des Petersklosters wird im Bereich des Kapitelplatzes vermutet. Als Stiftskirche diente den Mönchen zunächst die rupertinische Kirche und dann der von Virgil errichtete und 774 geweihte Dom. Dort hielten auch die Kanoniker, aus denen das Salzburger Domkapitel hervorging, ihre Gottesdienste ab, wohl gemeinsam mit den Mönchen. Erst anlässlich der Trennung von Erzbischof 987 wurde das Kloster an seine heutige Stelle verlegt, wo im eher ungünstigen, feuchten und düsteren Friedhofsgelände, das ständig durch Steinschlag von der Mönchsbergwand bedroht war, noch genügend Platz zur Verfügung stand. Das Klosterareal wurde durch eine Schenkung Erzbischof Konrads I., der 1110 das seinem Wohnsitz benachbarte Grundstück den Mönchen schenkte, noch deutlich vergrößert. Wie archäologische Grabungen anlässlich des Jubiläums 1982 ergeben haben, entstand der erste Kirchenbau an der Stelle der heutigen Stiftskirche erst um oder knapp nach der Jahrtausendwende. Ausgerichtet wurde diese Kirche offenbar nach einem spätantiken Mausoleum, dem sogenannten Zweikammerbau, der genau im Zentrum des Kirchenschiffs aufgedeckt wurde. Leider gibt es keinen Hinweis darauf, wer in diesem Mausoleum einst bestattet war.

Der hochromanische Nachfolgebau der ersten Stiftskirche entstand in den Jahren 1130-1143 unter Abt Balderich¹¹⁵. Auch der im Kern aus dem frühen 11. Jahrhundert stammende, erst um 1250 vollendete Turm und die Vorhalle weisen einen romanischen Stil auf.

¹¹⁵ Zur rupertinischen Peterskirche und dem Virgildom als gemeinsame Kirche für Mönche und Kanoniker Dopsch/Hoffmann S. 88; Herwig Wolfram, Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung (Österreichische Geschichte 378-907), Wien 1995, S. 119 mit Anm. 272; Die Trennungsurkunde von 987 ist ediert in SUB I, S. 252 Nr. 1 (Traditionen von St. Peter Nr. 1). Zu den Grabungsergebnissen Stefan Karwiese, Erster vorläufiger Gesamtbericht über die Ausgrabungen zu St. Peter in Salzburg, in: Festschrift Erzabtei St. Peter in Salzburg 582-1982 (Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden 93), Salzburg 1982, S. 404-532, bes. S. 467 und 495 (Zweikammerbau); Zur richtigen Interpretation des Zweikammerbaus als Mausoleum und zur Baugeschichte der Stiftskirche vgl. Hans Rudolf Sennhauser, Mausoleen, Krypten, Klosterkirchen und St. Peter I-III, in: Frühes Mönchtum in Salzburg (Salzburg Diskussionen 4), Salzburg 1983, S. 57-78.

In den Jahren 1605-1625 wurde die Kirche verändert und 1770-1777 im Rokokostil aufgeputzt. In der Turmvorhalle ist noch das um 1240 erbaute romanische Westportal erhalten, auch findet sich noch immer die romanische Basilika. Die Rokokotür wiederum stammt aus dem Jahre 1768.¹¹⁶

6.2.2 Das Kirchenportal

Die figürliche Ausstattung erstreckt sich auf das Tympanon und den Türsturz. Das Bogenfeld zeigt einen thronenden Christus auf der Sphaira, die eine Hand zum Segensgestus erhoben, die andere stützt sich auf das aufgeschlagene Buch am Knie. Seitlich kniet Petrus, der in seiner linken einen monumentalen Schlüssel hält, und Paulus, ein blindes Spruchband in Händen. In die Zwickeln ist jeweils ein Baum eingeschrieben, in dessen Krone ein Vogel sitzt. Die Nimben der drei Figuren überschneiden den Rahmen, der die folgende Inschrift trägt

ANAVA.SUM.VITE.SALVANDI.QUIQ(UE).VENITE.P(ER).ME.TRANSITE.VIA.N
ON.EST.ALTERA.VITE.

Die Figuren zeichnen ein hohes Maß an Plastizität aus, die Ihre Voraussetzungen in den beiden Tympana im Museum Carolino Augusteum und am Südportal der Franziskanerkirche haben.¹¹⁷ Das Relief im Tympanon der Erzabteikirche St. Peter ist das von den hier angeführten Portalen am klarsten ausgearbeitete. Die Figuren sind scharf und eindeutig gezeichnet (Abb.17/18).

Beim Vergleich mit dem Tympanon der Franziskanerkirche lassen sich Ähnlichkeiten in der Motivwahl erkennen: Auch hier wird Christus als in der Mitte thronend dargestellt. Zu seiner Rechten und Linken befinden sich zwei Heilige, die vor ihm niederknien. Eine der beiden Gestalten weist ebenfalls als hl. Petrus aus, in der zweiten Gestalt findet sich jedoch nicht der hl. Rupert, sondern der hl. Paulus wieder.

Des Weiteren stehen den Heiligen bei dieser Ausführung noch zwei Paradiesbäume mit einem Vogel zur Seite.

¹¹⁶ Bacher, 2011, S. 225

¹¹⁷ Dahm, 1997, S. 383

Der Blick von Christus kann in dieser Darstellung wohl als bedeutend strenger gewertet werden, vermittelt wird dieser Eindruck vor allem durch die eng beieinanderliegenden Augen.

Allgemein findet sich das „menschlich Verbindliche und Milde der Figuren des Tympanon der Franziskanerkirche“¹¹⁸ hier nicht wieder.

Als weiteren Unterschied zum Tympanon in der Franziskanerkirche kann angemerkt werden, dass bei der Abbildung in der Erzabteikirche St. Peter die Füße Christi nicht vom Boden erhoben sind, sondern fest auf einem Sockel stehen.

Auch die beiden Heiligen weisen eine andere Körperhaltung auf: Verdankt die Darstellung in der Franziskanerkirche den Eindruck von Lebendigkeit unter anderem dem Dreiviertelprofil und der halbknienden Haltung der Heiligenfiguren, vermittelt das harte Profil, die kniende Haltung und der starre zu Christus gewandte Blick dieser Ausarbeitung weitaus weniger Bewegung.

Das Buch des Lebens, das Christus in den Händen hält, ist nach außen gerückt, wodurch die Umrisslinie der Mittelfigur noch schärfer betont erscheint. Das Buch hebt sich kantig gegen die Falten im Gewand Christi ab, im Gegensatz zu dieser Darstellung erscheinen die Kurven der Christusfigur der Franziskanerkirche durchgerundet und weich. Auch Gegenstände wie der Schlüssel des hl. Petrus und das messerartige Schriftband des hl. Paulus heben sich hier deutlich hervor und wirken herausgeschnitten.

Unterschiede weisen außerdem die Ornamente im Türsturz auf: Vermisst werden hier die weichen, durchgehenden Linien, aus denen der zusammengebundene Eindruck entsteht.

Beim Portal der Stiftskirche St. Peter findet sich der „Abbau der Grundformen zu Gunsten der Teile“. Die „Ranke läuft nicht mehr durch, sondern es entspringt rechts und links je eine solche und sie treffen sich in der Mitte. Sternförmig strahlen die Enden der Spiralranken von ihrem Sprosspunkt auseinander.“¹¹⁹

¹¹⁸ (Fuhrmann, 1959), S. 72

¹¹⁹ Siracusano, 2010, S.179

Der Stilentwicklung nach kann das Tympanon „auf dem Weg zum zweiten Zackenstil“ gesehen werden.¹²⁰

Den Baunachrichten über die Stiftskirche St. Peter aus dem 13. Jahrhundert kann entnommen werden, dass sie im Jahre 1244 eingeweiht wurde und da das Tympanon stilistisch dieser Zeit zugewiesen werden kann, kann seine Entstehung in dieser Zeit zugerechnet werden.¹²¹

¹²⁰ (Fuhrmann, 1959), S. 72

¹²¹ (Fuhrmann, 1959), S. 71

6.3 St. Zeno in Reichenhall

6.3.1 Zur Geschichte der Kirche

Auch wenn Reichenhall heute politisch zu Bayern zählt, unterstand es kirchlich ehemals Salzburg und kann somit auch dessen Kunst- und Kulturkreis zugerechnet werden.¹²²

Die Gründung von Stift und Kirche erfolgte im Jahre 1136 unter Erzbischof Konrad I. von Salzburg. Um die Jahrhundertmitte sollte die baufällige Kirche abgetragen und eine größere errichtet werden, dazu stifteten die Bürger eine Salzabgabe, „damit der Bau der Kirche vollkommener und würdiger errichtet werde“. Im Jahre 1208 wurde die Kirche weitgehend fertiggestellt, das Weihedatum ist mit 1228 datiert.¹²³ St. Zeno ist auch heute noch das größte romanische Gotteshaus in Oberbayern und sowohl in den Proportionen als auch stilistisch mit dem Dom zu Gurk in Kärnten eng verwandt.¹²⁴

6.3.2 Kirchenportal

Wiederum findet sich hier eine Huldigungsszene, allerdings wird in diesem Bildnis die Ehrung nicht Christus zuteil, sondern der Gottesmutter Maria (Abb.19): Die Stiftspatrone des ehemaligen Klosters, der hl. Zeno und der hl. Rupert, bringen in diesem Tympanon der thronenden Maria mit Kind ihre Ehrbekundung dar.¹²⁵

Im Gegensatz zur Franziskanerkirche erstreckt sich hier die Darstellung nicht über das gesamte Tympanon und die Köpfe der dargestellten Figuren überschneiden nicht den Rahmen, doch löst sich auch hier der Kopf im Vorneigen voll vom Grund ab.

¹²² Fuhrmann, 1959, S. 70; Johannes Lang, Geschichte von Bad Reichenhall, Neustadt a. d. Aisch 2009, S. 76-177, bes. S. 106-113.

¹²³ Hermann Bauer, 1993, S. 89

¹²⁴ Bad Reichenhall, 2012 Lang, Bad Reichenhall, S. 110 f.

¹²⁵ Fuhrmann, 1959, S. 70

Maria wird in einer von „drei Bogen überdachten und von Säulen flankierten flachen Bühne“ in einer Art Thronsaal präsentiert. In ihren Armen hält sie schräg an ihrer linken Seite das Jesuskind, dessen Kopf heute fehlt. Es wird angenommen, dass er der Mutter zugewendet war. Im Unterschied zur Christusdarstellung in der Franziskanerkirche ist die Gestalt Marias nicht über dem Boden schwebend dargestellt; ihre Füße stützen sich fest auf einen gezierten Sockel.

Das Bild von Maria mit Jesus ist sehr geläufig. Im Unterschied zu den meisten Darstellungen ist ihr Blick jedoch hier nicht dem Kind zugewandt; hier wird sie frontal gezeigt, ihr Blick ist nach vorne gerichtet.

Die Figur fügt sich im Unterschied zur Christusdarstellung zu einem breiten Rechteck, zum „blockartig Monumenthaften“.¹²⁶

Eine Ähnlichkeit zur Franziskanerkirche findet sich darin, dass auch hier Maria nicht als thronendes Idol dargeboten wird. Das menschlich Verbindliche und Milde findet sich auch in diesen Figuren.¹²⁷

Maria wird als mütterliche und barmherzige Frau dargestellt, was durch die Inschrift über ihr noch untermauert wird: Mater Misericordiae – Mutter der Barmherzigkeit.

Die beiden Heiligen zu ihrer linken und rechten Seite schreiten, auf einen Krummstab gestützt, auf sie zu.

Die Gestalten bilden hier eine Einheit, durch die geschwungene Linie wird Raum angedeutet, wodurch der Eindruck von mehr Tiefe entsteht.

Das Tympanon ist im Gesamten flach gemeißelt und „flach und fein sind auch die Gewänder über die Körper gelegt“,¹²⁸ die mit sparsamen Falten anliegen.

Die freie Fläche des Tympanons ist in rotem und schwärzlichem Marmor gehalten. Darin eingelegt finden sich Ornamente, die als Sonne, Mond und Sterne zu erkennen sind –somit lässt sich das Tympanon als Himmel deuten.

Im Gegensatz zur himmlischen Darbietung von Maria steht der Türsturz: Hier erfolgt die Darstellung des Irdischen mit dem Kampf gegen die Dämonen. Formal jedoch fügt sich das „von Fabelwesen durchsetzte Rankenmotiv“ zum

¹²⁶ Messer, 1981, S. 323

¹²⁷ Fuhrmann, 1959, S. 72

¹²⁸ Fuhrmann, 1959, S. 70

Tympanon vollkommen ein. Auch hier gibt es geschwungene Linien, die Ranke fließt von rechts nach links, spiralig eindrehende Triebe verlaufen in die Gegenrichtung.¹²⁹

Stilistisch kann das Tympanon von St. Zeno in die Nähe des 1223 vollendeten Tympanons der Franziskanerkirche gestellt werden,¹³⁰ somit folgt, dass das Tympanon St. Zeno in Reichenhall in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden ist.¹³¹

¹²⁹ Fuhrmann, 1959, S. 70

¹³⁰ Messer, 1981, S. 323 ff

¹³¹ Messer, 1981, S. 323 ff

6.4 Stift Nonnberg

6.4.1 Zur Geschichte der Kirche

Auf den Mauern der im Jahre 1423 abgebrannten romanischen Basilika wurde von 1464 bis 1506 die spätgotische Stiftskirche errichtet, von der auch heute noch das Portal und wertvolle Fresken aus der Zeit um 1150 unter dem Nonnenchor erhalten sind.¹³²

Die Nonnberger Stiftskirche ist Salzburgs älteste Marienkirche und wird als eine der schönsten Kirchen der Stadt angesehen.¹³³

6.4.2 Kirchenportal

Das in den Jahren 1497-99 errichtete spätgotische Kirchenportal weist mehr romanische Stilmerkmale auf, als auf den ersten Blick ersichtlich scheint (Abb.20). Nicht nur das „Tympanon und der Türsturz wurden in das gotische Portal übernommen, auch die senkrechten Teile des Gewändes sind noch romanisch und wurden entsprechend gotisch übernommen“;¹³⁴ somit zeichnet es sich als „bemerkenswertes Beispiel für das zähe Festhalten am Alten in Salzburg und gerade am Nonnberg“ aus.¹³⁵

Wie beim Tympanon der Kirche St. Zeno findet sich auch beim Tympanon der Stiftskirche Nonnberg die Darstellung von Maria mit Kind und wiederum stellt ihre Figur trotz weicher, runder Formen einen Rechteckblock dar.

Im Unterschied zur Kirche St. Zeno und auch zu den bisher beschriebenen beschränkt sich diese Szene aber nicht auf die Darstellung von nur drei Figuren: Zur linken Marias zeigt sich ein mächtiger Engel, dessen rechter Flügel sich über eine ergeben kniende Frauengestalt ausbreitet. Zu ihrer rechten Seite findet sich ein Heiliger mit Buch, ihm zur Seite eine Frau in Nonnentracht. Durch

¹³² Bacher, 2011, S. 220

¹³³ Salzburg Rundgang, 2012)

¹³⁴ Fuhrmann, 1959, S. 72

¹³⁵ Fuhrmann, 1959, S. 72

eine „filigran gedrehte Schnur, die in Kurven die Figuren nachzeichnet“ gewinnt das Tympanon „den Charakter des Goldschmiedhaften“.¹³⁶

Die Körper sind flach gebildet und werden von langen, feinen und in rillige Falten gelegten Gewändern bedeckt. Die Figuren zeichnen sich durch lange, schmale, „fast wie gepresste Gesichter aus“¹³⁷ und erscheinen somit schläfrig und bewegungsloser als die Figuren an der Franziskanerkirche. Das Ornamentband des Türsturzes wirkt hier im Gegensatz zu den bisher erwähnten eher wirr und unruhig.¹³⁸

Man muss das Tympanon schon im 15. Jahrhundert als großartiges Kunstwerk mittelalterlicher Bauskulptur eingeschätzt haben, als man es, sowie den zugehörigen reliefierten Türsturz, in das 1497-1499 errichtete spätgotische Südportal der Stiftskirche eingefügt hat.¹³⁹

Dies hat man vermutlich auch mit der Absicht gemacht, das hohe Alter und damit die lange Tradition des Klosters deutlich sichtbar zu machen.

Bei der Beurteilung des Figurenstils kommt es in der Literatur zu enorm unterschiedlichen Standpunkten: Zunächst wurde betont, dass das Nonnberger Tympanon in der reichen Produktion mittelalterlicher Skulptur in Salzburg eine isolierte Stellung einnimmt und als einziges Werk nicht nach Italien, sondern nach Westen weist, überdies sei der Stil weniger monumental als der Kleinkunst zuzuschreiben, also in der Tradition von Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten stehend.¹⁴⁰ Messerer stellt dem gegenüber stilistische Zugehörigkeit zu dem Madonnenrelief im Dom von Piacenza zur Diskussion.¹⁴¹ Für Dahm findet jedoch aufgrund stilistischer Unterschiede des kleinteiligen Faltenstils in Piacenza zu den breiten, weit ruhiger gezogenen Faltenbahnen der Gewänder am Nonnberg keine Entsprechung.¹⁴² Für Dahm, der stilistische Wurzeln für das Tympanon am Nonnberg in der heimischen Kleinkunst (wie Karlinger) zu suchen trachtet, bietet sich der Kommunionkelch

¹³⁶ Fuhrmann, 1959, S. 73

¹³⁷ Messer, 1981, S. 329

¹³⁸ Fuhrmann, 1959, S. 73

¹³⁹ Dahm, 1997, S. 377

¹⁴⁰ Karlinger, 1924, S. 70ff

¹⁴¹ Messerer, 1981, S. 329 ff.

¹⁴² Dahm, 1997, S. 377

aus der Erzabtei St.Peter an. Dieser stellt gleichzeitig ein Schlüsselwerk Salzburger Goldschmiedearbeiten dar.¹⁴³

„Die den ganzen Körper überziehende Häufung kleiner, plastisch vortretender Falten“ wird als charakteristisch für den Stil gegen 1200 gesehen. Aus diesem Grund wird auch das Nonnberger Tympanon dieser Zeit zugerechnet.¹⁴⁴

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Fuhrmann, 1959, S. 73

6.5 Dom von Trient

6.5.1 Zur Geschichte der Kirche

Der Dom von Trient findet sich in der Provinz Trentino in Italien und ist dem Heiligen Vigilius geweiht, dessen Reliquien sich unter dem Hochaltar befinden.

Die Geschichte der Domkirche führt uns bis in die Antike zurück. Das heutige Aussehen und „seinen charakteristischen Grundriss verdankt der Dom dem Trienter Bischof Friedrich von Wangen (Federico Vanga), der im Jahr 1212 den Architekten Adamo d'Arogno mit dem Neubau des Doms von Trient beauftragte“.¹⁴⁵

6.5.2 Kirchenportal

Auch das Tympanon des in Oberitalien stehenden Doms weist in seiner Darstellung Ähnlichkeiten zu den Bauten des Salzburger Kunstkreises auf und in Salzburg lassen sich Einflüsse aus dem oberitalienischen Raum nachweisen. Trient gehörte allerdings im Mittelalter nicht zur Kirchenprovinz Salzburg, sondern unterstand dem Erzbistum Mailand. Erst im 19. Jahrhundert schloss es sich freiwillig der Kirchenprovinz Salzburg an.

Das Tympanon des Nordportals im Dom von Trient stammt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (Abb.21/22) und auch hier findet sich eine Huldigungsszene wieder, in der Christus, gleich der Darstellung in der Franziskanerkirche, seine rechte Hand segnend nach oben richtet und in der linken Hand ein Buch hält. Jedoch ist hier sein Blick nicht nach oben gerichtet, auch die nach oben gerichtete Hand kann durch die Neigung mehr als belehrend denn segnend wahrgenommen werden. Die Plastizität der Gestalten findet sich jedoch auch in der Franziskanerkirche wieder.

¹⁴⁵ Ignio Rogger, Dom zu Trient, 2004, S.8

Eine deutliche Unterscheidung zeigt sich darin, dass im Trientiner Dom die Füße Christi auf einen Sockel gestützt sind, während er sich in der Franziskanerkirche leicht vom Boden erhebt. Auch fügt sich die Figur in Trient zu einem Rechteckblock, wohingegen der Christus in der Franziskanerkirche mehr aufrecht erscheint. Die Form des Rechtecks findet sich allerdings auch im Tympanon von St. Zeno und der Stiftskirche Nonnberg wieder.

7 Salzburger Tympana und der Einfluss aus Oberitalien

Salzburger Kunsthistoriker bestehen darauf, dass Salzburg selbst ein bedeutender Ort der Steinplastik war. Nicht nur waren „bis in die Nekrologien hinein *lapicidae* in Salzburg eingebürgert, sondern es gab, neben anderen Kunstarten, „eine eigentliche Salzburger Steinplastik von beträchtlichem Rang“. ¹⁴⁶

So schreibt Messerer, dies zeige auch die „geschichtlich, große Bedeutung der oberitalienischen Plastik und den Reichtum der Salzburger romanischen Kunst“¹⁴⁷, dennoch ist der Einfluss aus Italien auf die Salzburger Kirchenbauten unverkennbar: Italienische Bildhauer fungierten oft als Vorbilder. Die ältere Literatur geht davon aus dass, auch wenn die Italienischen Meister stets aus ihrer Tradition heraus schufen, sie sich auch „mit Salzburger Kunst in ganz verschiedenem Maß auseinander setzten“. ¹⁴⁸ So wird in diesen Publikationen von der Kirche St. Zeno in Reichenhall und der Stiftskirche Nonnberg angenommen, dass es sich um Werke von Oberitalienern handelt, die sich Salzburger Motive aneigneten. ¹⁴⁹

Das Salzburg Museum beherbergt ein Marien Tympanon (auf das im folgenden Kapitel näher eingegangen wird), dessen genaue Herkunft bis heute noch nicht eindeutig geklärt werden konnte. Es wird jedoch nicht daran gezweifelt, dass es von einem romanischen Kirchenbau der Stadt Salzburg stammt. Vermutet wird, dass es von einem verlorengegangenen Portal der Franziskanerkirche oder des romanischen Domes stammt. Unverkennbar ist auf jeden Fall die enge stilistische Verwandtschaft mit der Madonna der Ertrunkenen im Dom San Vigilio in Trient. ¹⁵⁰

Sowohl das Tympanon von Trient als auch das Tympanon im Salzburger Museum „sind äußerst voluminös und weisen klare stereometrische Formen und eine unmittelbare Ausdruckskraft auf“, ¹⁵¹ somit zeigt sich auch hier eine enge Verbindung zu Trient und es wird von manchen sogar angenommen, dass

¹⁴⁶ Messer, 1981, S. 363

¹⁴⁷ Messer, 1981, S. 363

¹⁴⁸ Messer, 1981, S. 363

¹⁴⁹ Messer, 1981, S. 363

¹⁵⁰ Siracusano, 2011, S. 187

¹⁵¹ Vgl. Siracusano 2011, S.189

es sich bei der Madonna in Trient und dem Relief im Salzburger Museum um Werke desselben Künstlers handelt.¹⁵²

Auch das Tympanon der Franziskanerkirche weist eine enge Verwandtschaft mit dem Nordportal des Trienter Doms auf: „In den Figuren ist dieselbe Vorliebe für voluminöse Formen zu erkennen, und die schweren Drapierungen weisen einen ganz ähnlichen Faltenwurf auf.“¹⁵³

Messerer, ein in Salzburg wirkender Kunsthistoriker, ist bestrebt, ein autochtones Salzburger Kunstschaffen zu postulieren, indem er schreibt, dass sich die Künstler „mit Salzburger Kunst in ganz verschiedenem Maß auseinandersetzen“.¹⁵⁴

Von den zuvor beschriebenen Tympana der Kirche St. Zeno in Reichenhall, der Stiftskirche Nonnberg sowie der Franziskanerkirche und der Stiftkirche St. Peter, die als Höhepunkte Salzburger Steinplastik der Romanik gesehen werden, kann man, vergleicht man sie mit den Werken der Magistri Comacini – zum Beispiel San Vigilio in Trient –davon ausgehen, dass es sich zumindest um Werke im Einflussbereich von Oberitalienern handelt, wenn sie nicht, was wahrscheinlich ist, von deren Hand stammen.

Hierbei ist zu erwähnen, dass sich eine Hypothese zum Einfluss von Oberitalien auf Salzburg auf eine Familie von Campioneser Baumeistern aus dem Tessin stützt, die ab dem Jahre 1212 im Dom von San Vigilio in Trient tätig war.

Es wird vermutet, dass Mitglieder dieser Familie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Trient nach Salzburg gezogen sind, was den Einfluss Oberitaliens erklären würde.¹⁵⁵

Salzburg kann auf jeden Fall in „der Vielzahl der Studien über die Mobilität der lombardischen Meister einen Platz einnehmen.“ Womit sich die Fachwelt jedoch erst in den letzten Jahren ernsthaft beschäftigt hat.“¹⁵⁶

Ich der folgenden Diskussion wird auf diese Thematik noch eingegangen werden.

¹⁵² Siracusano, 2011, S. 190

¹⁵³ Siracusano, 2011, S. 195

¹⁵⁴ Messer, 1981, S. 363

¹⁵⁵ Siracusano, 2011, S. 187

¹⁵⁶ Siracusano, 2011, S. 197

8 Das Marien-Tympanon im Museum Carolino Augusteum

Das Tympanon, von dem Messerer schreibt, dass es sowohl hinsichtlich seiner Qualität als auch seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung als ein Hauptwerk der romanischen Kunst zu gelten hat¹⁵⁷, wurde 1873 im sogenannten Paracelsus-Haus, einem Bürgerhaus der Salzburger Innenstadt am Platzl nahe der Linzergasse wiederentdeckt. Von dort kam es an das Salzburger Museum C. A.¹⁵⁸ (Abb.23).

Das Tympanon zeigt im Zentrum die thronende Madonna mit Kind. Ihre Haare fallen in zwei Zöpfen seitlich auf die Schulter, ein Motiv, das im 12. Jahrhundert häufig vorkam. Sie trägt eine Krone mit Zackenband und der in eine Toga gekleidete Christus sitzt auf ihrem linken Oberschenkel, er hält ein Buch unter dem linken Arm und hat den rechten segnend erhoben. Der Thron baut sich auf Blattknospenformen auf, die als Hinweis auf Maria als Blüte aus der Wurzel Jesse verstanden werden können. Damit stehen auch die Texte der Spruchbänder, welche die flankierenden Engel tragen, in Zusammenhang.¹⁵⁹

Zu welcher Kirche das Tympanon tatsächlich gehörte, ist bislang ebenso wenig geklärt wie ein genaues Entstehungsdatum, nur die Verwendung von Untersberger Marmor legt den Schluss nahe, dass es sich um ein Bogenfeld einer Marienkirche der Stadt Salzburg handeln könnte.

Vermutet, aber nicht sichergestellt, kann die Provenienz aus der Franziskanerkirche werden, die im 12. Jahrhundert als Marienkirche das wichtigste Zentrum der Marienverehrung war. Die Franziskanerkirche, die ja erst in der Renaissance den Franziskanern zugeordnet worden war, trug bereits im 12. Jahrhundert den Titel „zu unserer Lieben Frau“.

¹⁵⁷ Messerer, 1959, S.49

¹⁵⁸ Das heutige Salzburg Museum wurde 1834 als Städtisches Arsenal in Salzburg von Vinzenz Maria Süß gegründet. Ab 1850 hieß das Museum „Salzburger Museum Carolino Augusteum“, nachdem die in Salzburg lebende Witwe nach Kaiser Franz I. Caroline Auguste die Patronanz übernommen hatte (heute carolino augusteum),

¹⁵⁹ In: 900 Jahre Stift Reichersberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg. Katalog der Ausstellung des Landes Oberösterreich im Stift Reichersberg am Inn vom 26. April bis 28. Oktober 1984. Redigiert von Dietmar Straub. – Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1984. 431. 8°. Objekt-Nr.: 6.31, S. 358.

Hierbei muss man aber betonen, dass durch den in Angriff genommenen Aufbau eines Pfarrkirchennetzes im 11. Jahrhundert (zuvor bestanden nur adelige Eigenkirchen) vor allem Kirchen unter dem Marienpatrozinium entstanden, daher könnte das Tympanon, für das selbst weder Zeitrahmen, Künstler noch Provenienz nachweisbar ist, durchaus auch einer anderen Kirche zuordenbar sein. In der Literatur wird auch eine Herkunft aus dem Romanischen Salzburger Dom diskutiert¹⁶⁰ und an diese Verbindung mit dem romanischen Dom knüpfen sich auch die verschiedenen Versuche einer Datierung im Zeitraum zwischen 1140 und 1250.¹⁶¹

Hermann Beenken argumentiert mit der Baugeschichte und datiert das Tympanon mit circa 1150 außergewöhnlich früh, er versucht die Tympanon-Madonna mit Trient und dem Antelami Kreis zu verknüpfen¹⁶². Tietze und Karlinger hingegen postulieren unter Hinweis auf den stilistischen Vergleich mit der süddeutschen Kapitellplastik ein Entstehungsdatum um 1250.¹⁶³

Messerer hingegen ist bestrebt, ein autochtones Kunstschaffen in Salzburg unter dem Einfluss der süddeutschen Skulptur (hierbei besonders der Madonna zu Wessobrunn, Abb.24) zu belegen, indem er die Salzburger Buchmalerei, hierbei besonders das Salzburger Antiphonar (Abb.25) und die Gumbertsbibel (Abb.26) sowie die Siegel der Salzburger Erzbischöfe Eberhard I. und Eberhard II. (Abb.27/28) hinzuzieht.

Insgesamt kann aber selbst Messerer nicht umhin anzuerkennen, dass das Marientympanon, das Tympanon von St. Peter und das der Franziskanerkirche im engeren Umkreis der Salzburger Plastik ungewöhnlich sind.¹⁶⁴

Friedrich Dahm schreibt in seiner Zusammenfassung über die romanische Bildhauerei in Salzburg, dass das Tympanon durchaus einer trentinischen Werkstatt entstammen könne.¹⁶⁵

In der zuvor erwähnten Literatur wird der Vergleich zum Dom von Trient, genauer gesagt mit der dort vorhandenen Madonna degli annegati, Madonna

¹⁶⁰ Messerer, 1980 S.360

¹⁶¹ Beenken, 1924 S.106-11

¹⁶² Ebenda

¹⁶³ Messerer, 1980, S.361, ebenso Karlinger, 1924 S.648

¹⁶⁴ Messerer 1980, S.362

¹⁶⁵ Dahm, 1998, S.341

der Ertrunkenen, (Abb. 29) durchaus erwähnt, die stilistische Ähnlichkeit aber nicht konsequent weiterverfolgt.

Ein jüngst im Ars Sacra Katalog erschienener Artikel von Luca Siracusano greift jedoch eine durchaus zuvor bestehende, jedoch immer vernachlässigte These auf: Er bringt das Marientympanon mit einem Campioneser Bildhauer, der auch am Dom San Vigilio in Trient gearbeitet hat, in Verbindung. Der Autor geht sogar noch weiter und schreibt das Marientympanon konkret Adamo d'Arogno zu.¹⁶⁶

Der Name der Madonna degli annigati, Madonna der Ertrunkenen, leitet sich davon ab, dass zu Ihren Füßen die Leichname von Personen gelegt wurden, die (entweder in der Etsch oder in den Bächen, die die Stadt durchzogen) ertrunken waren. Die Plastik stellt eine sitzende Madonna dar, sie blickt geradeaus, Ihre Haare sind zu Zöpfen, die auf die Schultern fallen geflochten, die schräge Kopfhaltung gibt der Figur Bewegung, ebenso wie der sorgfältig gearbeitete Faltenwurf der Kleidung.

In der rechten Hand hält sie einen Apfel, auf Ihrem Knie sitzt, sie anblickend, ein byzantinisch anmutendes Jesuskind. Beenken bezeichnet diese Madonna als „Typisches nördliches Modell einer Frau“.¹⁶⁷ Adamo d'Arogno, der Baumeister des Doms San Vigilio in Trient gilt als Künstler, dem dieses Werk zugeschrieben wird.¹⁶⁸ Die rein augenscheinliche Ähnlichkeit hat schon weitaus früher dazu geführt, dass selbst schon Beenken in den zwanziger Jahren einen oberitalienische Einfluss in Betracht gezogen hat.¹⁶⁹

Selbst Messerer konnte nicht umhin, dieser Argumentation zu folgen, verwirft die These eines oberitalienischen Einflusses aber aufgrund seiner Grundhaltung, ein autochtones Salzburger Kunstschaffen postulieren zu wollen.¹⁷⁰

1985 zieht Hermann Bauer Parallelen zum Tympanon des Westportals von San Zeno in Reichenhall und schreibt hierzu: „Das Tympanon muss man, obwohl es wegen der sich aus der minderen Qualität ergebenden Rüksckrittlichkeit der

¹⁶⁶ Siracusano, 2010.S.123

¹⁶⁷ Beenken, 1925 S.99

¹⁶⁸ Ebenda

¹⁶⁹ Beenken, 1925, S.97ff.

¹⁷⁰ Messerer 1980, S. 363 „italienische Bildhauer schufen aus der Tradition...“

Skulptur schwer fällt, wohl mit dem im Salzburger Museum Carolino Augusteum in Zusammenhang bringen, das mit ziemlicher Sicherheit von einem lombardischen Bildhauer stammt.“¹⁷¹

Auch Fillitz geht 1995 in einem Artikel zum Buch mit dem provokanten Titel „Was heisst hier Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute“ auf das Marien Tympanon ein, um den schon damals herrschenden multikulturellen Einfluss auf Österreich zu verdeutlichen. Im Vergleich mit dem Tympanon der Stiftskirche von Nonnberg, den er als vielleicht etwas älter als jenen im Museum Carolino Augusteum datiert, dem er „möglicherweise“ eine Provenienz aus dem Salzburger Dom zuschreibt, beschreibt er die gemeinsame künstlerische Produktion mit einer Werkstatt „die gleichzeitig in Trient tätig war“.¹⁷²

Schindler schreibt 1963 über das Marientympanon als bedeutendstes südbayerisches Werk der Jahre 1150-1160 und charakterisiert das Marientympanon als das des alten Salzburger Doms, als ein „stark ins Monumentale geformtes Andachtsbild der thronenden Madonna“. Er kommt zu dem Schluss, „dass sich die Rückwirkung des hier geprägten Madonnentyps auf oberitalienischem Boden (am Dom zu Trient) fortsetzt.“¹⁷³

Dieser sehr durch Nationalstolz geprägte und sicherlich verkehrte Umkehrschluss zeigt dennoch eines: Allein phänotypisch ist es sehr naheliegend, das Marientympanon mit dem Tympanon der Madonna degli annegati in Trient zu vergleichen.

Siracusano knüpft in weiterer Folge an Geza de Francovich an und resümiert, dass diese Meister Werke von großer „plastischer Kraft und ausdrucksstarker Ehrlichkeit mit einer offensichtlichen Neigung zu polierten glatten Formen“ produziert haben.¹⁷⁴

Somit schließt er, einige historische Überlegungen inkludierend, dass der Schöpfer des Marientympanons somit hypothetisch Adama d'Arogno sein

¹⁷¹ Bauer, 1985 S.90

¹⁷² Fillitz 1995, S.325 ff in Was heisst Österreich?: Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute Hrsg: Richard Georg Plaschka, Gerald Stourzh, Jan Paul Niederkorn Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995

¹⁷³ Schindler, 1963, S.143 ff

¹⁷⁴ Geza De Francovich, 1952, S.96

könnte, falls der Meister vorübergehend nach Salzburg berufen wurde, um eine neue Bauhütten zu eröffnen.¹⁷⁵

Seine historischen Überlegungen hierzu inkludieren die Tatsache, dass ab dem Jahr 1236 keine urkundlichen Nachweise für den Aufenthalt des Meisters in Trient vorhanden sind.¹⁷⁶ Weiters argumentiert er mit einer möglichen Absenz von d'Arogno in einer kritischen Phase der Geschichte der Trienter Fürstbischöfe, in der Kaiser Friedrich II. im Kampf gegen die Lombardischen Kommunen in Trient einen Bevollmächtigten einsetzte und die Bischöfe somit über 20 Jahre keine weltlichen Befugnisse mehr besaßen.¹⁷⁷

Siracusano reiht damit das Marientympanon mit dem Portal der Franziskanerkirche und dem Löwen der Sigmund Haffner Gasse in eine Gruppe von Kunstwerken der Salzburger Bildhauerei des frühen 13. Jahrhunderts ein, die ein Oeuvre für sich darstellen, während sich seiner Meinung nach das Tympanon der Stiftskirche St. Peter davon deutlich unterscheidet. Hierbei argumentiert Siracusano mit der abweichenden Modellierung und Drapierung der Figuren, wobei auf die „oberflächlichen Werte“ zu achten sei, die in der lombardischen Bildhauerei völlig fehlen.¹⁷⁸ Welche „oberflächlichen Werte“ dies allerdings sein sollen, ist nicht beschrieben.

Wie viele Meinungen und Hypothesen zum Marientympanon auch bestehen, die sich vor allem auf stilistische Analysen und Vergleiche stützen, so muss hierbei auch bemerkt werden, dass das Marientympanon nach einem Bombenangriff 1944 renoviert werden musste und eine übermäßige Polierung erfuhr.¹⁷⁹

Weiters stützen sich die Stilanalysen auch auf (eventuell unterbewusste) „kunsthistorische Weltanschauungsmodelle“ – sei es nun, wie bei Beenken, eine Beeinflussung von Nord nach Süd zur Diskussion zu stellen oder bei Messerer das Bestreben, ein autochtones Salzburger Kunstschaffen zu postulieren.

¹⁷⁵ L.Siracusano 2010, S.193

¹⁷⁶ L.Siracusano 2010, S.193

¹⁷⁷ Josef Riedmann : Storia del Trentino. Léta medieval, Bologna 2004, S.229-254

¹⁷⁸ Siracusano 2010, S.197

¹⁷⁹ Bei Bombenangriffen 1944 wurde die Skulptur beschädigt, sodass die Köpfe der umgebenden Figuren (Kind und Engel links der Marienfigur) neu aufgesetzt werden mussten.

Ob das Marien Tympanon nun der Franziskanerkirche, dem zeitgleichen Salzburger Dom oder einer anderen Salzburger Kirche entstammt, kann man bei der derzeitigen Forschungslage nicht mit Sicherheit feststellen.

Die stilistische Ähnlichkeit mit dem Dom von Trient legt jedoch ein Werk von komaskischer Hand sehr nahe; dieser Ansatz ist auch in allen Werken, die sich mit dem Tympanon beschäftigen, beinhaltet und rein visuell überzeugend nachvollziehbar. Ein autochthones Salzburger Kunstschaffen ist dabei sicher auszuschließen, seine Entstehung muss wohl eher unter dem Einfluss Oberitaliens gesehen werden.

9 Der Kanzel-Löwe und die romanischen Löwen in Salzburg

Zur Zeit der Romanik entwickelte sich die Tierplastik in großer Mannigfaltigkeit und dem Löwen kam dabei bald eine ganz besondere Rolle zu, „[e]ntwickelte er sich doch zur stärksten und symbolkräftigsten Darstellung in der romanischen Kunst.“ Waren Löwen zu Beginn an Fassaden, Friesen, Tympana, Bogenläufen und Kapitellen der romanischen Klöster und Kirchenbauten zu sehen, kamen bald auch Profanbauten und Wohnhäuser hinzu.

Der Figur des Löwen werden mehrere Bedeutungen zugemessen. Aufgrund seiner Stärke, Schnelligkeit und seines Mutes sowie seiner Fähigkeit, mit offenen Augen zu schlafen „galt er als Wächter und Hüter von Stadttoren und Heiligtümern“. Seine majestätische Erscheinung ließ ihn zudem bereits in der Antike zu einem beliebten Herrschaftsattribut werden.

An Kirchenbauten findet man die Figur des Löwen oft als Träger von Säulen. Hier ist er ein Symbol für die bösen Mächte, die „in den Dienst der Kirche bzw. des Menschen gestellt und damit unschädlich gemacht werden“.

An den Portalen, an denen die Figur des Löwen als Säulenträger vorgefunden wird, bestreitet er die Funktion eines Wächters, der das Unheil abwehren soll. Dies war vor allem in Italien ab dem 12. und 13. Jahrhundert weit verbreitet; in Deutschland fanden sich bereits ab 1050 Löwen und wurden bis in das 20. Jahrhundert hinein verwendet.

Im Gesamten stammen 24 Löwen, die man romanisch nennt, aus Salzburg, Reichenhall und Berchtesgaden.¹⁸⁴

Einige von Ihnen sollen in dieser Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden, wobei auch der etwaige Einfluss aus Oberitalien untersucht wird. Vorab sollten zum besseren Verständnis aber noch einige Begrifflichkeiten erläutert werden.

¹⁸⁴ (Messer, 1981), S. 305

9.1 Lombardischer Stil

Der lombardische Baustil verdankt seinen Namen dem germanischen Volk der Langobarden. Diese eroberten ab 568 in der Endphase der sogenannten Völkerwanderung große Teile Italiens. Das Langobardenreich, das sich – mit Ausnahme von Rom – fast über die gesamte Apenninenhalbinsel erstreckte, bestand mehr als zwei Jahrhunderte lang. Karl der Große eroberte dann 774 die Hauptstadt Pavia, setzte den letzten König Desiderius III. ab und übernahm selbst die Herrschaft im Langobardenreich. An dieses frühmittelalterliche Reich erinnert auch heute noch der Name der oberitalienischen Region Lombardei. Bedeutende Denkmäler der lombardischen Kunst finden sich in Cividale in Friaul, in Brescia, in Pavia, aber auch im Süden – in Spoleto und Benevent. Der lombardische Baustil ist vor allem durch die Verzierung der Außenwände durch Blendarkaden, Pilaster oder Lisenen und Bogenfriese gekennzeichnet.¹⁸⁵

9.2 Comasken – comaskisch

Unter Magistri Comacini – auch Comasken genannt – verstand man privilegierte Bauhandwerker, Steinmetze und Architekten, die ursprünglich in der Region von Como und dem Comer See beheimatet waren und aufgrund ihrer besonderen Kunstfertigkeit auch Aufträge aus entfernteren Gebieten Norditaliens, aber auch von jenseits der Alpen angeboten bekamen.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Jörg Jarnut, *Die Langobarden*, Stuttgart 1982; Wilfried Menghin, *Die Langobarden. Geschichte und Archäologie*, Stuttgart 1985; Gian Carlo Menis (Hg.), *I Longobardi*, Ausstellungskatalog Milano 1990 (mit sehr guten Beiträgen zur Kunst und Architektur); Walter Pohl (Hg.), *Die Langobarden. Herrschaft und Identität* (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 5), Wien 2005; Morten Hewitsch (Red.), *Die Langobarden. Das Ende der Völkerwanderung*, Ausstellungskatalog Darmstadt 2008.

¹⁸⁶ (Wikipedia, 2012)

9.3 Der Löwe im Langenhof Salzburg

9.3.1 Zum Gebäude

Der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Kardinal Erzbischof Matthäus Lang von Wellenburg erbaute Gebäudekomplex wurde im Jahre 1670 unter Erzbischof Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg für seine Familie in die gegenwärtige Form umgebaut.¹⁸⁷

In diesem Gebäude waren einige Jahrzehnte hindurch verschiedene Institute der Universität Salzburg untergebracht.¹⁸⁸

9.3.2 Löwe im Eingang des Langenhofs

Dieser Löwe ist unter den vielen Exemplaren des Salzburger Raumes der größte und auch am besten erhaltene; nicht umsonst wurde er 1977 in der Ausstellung über die Zeit der Staufer in Stuttgart gezeigt. Es handelt sich hier um einen prachtvollen, sicher rein „lombardischen Löwen“. Seine Haltung ist die des „gespannten Zusammenhangs, der inneren Durchdringung und der drohenden, um so gefährlicheren Zurückhaltung“¹⁸⁹ (Abb.30).

In der Stauferausstellung im Jahre 1977 wurde er dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts zugewiesen. Als Begründung wurde Folgendes angeführt:

*Die energische, scharfe Durchbildung der Körperformen wie die gotisierenden Details und die Abschwächung des dämonischen Ausdrucks, auch die Schrift, schliessen eine Datierung ins 12. oder ganz frühe 13. Jahrhundert mit Sicherheit aus.*¹⁹⁰

Der Löwe fügt sich jedoch wohl eher in die Reihe der oberitalienischen Portallöwen des späteren 12. Jahrhunderts ein, denn die relativ frühen Löwen sind insgesamt weniger durchmodelliert als die des späteren 12. Jahrhunderts, „der Abrundung und Streckung des Leibes, der Spannkraft und der zügigen Hinführung auf das drohende Maul, auch Einzelheiten, wie der Art der Rippen,

¹⁸⁷ (Wikipedia Salzburg, 2012)

¹⁸⁸ (Land Salzburg, 2012)

¹⁸⁹ (Messer, 1981), S., 322

¹⁹⁰ (Messer, 1981), S. 305

der flachen, spitzkurvigen Oberpartie der Hinterläufe mit ihrem scharfem, behaarten Rand, dem Salzburger Löwen sehr nahe¹⁹¹kommen.

In der Darstellung hält das Tier am Eingang des Langenhofs zwischen den Vorderpfoten eine Schrifttafel, auf der der Name Betram geschrieben steht. Uneinigkeit herrscht darüber, ob es sich dabei um den Namen des Bildhauers oder des Auftragsgeber handelt, jedoch weist einiges darauf hin, dass es sich um ein weiteres Werk der Meister aus der Trentiner Werkstatt handelt. Diese Vermutung erschließt sich aus der besonderen „Anordnung der gewundenen Strähnen der Löwenmähne“, der Ähnlichkeit in der „Morphologie des Löwenkopfs sowie der nervös verdrehte Nacken auf dem zum Sprung geduckten Körper mit den sich abzeichnenden Rippen“.

Auch wenn der Zustand der Skulpturen sehr unterschiedlich ist, sind die Ähnlichkeiten des Löwen zum „östlichen Baldachinportal des Doms San Vigilio“ eindeutig. Dass sich die Salzburger Skulptur nach wie vor in einem sehr guten Zustand befindet, verdankt sie der Tatsache, dass hier als Material Marmor verwendet wurde.¹⁹²

9.4 Kirche St. Zeno Reichenhall

9.4.1 Das Gebäude

Das romanische Westportal der Kirche, an dem sich die zwei Löwen befinden, wurde aus roten und weißen Marmorquadern gebaut und wird dem 12. Jahrhundert zugeschrieben.¹⁹³

9.4.2 Der Löwe am Hauptportal

Die beiden Löwen am Portal von St. Zeno in Reichenhall, die „entgegen der italienischen Gewohnheit entlang der Wand die äusseren Säulen des

¹⁹¹ (Messer, 1981), S. 307

¹⁹² (Siracusano, 2011), S. 195

¹⁹³ Wikipedia, 2012

Risalitportals tragen“, werden zu den singulär eindrucksvollsten und auch verblüffendsten Löwenbildern überhaupt gezählt¹⁹⁴ (Abb.31/32).

Eindrucksvoll an den Gestalten sind unter anderem „das wilde Aufreissen der Mäuler, wobei einem der Löwen ein Reptil von unten in die Zunge beisst“¹⁹⁵, aber auch das stark Geradeausgerichtete, „zuletzt mit der Schnauze Aufgebogene, das abrupt Gefügte der Körper und das Abenteuerliche der weich formbar und zugleich gespannt geformten Wulste um das Maul“; außerdem werden die Gestalten durch die großen, runden Augen ausgezeichnet.

Man könnte dazu verleitet werden, den Ursprung dieser Löwen außerhalb des Romanischen zu suchen, doch trotz einiger Ähnlichkeiten mit „der qualitativ beachtlichen Skulptur vom Wiederaufbau der Kirche um 1518-21“, ist dessen „zügige Schärfe Deutscher Renaissance am Portal nicht zu finden“. Gegen eine Entstehung in den Jahren 1518-21 spricht auch die schwere Beschädigung der einen Figur – und der Gotik können die beiden Löwen nicht zugerechnet werden.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Messer, 1981, S. 314

¹⁹⁵ Messer, 1981, S. 314

¹⁹⁶ Messer, 1981, S. 314

9.5 Kreuzgang der Stiftskirche St. Peter in Berchtesgaden

9.5.1 Gebäude

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde die dreischiffige romanische Pfeilerbasilika errichtet. Als Teil des Augustiner-Chorherrenstifts wurde die Kirche Mitte des 13. Jahrhunderts unter anderem um einen sehenswerten Kreuzgang erweitert, der noch immer sehr gut erhalten ist.¹⁹⁷

9.5.2 Die Löwen in den Arkaden des Kreuzgangs

Der Löwe ist mit jenem vom Langenhof in Salzburg zwar verwandt, ist jedoch „einfacher, weniger gespannt, rundbäckig, in der Mähne etwas dekorativer“ (Abb.33).

Im selben Kreuzgang schließen sich ihm die beiden kleineren, ehemals auch säulentragenden Löwen an, die heute ein Grabmal flankieren. Sie sind „rundbrüstig, dickbäckig, mit fülligen voll zusammengedrehten oder am Ende vertretenden Zotteln, aufgerichtetem Kopf“. Sie werden in die Nähe des 13. Jahrhunderts datiert.¹⁹⁸

9.6 Salzburger Dom

9.6.1 Das Gebäude

Die Kapelle, in der sich das Taufbecken befindet, ist der Taufe Jesu geweiht. Das Taufbecken im Salzburger Dom befindet sich in der ersten Seitenkapelle an der Nordwand.¹⁹⁹

9.6.2 Die Löwen am Taufbecken

Das gotische Taufbecken aus Bronzeguss wird Meister Heinrich zugeschrieben und stammt aus dem Jahre 1321 (Abb.34). An der Beckenwand finden sich in Rundbogenarkaden 16 Reliefdarstellungen der Heiligen, Bischöfe und Äbte von Salzburg sowie ein Inschriftenband mit der Jahreszahl.

¹⁹⁷ (Berchtesgadener Land Tourismus, 2012)

¹⁹⁸ (Messer, 1981), S. 313

¹⁹⁹ (Salzburg Rundgang, 2012)

Die vier romanischen Bronzelöwen, auf denen das Taufbecken steht, werden der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugerechnet. Ursprünglich gehörten die Teile nicht zusammen.²⁰⁰

Brust und Kopf der Löwen sind fast kugelig, die Beine walzenartig. Ihre parallel liegenden Klauen sind durch Ringe abgeschnürt, das Maul ist offen, nach oben „schreiend, einzusehen die Nase, abgesetzt die Ohren, gestreckt und am Ende eingerollt ihre Zotteln“. Es findet sich hier nicht das „bis in die Einzelform Strenge und Grausige der Reichenhaller Löwen“²⁰¹, in ihrer Körperhaltung drückt sich ungehemmter Ausbruch aus.²⁰² Diese Löwen werden den comaskischen Löwenarten zugeteilt.²⁰³

9.7 Franziskanerkirche Salzburg

9.7.1 Das Gebäude

Die Kanzel, an deren Treppenaufgang der Löwe wacht, befindet sich im gotischen Hallenchor. Sie wurde am südlichen Triumphbogenpfeiler errichtet, ist aus rotem Marmor gefertigt und stammt aus der Zeit der Spätgotik.²⁰⁴

9.7.2 Der Löwe an der Kanzel

Der romanische Löwe ist aus Marmor gefertigt und findet sich am Treppenaufgang zur schlichten gotischen Kanzel mit ihrem reichprofilierten Ablauf. Wenn der Löwe auch weniger ausgeprägt ist, zeugt er doch von guter Qualität,²⁰⁵ er wird dem Jahr 1220 zugeschrieben²⁰⁶ (Abb.35).

Der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht bekannt, die Figur diente ursprünglich als Säulenträger, ein Ahnaltspunkt hierfür ist die breite Basis am Rücken des Tieres, die der Auflage einer Säule diente: der Löwe könnte also vom Portikus eines Portals oder von einem architektonischen Aufbau, etwa dem eines Lettners stammen, sein guter Erhaltungszustand spricht für einen Aufstellungsort in einem Gebäude. Der Löwe ist mit drohenden Augen und

²⁰⁰ (Salzburg Rundgang, 2012)

²⁰¹ (Messer, 1981), S. 321

²⁰² (Messer, 1981), S. 322

²⁰³ (Messer, 1981), S. 321

²⁰⁴ (Wikipedia, 2012)

²⁰⁵ (Messer, 1981), S. 322

²⁰⁶ (Möller, 2006)

mächtiger Mähne dargestellt und steht über einem liegenden Krieger, der dem Löwen mit seinem rechten Arm ein Schwert in den Leib stößt.

Dies kann als Symbol für den Kampf des Menschen mit seiner wilden Umwelt, den feindlichen Mächten oder mit dem Bösen schlechthin gesehen werden.²⁰⁷

Die Körperhaltung des Löwen zeugt, genau wie bei den Löwen am Taufbecken des Salzburger Doms, von ungehemmtem Ausbruch.²⁰⁸ Auch die italienischen Arbeiten zeigen den Löwen oft im Kampf dargestellt, meist mit einem anderen Tier. Ein Beispiel dafür ist der Löwe in S. Bartolomeo in Pantano zu Pistoia um 1250 oder der Löwe am Portal von S. Siro in Genua.²⁰⁹

Unter der Kanzel findet sich das Epitaph für Cecilia Kuen, 1592, Schwester des Erzbischofs Wolf Dietrich.²¹⁰

Dahm findet im Hinblick auf die Komposition eine Entsprechung des Kanzellöwen im toskanischen Brancoli, sowie ein wohl gleichfalls aus der Toskana stammendes, im Steward Gardener Museum in Boston aufbewahrtes Löwen.²¹¹

Für eine Ableitung des Stils zieht er den Langenhof Löwen, der von einem oberitalienischen Meister geschaffen wurde, heran. Dieser teilt, seiner Meinung nach, mit dem Kanzellöwen, sowie mit den Löwen in den Domen von Como (im westlichen Joch des Langhauses) und Modena (Lettner) „die organische Durchbildung des Körpers, das zarte, in teigigen Formen gehaltene Oberflächenrelief, sowie den lebhaften Gesichtsausdruck“.²¹²

Das Bildnis des Marmorlöwen mit Krieger aus der Franziskanerkirche zierte einst auch eine Sonderpostmarke des Jahres 1994.²¹³

9.8 Die Salzburger Löwen und der oberitalienische Einfluss

Sowohl Sauerländer als auch Messerer finden die Wurzeln der fortschrittlichen Stilmerkmale der oben genannten Löwen, vor allem des Kanzellöwen der Franziskanerkirche und des Langenhof-Löwen in Oberitalien, wobei sie

²⁰⁷ Wikipedia, 2012

²⁰⁸ Messer, 1981, S. 322

²⁰⁹ Messer, 1981, S. 311

²¹⁰ Kirchenführer, 2012

²¹¹ Dahm, 1997, S.383

²¹² Ebenda

²¹³ (AEIOU, 2012)

stellvertretend für die große Zahl der dort noch erhaltenen Löwen jene von den Domen in Modena (Lettner) Trient (Südportal) und Como (Kircheninneres) nennen. Die Stilparallelen zwischen diesen und den Salzburger Löwen sind so eng, dass eine direkte Verbindung anzunehmen ist. In wieweit es sich um Importstücke handelt, oder ob ein oberitalienischer Meister vor Ort tätig war, mag Dahm nicht entscheiden.²¹⁴ Das Material, Adneter Marmor, wird jedenfalls in unmittelbarer Nähe von Salzburg gebrochen, dies würde für eine Produktion vor Ort sprechen. Die Oberitalienischen Skulpturen waren jedenfalls sicherlich für die hiesigen Löwen beispielgebend. Stilistisch dem oberitalienischen Einfluss am nahestehendsten wähnt Dahm den Langenhoflöwen, den Löwen am Kanzelaufgang der Franziskanerkirche und den Löwen der Pfarrkirche in Laufen.²¹⁵

²¹⁴ Dahm, 1997, S. 380

²¹⁵ Ebenda

10 Zusammenfassung

Beschäftigt man sich mit den romanischen Anteilen der Franziskanerkirche, so stößt man bald auf die Kunstwerke in ihrer Umgebung und muss erkennen, dass die Reise in einen zentralen Bereich der Salzburger Kunstgeschichte führt.

Aus der Buchmalerei ist bekannt, dass die romanische Kunstrichtung zu den Höhepunkten der Salzburger Kunstentwicklung gehörte. Je länger man sich mit den architektonischen Resten dieser Zeit auseinandersetzt, desto mehr kann man sich vorstellen, dass dies auch für die Architektur und Bauplastik zutreffend sein könnte.

Der fünfschiffige spätromanische Salzburger Dom, der von seinen Dimensionen und der Ausstattung her durchaus als Pendant der deutschen Kaiserdome gilt, ist leider nicht mehr erhalten. Die in zwei Kampagnen durchgeführten Domgrabungen ergeben einen symbolträchtigen Einblick in das Kunstgeschehen rund um den Dom, aber man ist auch auf die Interpretation der Kunstwerke der Umgebung angewiesen, da Erzbischof Wolf Dietrich (1587-1612) jenen Dom abtragen ließ und somit den Bestand an romanischen Bildhauerarbeiten und Architektur deutlich reduzierte.

In Thomas Gaethgens 1993 publiziertem Buch „Künstlerischer Austausch“ erwähnt der Autor interessanterweise die Franziskanerkirche als ein Beispiel dafür, dass „sich eine Werkstätte verpflichtete, die gleichzeitig auch am Dom von Trient tätig war“.²¹⁶

Dies ist erstaunlich, da sich Gaethgen ja vor allem als Kenner französischer Kunst einen Namen gemacht hat, zeigt aber etwas Interessantes auf: Der Dom von Trient war für viele Kunsthistoriker augenscheinlich mit der romanischen Franziskanerkirche in Zusammenhang zu bringen, beziehungsweise auch mit den romanischen Kunstwerken im Umkreis der damaligen Franziskanerkirche – korrekter ausgedrückt der Stadtpfarrkirche „unserer lieben Frau“.

Ebenso fasst Fillitz mit wenigen Worten in ‚Bildende Kunst in Österreich‘ äußerst kurz, prägnant und treffend zusammen:

²¹⁶ Beispiel Österreich, in: Künstlerischer Austausch, hg. von Thomas W. Gaethgens, Bd. II, Berlin 1993, 3ff.

„Aus der im frühen 13.Jahrhundert im Dom von Trient arbeitenden Bildhauergruppe wurden offensichtlich Mitarbeiter nach Salzburg berufen, die eine völlig neue Stilrichtung brachten“.²¹⁷

Er bezieht sich hierbei auf das Marientympanon des Museums Carolino Augusteum, das Südportal der Franziskanerkirche, das Portal der Stiftskirche von Nonnberg und das Tympanon der Stiftskirche von St. Peter; dies wird in einigen Arbeiten und Stilanalysen auch immer wieder erwähnt.

Der von Messerer vertretene Ansatz hingegen, ein autochtones Salzburger Kulturschaffen zu postulieren, ist visuell schwer nachvollziehbar: Es ist schwierig, die zweidimensionale Buchmalerei, die teils byzantinisch, teils insular geprägt ist, auf die dreidimensionale Plastik umzulegen und mündet in einem unbefriedigenden Stilvergleich. Ebenso lässt es sich logisch nicht nachvollziehen, wieso es zu dieser Beeinflussung der Architektur durch die Buchmalerei kommen sollte.

Die von Messerer angegebenen süddeutschen Vergleichsportale sind von deutlich geringerer künstlerischer Qualität – auch hier ist der oberitalienische Einfluss deutlich näherliegend.

Die romanische Baukunst verbreitete sich in Italien vor allem in der Lombardei. Richtungsweisend für die romanische Baukunst der Lombardei waren vor allem die Kirchen Sant’Ambrogio in Mailand (ca. 1030-1170) und San Michele in Pavia (1117-1155). Diese Krönungskirchen der Langobarden wurden zum Vorbild vieler Kirchen Norditaliens, zum Beispiel der Dome von Cremona, Modena, Parma und Piacenza.

Die romanische Bildhauerei, zunächst noch vollständig an die Architektur gebunden, entfaltete sich zunehmend in Richtung Ausstattung von Kirchen: Kanzeln, Taufbecken, Altarschränke und Bronzetüren; auch sind die Namen einiger Künstler überliefert.

Berühmt sind hierbei vor allem Meister Wiligelmus (1120 Reliefs am Dom von Modena) und Benedetto Antelami (um 1200 nachweisbar) – von ihm stammen die Kreuzabnahme im Dom von Parma (1178) und die Figuren im Architrav des

²¹⁷ Fillitz, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich Früh- und Hochmittelalter, München u.a. 1998. S.67

Portals am Baptisterium in Parma und er erschuf die ersten freistehenden Figuren der italienischen Kunstgeschichte.

Die Comasken, hinlänglich als „oberitalienische Wanderkünstler“ beziehungsweise als „wandernde Architekten“ ein Begriff, sind zwar ausführlich in allen einschlägigen Handbüchern und Lexika erklärt: „Die Magistri Comacini (auch Comacini, Commacini, Comancini, maestri comacini oder Comasken genannt) waren privilegierte Bauhandwerker, Steinmetzen und Architekten, die ursprünglich in der Region von Como und dem Comer See beheimatet waren und wegen ihrer besonderen Kunstfertigkeit von dort aus als wandernde Handwerker auch Aufträge in entfernteren Gebieten Norditaliens oder auch jenseits der Alpen übernahmen“, jedoch gibt es wenig fundierte konklusive kunsthistorische Literatur zu diesem Thema.

Mit den Comasken, Magistri Comacini, „Baurotten“ befasst sich die deutschsprachige Kunstgeschichte äußerst schleppend und zögerlich. Zwar gibt es schon frühe Publikationen wie die von Schnaase um 1866, dennoch ist es schwierig, in der Literatur ein eindeutiges und kontinuierliches Forschungsfeld für die Magistri Comacini, vor allem in Österreich, zu finden. Der Mitarbeit dieser Baukünstler, welche vermutlich vorwiegend aus ökonomischen Gründen ihre Heimat verließen, die an den fertigen Bauwerken kaum nachvollziehbar erscheint, wurde von der Kunstgeschichte nur in Ansätzen untersucht.

In die Gruppe der wandernden Arbeiter des Frühmittelalters inkludierte Kulischer die „magistri comacini“ oder „commacini“ und zitierte hierbei das Edictum Rothari.

Diese Gesetzessammlung des Langobardenkönigs Rothari aus dem Jahr 643, die unter anderem Prozessordnung, Handel, öffentliche Ordnung betrifft, legt fest, dass freie Baumeister („Magistri Commacini“) einer Gruppe von Bauarbeitern vorstanden. Dies bezeugt aber lediglich, dass es im 7. Jahrhundert bei den Langhobarden spezialisierte Baufachleute gab, die einer Gruppe von Bauarbeitern vorstanden.

„Commacinus“ könnte auch „cum machina“ = mit Baugerüst heißen; eine linguistische Untersuchung von Teja Erb ergab aber, dass die Bedeutung „zu der Region Como zugehörig“ die wahrscheinlichste ist.

Von italienischer Seite wurde mehr über die „magistri Comacini“ geforscht, hier vor allem von Guido Vittorio Zucconi, der den Magistri Comacini als Symbolträgern Italiens den Status unbewusster Träger der antiken Tradition zuweist, die in Bezug auf künstlerische Kraft und Produktivität nahezu mythisch verklärt ist. Er verweist dabei auf die Wanderung der Comasken über den St. Gotthard nach Zürich und Basel, weiter an den Rhein nach Freiburg, Speyer und Mainz im 11. Jahrhundert und folgert, dass diese Meister dort allein für die romanische Bauplastik verantwortlich waren.

1897 wird im Werk von Max Zimmermann über die oberitalienische Plastik die Auswirkung der „Ornamentik nach langobardischem Geschmack“ auf die Architektur und Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts nördlich der Alpen untersucht.

Zimmermann stellt dabei fest, dass die „wandernden Comasker Steinmetzen“ für die Verbreitung des langobardischen Stils nördlich der Alpen ursächlich sind und bestimmt den Terminus „Maestri Comacini“ als einen Gattungsnamen, auch wenn die Künstler nicht aus der Gegend um Como stammten. Die Lektüre Zimmermanns zu diesem Thema ist aber schwierig zu zitieren, da er versuchte, die Stilelemente mit „germanischen Elementen“ zu verbinden, bedingt durch die biologische Abstammung der Langobarden von den Germanen. Somit erscheint die Arbeit von Zimmermann nicht wirklich zielführend. Andererseits werden in Teilen der italienischen Forschung mit der gleichen nationalen Intention die Bauten der Magistri Comacini nördlich des Rheins als Werke italienischer Künstler in die Italienische Kunst eingereiht.

Geza de Francovich hingegen erklärt in seinen Arbeiten 1936 und 1937 das Phänomen der Magistri Comacini damit, dass die „corrente comasca“, wie er es nennt, eine Kunstströmung sei, die von einfachen Handwerkern aus der Gegend um Como verbreitet wurde und deren sich wiederholendes Formenrepertoire über lange Zeit unverändert angewendet wurde. In weiterer Folge versucht Geza de Francovich höchst spekulativ anhand verschiedener Stilelemente den Herkunftsort einzelner Steinmetze festzulegen, auch personalisiert und nationalisiert er undifferenziert einzelne Stilformen.

Im Gegenzug dazu publizierte in den politischen Wirren der dreißiger Jahre Erwin Kluckhohn 1937 die These, dass die Verbreitung und Einflussnahme

bestimmter Stilelemente durch wandernde Deutsche analog zu den in Frankreich ausgebildeten Steinmetzen der Gotik zu verstehen ist, was jedoch völlig haltlos erscheint.

Man erkennt also, dass die Forschung zu den Magistri Comacini stark unter dem Wunsch nach Zuteilung der künstlerischen Formen an national geprägtes Kunstschaffen und damit unter nationalen Ressentiments leidet.

Bandmann verfolgt 1951 einen anderen Ansatz, der die historische Situation des Auftraggebers stärker bewertet, aber die Comasken zu rein ausführenden Bauarbeitern degradiert.

Das Fehlen eines aktuellen Standardwerkes zur Arbeit der Comasken in Österreich mag hoffentlich in Kürze behoben werden, um viele offene Fragen besser zu beantworten.

Eine mögliche Erklärung für das Auftreten der Comasken in Salzburg, die ursprünglich in der Region um dem Comer See beheimatet waren und aufgrund Ihrer enormen Kunstfertigkeit von dort aus als wandernde Handwerker und Künstler auch Aufträge in entfernteren Gebieten Norditaliens und auch jenseits der Alpen übernahmen, wird wohl der Um- und Neubau des Salzburger Hartwig-Doms im frühen 11. Jahrhundert. gewesen sein.

Salzburg war wohl auch ein wichtiges Ziel für die comaskischen Wanderbauarbeiter, die vor allem zwischen 1050 und 1150 an zahlreichen Bauwerken außerhalb Italiens beteiligt waren. Genannt werden die romanischen Dome von Freising, Königsutter, Mainz, Quedlinburg, Regensburg und Speyer sowie Kirchen in Straubing, Schongau, Augsburg, in Österreich die Kirchen Millstatt (1080), Gurk (1140), Michaelbeuern (1200) und Kremsmünster (1250) und in der Schweiz die Münster zu Basel, Chur und Zürich.

Es ist durchaus denkbar, dass der Dombau Erzbischof Hartwigs (991-1023) ein primär prestigeträchtiges Ziel der Magistri Comacini, die auch am Dom von Trient gearbeitet haben, darstellte. Dieser Auftrag sicherte Arbeit vermutlich über Jahre hinaus, sodass es durchaus möglich erscheint, dass vor Ort auch andere Aufträge, wie die Gestaltung der Franziskanerkirche und der Portale von St. Peter und Nonnberg in Angriff genommen werden konnten.

Ein weiteres (allerdings sehr hypothetisches) Indiz ist in der Person des Auftraggebers, des Erzbischofs Hartwig von Salzburg zu finden, der nicht nur den nach ihm benannten Dom erneuern, sondern auch die Nonnberger Stiftskirche wieder aufbauen ließ.

Hartwig entstammte dem bayerischen Hochadel, sein Vater war Pfalzgraf in Bayern und „Kärntner Gewaltbote“,²¹⁸ womit eine enge Beziehung zu Verona gegeben war, denn seit 976 verwaltete der Herzog von Kärnten in Personalunion die Markgrafschaft Verona, die zum Königreich Italien gehörte. Da dort die Verwaltungsstrukturen wesentlich besser entwickelt waren als in Kärnten, hielt er sich dort auch häufiger auf.

Erzbischof Hartwig erlebte am 21. Mai 996 in Rom die Kaiserkrönung Ottos III.²¹⁹ Es ist durchaus möglich, dass er auf einer seiner Reisen oder durch die enge Freundschaft mit Heinrich II. und Otto III. mit der Kunst der Comasken in Berührung gekommen war.

Dies ist auch schlüssig, wenn man von der Annahme ausgeht, dass nach der Zerstörung des Domes 1167 durch die Grafen von Plain Teile der Ausstattung als Spolien wiederverwendet wurden. So wird davon ausgegangen, dass der romanische Löwe im Toreingang zum Langenhof in der Sigmund-Haffner-Gasse in Salzburg noch vom zerstörten Hartwig-Dom stammt, ebenso die Kapitelle des romanischen Kellers am Waagplatz 1.

Wilfried Schaber schreibt dazu: „Der sogenannte Romanische Keller am Waagplatz ist offenbar ein architektonisches Pasticcio, dessen Bestandteile aus verschiedenen Jahrhunderten stammen“ und erwähnt die außerordentliche Qualität der Kapitelle und Rundpfeiler.²²⁰ Seiner Meinung nach finden sich die Vergleichsbeispiele in Oberitalien (S. Abbondio in Como, Dom von Modena, Nonantola u. a.) und sind alle in das 11. Jahrhundert zu datieren. Hierbei kommt seiner Meinung nach in Salzburg nur der Dombau Erzbischof Hartwigs (991-1023) in Frage, von dem diese monumentalen Spolien stammen könnten. Der Dom war bei der Katastrophe von 1167 schwer beschädigt worden und

²¹⁸ Dopsch, 2008, p. S.127; Heinz Dopsch, Der bayerische Adel und die Besetzung des Erzbistums Salzburg im 10. Und 11. Jahrhundert, in: MGSL 110/111 (1970/71), S. 137 f.; Derselbe, Geschichte Salzburgs – Stadt und Land, Bd. I/1, Salzburg³1999, S. 211 f.

²¹⁹ Ebenda

²²⁰ Schaber, 1999, S. 16

musste ab 1181 dem Neubau Erzbischof Konrads III. weichen.²²¹ Schaber geht davon aus, dass das angefallene Baumaterial nicht nur für den Neubau des Domes, sondern auch für die übrigen Häuser verwendet wurde.

Die neueste Publikation über das Marientympanon von Luca Siracusano ordnet, wie bereits dargelegt, die Madonna anhand von Stilanalyse sogar einem bestimmten Künstler der am Dom von Trient arbeitenden Gruppe zu.

Eine durchaus interessante Interpretation steuert auch Holz bei, der postuliert, dass der Bedarf an Arbeitskräften am Bau nicht mehr mit einheimischen Arbeitern gedeckt werden konnte und daher qualifizierte Bauleute aus den Bauhütten Oberitaliens, u.a. aus der Gegend von Como, beschäftigt wurden.²²²

Auch Heinrich Decker betont, dass die comaskischen Wanderkünstler die Stil und Konstruktionsformen Oberitaliens durch die ganzen Alpenländer bis nach Bayern und an den Rhein brachten.²²³

Die Theorie, in der eine Reihe von Kunstwerken in Salzburg, nämlich das Marientympanon im Salzburg Museum, die romanischen Löwen (Kanzellöwe der Franziskanerkirche, im Langenhof, in Laufen) und das Südportal der Franziskanerkirche mit den Magistri Comacini und mit Oberitalien – vor allem mit dem Dom von Trient – in Verbindung zu bringen, ist sicherlich richtig, wie auch die vereinzelt Stilanalysen treffend bemerkt haben; allerdings bedarf es deutlich weiterreichender Forschung und Analysen, frei von nationalen Ressentiments, um weitere Erkenntnisse zu erzielen.

Zusätzlich bedarf es noch genauerer Forschung, um die Mechanismen des Einflusses der Magistri Comacini aufzuklären, zu evaluieren und zu dokumentieren.

Der von Messerer vertretene Ansatz hingegen, ein autochtones Salzburger Kulturschaffen zu postulieren, ist allein schon visuell schwer nachvollziehbar: Es ist schwierig, die zweidimensionale Buchmalerei, die teils byzantinisch, teils insular geprägt ist, auf die dreidimensionale Plastik umzulegen und mündet in

²²¹ Schaber, 1999, S. 17

²²² Holtz, Walter. Kleine Kunstgeschichte der deutschen Burg, 5. Auflage, Darmstadt 1991, S.146

²²³ Decker, Heinrich, Italia Romanica, Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien. Wien-München, 1958 S.13

einem unbefriedigenden Stilvergleich. Ebenso lässt es sich logisch nicht nachvollziehen, wieso es zu dieser Beeinflussung kommen sollte.

Die von Messerer angegebenen süddeutschen Vergleichsportale sind von deutlich geringerer künstlerischer Qualität – auch hier ist der oberitalienische Einfluss deutlich naheliegender.

11 Exkurs: Die Petersfrauen und ihre liturgische Nutzung der Franziskanerkirche

Von den zahlreichen im 10. Jahrhundert entstandenen, zumeist benediktinischen Doppelklöstern existierten nur wenige bis in das 15. und 16. Jahrhundert. Zu diesen zählte neben den Klöstern Göttweig, Admont, Ossiach auch St. Peter in Salzburg.²²⁴

Die Ursachen für die Gründung der Doppelklosteranlagen waren vielfältiger Natur: Spirituelle Aspekte wie die leichtere Zugänglichkeit zu Sakramentenspendung und Messfeier für die Nonnen, aber auch praktische Zwecke wie der Schutz durch das Männerkloster, die Unterstützung in wirtschaftlichen Angelegenheiten, die Bereitstellung des Lebensunterhaltes sowie Hilfe bei der Verwaltung und in Rechtsfragen waren sicherlich ausschlaggebend.²²⁵ Deshalb wurden manche Klöster wie z.B. Michaelbeuern (1072) als Doppelklöster erneuert und auch jüngere Orden wie die Augustiner-Chorherren errichteten fast durchwegs Frauenkonvente, die den Männerklöstern angeschlossen waren. Ein bekanntes Beispiel sind in Salzburg die Domfrauen, die ebenso wie die Petersfrauen die Marienkirche – die spätere Franziskanerkirche – als Stiftskirche für ihre liturgischen Zwecke nutzten.

Bei Doppelklöstern war der Frauenkonvent meist sowohl materiell als auch geistig von der Leitung des Mönchskonventes abhängig. P. Maurus Schellhorn schreibt in seiner grundlegenden Arbeit über die Petersfrauen, dass es das Doppelkloster mit getrennten Gütern und getrennter Verwaltung kaum gegeben haben dürfte.²²⁶ Als Ausnahmen werden das Kloster der Hemma von Gurk, die Klöster Bergen und Wietmarschen sowie Osterholz genannt. Es waren Doppelklöster unter der Leitung einer Äbtissin –beziehungsweise bestand ein weiblicher Konvent fort, nachdem das Männerkloster verschwunden war.²²⁷ Zu berücksichtigen ist außerdem, dass auch die alten adeligen Damenstifte und Nonnenabteien wie Nonnberg, Gurk, St. Georgen am Längsee oder Göss in der Steiermark eine Zahl von Kanonikern in ihren Klöstern beherbergten, die ihnen

²²⁴ Wichner, 1881 S. 76.

²²⁵ Schellhorn, S.4

²²⁶ Schellhorn, S.4

²²⁷ Wichner, Geschichte des Benediktinerstiftes Admont Beil 43.

die Messe lasen, die Beichte abnahmen und weitere liturgische Funktionen erfüllten. Die sogenannten Pampstel-Reliefs im Gurker Dom zeigen in einer eigenen Szene den Einzug der Kanoniker in das Kloster der hl. Hemma.

Der hl. Rupertus, der am Fuße des Mönchsbergs das Kloster St. Peter erbaut hatte, in dem er und seine Mitarbeiter wohnten, führte eine Doppelfunktion aus: Er war einerseits Bischof von Worms und Missionar, leitete andererseits aber auch die Salzburger Kirche als Abt von St. Peter. Auch nach der Errichtung des Bistums Salzburg 739 und der Erhebung zum Erzbistum 798 blieben die jeweiligen Bischöfe und Metropoliten zugleich Äbte von St. Peter, bis 987 Erzbischof Friedrich I. im Zeichen der hochmittelalterlichen Kirchenreform Bistum und Abtei sowohl in geistiger wie auch in materieller Hinsicht trennte und St. Peter eigene Einkünfte und einen eigenen Abt, den Mönch Tito aus dem Reformkloster St. Emmeran in Regensburg, zuordnete. Ihre Seelsorgetätigkeit am Bischofssitz bzw. in der werdenden Stadt Salzburg, die sie von der Michaelskirche neben der Porta, dem Haupttor der Bischofsburg aus wahrnahmen, behielten die Mönche bis ins frühe 12. Jahrhundert. bei.²²⁸

Der große Reformator Erzbischof Konrad I. (1106-1147), der die Pfarrechte an das reformierte Salzburger Domstift übertrug, entschädigte St. Peter für diesen Verzicht durch eine Reihe von Schenkungen und Privilegien. Unter anderem schenkte er 1110 den Mönchen von St. Peter, deren Kloster ständig vom Steinschlag bedroht war, das seinem Wohnsitz benachbarte Areal. In der Salzburger Lokalforschung wurde die betreffende Urkunde stets falsch interpretiert und irrtümlich von der Schenkung der erzbischöflichen Residenz an das Peterskloster gesprochen. Daraus ergab sich die irrige Annahme, der Erzbischof habe bis 1110 im Kloster St. Peter gewohnt.²²⁹

Für die Gründung des Frauenkonvents von St. Peter gibt es keine Urkunde, die Tradition nennt das Jahr 1113. In der Literatur werden mehrere Daten genannt: Mayer nennt die Zeit um die Schenkung Erzbischof Konrads (1110),²³⁰ überliefert wird eine Klosterstiftung 1113 unter Abt Wenzelin ²³¹, nach dem

²²⁸ UBI, S.252

²²⁹ dazu Heinz Dopsch, Bayerische Klöster als frühmittelalterliche Bischofspfalzen? Die Beispiele Salzburg und Regensburg, in: Hans Rudolf Sennhauser (Hg.), Pfalz – Kloster – Klosterpfalz St. Johann in Müstair. Historische und archäologische Fragen (Acta Müstair, Kloster St. Johann Bd. 2), Zürich 2010, S. 237-251.

²³⁰ Mayer, Alpenl.137

²³¹ Schellhorn, S. 6

Registrum Ottonis und einer Bemerkung in einem alten Admonter Äbtekatalog wird ein Datum um 1072 angenommen; zu diesem Zeitpunkt soll Erzbischof Gebhard von Salzburg bei der Gründung des Bistums Gurk die dortigen Nonnen nach Salzburg transferiert haben.²³² Schellhorn verweist aber darauf, dass sich Erzbischof Konrad I. im Investiturstreit als päpstlicher Parteigänger seit 1112 auf der Flucht und im Exil befand und deshalb eine Gründung zu diesem Zeitpunkt nahezu ausgeschlossen werden kann. Es scheint kaum vorstellbar, dass eine so wichtige Entscheidung wie die Gründung eines Frauenklosters in die Zeit der Abwesenheit des Erzbischofs fallen sollte.²³³ Dagegen sprechen seiner Meinung nach auch die zu diesem Zeitpunkt äußerst dürftigen Vermögensverhältnisse des Klosters.²³⁴ Schellhorn geht daher davon aus, dass es sich bei der „Tradition“ um eine Fälschung aus dem 15. Jahrhundert handelt, die den Zweck verfolgte, dem Frauenkloster von St. Peter im Vergleich zum Domfrauenkloster und eventuell auch noch dem Admonter Frauenkloster ein höheres Alter und Ansehen einzuräumen.

Franz Esterl meint in seiner Chronik des adeligen Benediktiner-Frauenstiftes Nonnberg, dass sich in den Chroniken der Salzburger Erzbischöfe schon in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts eine bedeutende Anzahl von Frauen finden, die den Beinamen „monialis“, oder „sanctimonialis“ führen und daher notwendigerweise mit einem Kloster in Verbindung stehen müssen. Es findet sich aber Ende des 11. Jahrhunderts eine Traditionsnotiz, in der Pezala gemeinsam mit ihrem Mann Enzile von Reichenhall St. Peter zwei Hörige schenkte und dafür in die Gemeinschaft (*fraternitas*) aufgenommen wurde.²³⁵ Schellhorn nimmt daher an, dass sich vielleicht schon zuvor vereinzelt Frauen, „sanctimoniales“, in der Nähe des Mönchsklosters niedergelassen hätten, ohne in einem strengen klösterlichen Verband zu leben und dass mit der Translation der Nonnen aus der Hemmastiftung in Gurk der Grund zur Gründung des Klosters der Petersfrauen gelegt war.²³⁶

²³² Viechter, Descriptio monast. Monialium S-6-8. Der Admonter Äbte Katalog ist in Admont unbekannt und das MS des Abtes Amand Pachler von St. Peter, die Viechter zitiert, sind nicht auffindbar.

²³³ Schellhorn, S.7

²³⁴ Schellhorn zitiert hierbei Chron .nov.217. Meiller, Regesten zur Gesch. der Salzb.Erbz.50, Nr.264 in dem Erzbischof Konrad 1144 beurkundet, dass er bei seinem Regierungsantritt das Kloster St. Peter sehr armselig und materiell verwahrlost gefunden habe.

²³⁵ Schellhorn S. 9 zit. SUB I, S. 295 Nr. 87a.

²³⁶ Viechter, S.13-15

Sicher ist, dass in der Person Erzbischof Konrads I., der nach Beendigung des Investiturstreites viele Klöster neu gründete beziehungsweise reformierte (darunter das Frauenkloster St.Georgen am Längsee und den Frauenkonvent in Admont sowie 13 meist als Doppelklöster angelegte Stifte der Augustiner-Chorherren) ein wichtiger Anhalt zur Datierung zu finden ist. Das Domkloster in Salzburg wurde von ihm 1122 unter bedeutenden Schwierigkeiten in ein Augustiner-Chorherrenstift umgewandelt und mit einem Frauenkonvent, den Domfrauen, ausgestattet.²³⁷

In die Zeit nach dem Stadtbrand 1127 fallen die ersten sicheren Nachrichten in Form von Schenkungsurkunden, die beim Eintritt in das Frauenkloster erstellt wurden,²³⁸ also kann für die Gründung eine Datierung zwischen 1125-1135 angenommen werden.

In weiterer Folge sind viele Schenkungen beurkundet, die beim Eintritt ins Kloster, allerdings nicht dem Frauenkloster sondern dem Kloster St. Peter, übergeben wurden. Die erste gesicherte Aussteuer 1135 betrifft Judith, die Gemahlin des Ministerialen Perthold von Weng, die mit ihrem Mann in St. Peter eintrat und mit ihm die gemeinsamen Eigentümer in Weng und Ramseiden bei Saalfelden dem Stift vermachte.²³⁹

Die Nonnen stammten vor allem aus wohlhabenden adeligen und bürgerlichen Familien. Wie schon erwähnt, war die finanzielle Lage der Abtei St. Peter zu Beginn, nach ihrer Trennung vom Erzbistum 987, nicht sehr gut. Die Ausstattung durch den Erzbischof war zu gering ausgefallen und wurde erst durch die Schenkungen Erzbischof Konrads I. und anderer Wohltäter bedeutend erweitert. Die Güter, welche die Frauen beim Eintritt ins Kloster mitbrachten, wurden dem Stift St. Peter überschrieben. Es bleibt Objekt der Spekulation, ob diese Übereignungen von Anfang an Pflicht waren, denn erst später ist die Übergabe des persönlichen Eigentums als Bedingung für die Aufnahme überliefert. Das Anwachsen des St. Petrischen Frauenklosters führte auch zu einer erheblichen Vermehrung der weltlichen Güter des Stiftes St. Peter. In seelsorglichen Belangen wie in der Verwaltung der zeitlichen Güter

²³⁷ Heinz Dopsch, Salzburg im Hochmittelalter, in: Geschichte Salzburgs–Stadt und Land, Bd. I/1, Salzburg 1999, S. 254-273; Mayer, S.151 ff zitiert

²³⁸ Schellhorn, S.11

²³⁹ Schellhorn S.13 zit UB I, S. 347 Nr. 186a; auch S. 375 Nr. 232.

unterstand der Frauenkonvent dem Abt von St. Peter, weshalb er nur von einer Priorin geleitet wurde.

Lediglich die Schmucksachen und Dinge aus Edelmetall, die die Frauen ins Kloster mitbrachten, wurden im Frauenkloster belassen, sodass sich im Jahr 1457 im Inventar ein ansehnlicher Klosterschatz aus silbernen und vergoldeten Bechern, Löffeln, Schalen, Ringen, Reliquien, Rosenkränzen, teils sogar mit Edelsteinen besetzt, findet.²⁴⁰

Über die Lage der einzelnen Räumlichkeiten im Frauenkloster eine zuverlässige Aussage zu treffen ist unmöglich, jedoch lag der Wohnort der Petersfrauen immer an der Stelle, wo das heutige Franziskanerkloster steht. Es war sowohl mit dem Herrenkloster als auch mit der Marien- oder Pfarrkirche baulich verbunden. Der beschränkte Platz, der den Nonnen zur Verfügung stand, erlaubte nur einen kleinen Konvent, der selten mehr

als 16 Nonnen umfasste.²⁴¹ Die Klosterkirche der Petersfrauen war aus Gründen der Klausur nicht die Kirche von St. Peter, sondern die Stadtpfarrkirche, die heutige Franziskanerkirche. Dort hatten sie, ebenso wie die Domfrauen, einen Betchor, in dem sie ihr Stundengebet verrichteten und die Messe feierten.

Nach dem großen Stadtbrand 1127 wurde der erste Bau des Frauenklosters von Abt Balderich hergestellt. Ob der nächste Brand 1167 dieses Gebäude beschädigte, ist nicht bekannt, das Domkloster mit den Wohnungen der Domherren und Domfrauen wurde damals aber zerstört.²⁴² Eine urkundliche Nachricht von 1208, der zufolge die Petersfrauen „im bereits erbauten oder nach ihrem Wunsche anders zu erbauenden Chor ihr Chorgebet verrichten dürfen ...“ und die Kirchenweihe von 1223 werden mit einem Neubau in der Marienkirche (Franziskanerkirche) in Verbindung gebracht, von dem heute noch das Langhaus steht.

Eine wichtige Quelle zu den Petersfrauen ist das Registerbuch des Abtes Otto II. Chalhochsberger (1375-1414); der Grundstock dieser Handschrift wurde vermutlich um 1385 angelegt. Sie enthält 48 Urkunden (Verträge, Kaufbriefe,

²⁴⁰ Registrum Ruperti, S.51 (abgedruckt in Kunsttopogra.v.S.P. Bd 12, S.27 ff.)

²⁴¹ <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/542864.PDF>

²⁴² Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg, S.223

Rechtsentscheidungen), die Abt Otto II., ein besonderer Freund und Gönner der Nonnen, registrieren ließ, da sie für die Bestimmung der Besitzverhältnisse, Rechte und Privilegien der Petersfrauen von konstitutiver Bedeutung waren. Die erste Urkunde in diesem Register stammt aus dem Jahre 1219 und die letzte von 1416. Das Widmungsbild, eine zweigeteilte kolorierte Federzeichnung auf dem ersten Blatt, zeigt sitzend mit Baculus die Bischöfe Rupert und Amand, während in der unteren Hälfte der heilige Benedikt den Mönchen und Nonnen die Regeln erklärt. Die Nonnen sind mit karierten Kopftüchern dargestellt. Im Vordergrund ist kniend Abt Otto II. zu sehen.

Eine Zeit lang wurde vermutet, dass das petrische Frauenkloster ein Gegenstück für das wohlhabende Bürgertum zum Stift Nonnberg gewesen sein könnte, das nur adelige Frauen aufnahm. Aus der Namensliste der Petersfrauen geht jedoch hervor, dass eine ganze Reihe von ihnen aus dem Salzburger Adel stammte, wie der Familie der Pollheimer, der Thenn, der Gutrater, der Trauner oder der Elsenheimer. Das Verhältnis zu den Klosterfrauen auf dem Nonnberg scheint aber tatsächlich reserviert gewesen zu sein, auch wenn die Petersfrauen einige der Äbtissinnen am Nonnberg stellten.

1628 kam es infolge eines Brandes zur Planung und Neugestaltung der Innenstadt, dabei ließ der Erzbischof eine direkte Verbindungsstraße vom Dom Richtung Hofstallgebäude (heute Festspielhaus) anlegen. Damals musste das ehemalige Petersfrauenkloster, das an die Pfarrkirche angebaut war zum Teil abgerissen, zurückversetzt und ein Neubau aufgeführt werden. Somit sind als einzige Relikte der Petersfrauen lediglich der Ziehbrunnen des einstigen Brunnenhauses sowie wenige unspezifische Mauerreste erhalten. Dazu kam der Fron- oder Frauengarten, ein damals unbebautes Grundstück, das außerhalb der petrischen Mauer und der Getreidegasse lag und das den Petersfrauen für die Anpflanzung von Gemüse, Kräutern und Heilpflanzen von Erzbischof Konrad I. im 12. Jahrhundert zur Verfügung gestellt worden war.

Ein merkwürdiger Brauch ist noch überliefert: Alle fünf bis sechs Jahre wurde ein bestimmter Teil einer Mauer in der St. Anna-Kapelle, die zwischen der Klausur des Männer- und des Frauenklosters lag für einen Nachmittag geöffnet. An diesem bestimmten Tag hatten die Mönche großen Ausgang und die Nonnen besuchten das Männerkloster. Nach einer Jause kehrten sie wieder in

ihr Kloster zurück, dann wurde die Öffnung wieder mit Ziegeln und Mörtel vermauert.²⁴³

Um das Jahr 1580 war der in den Geschichtsquellen durchwegs negativ gezeichnete St. Peterer Abt Andreas Graser (1577-84), der bald darauf abgesetzt wurde, bemüht, das Areal der Petersfrauen und die zugehörigen Besitzungen an das Kloster St. Peter zu bringen, um mit den Gütern der Petersfrauen Schulden zu tilgen. Er schob vor allem die Baufälligkeit des Frauenklosters und die räumliche Enge vor, hegte jedoch im Stillen den Plan, ein Seminar im Gebäude der Petersfrauen einzurichten. Nach einem Aufnahmestopp von Kandidatinnen war die Zahl von sieben Schwestern im Jahr 1580 nach Todesfällen auf nur noch zwei im Jahr 1583 gesunken und diese beiden sollten in anderen Klöstern Aufnahme finden.²⁴⁴ Der Plan von Abt Graser, das Peterfrauenkloster zugunsten von St. Peter personell auszuhungern, wurde jedoch vom Erzbischof durchkreuzt, der bemüht war, einen Standort für die Niederlassung der Franziskaner zu finden. Bereits am 12. Mai 1582 erhielt er ein päpstliches Breve, mit dem die Einführung der Franziskaner in Salzburg genehmigt wurde.²⁴⁵ Im Schreiben von Papst Gregor XIII. wird bereits das Petersfrauenkloster als Standort festgelegt, da die Schwestern wegen verschiedener Unpässlichkeiten nur mehr wenige seien und daher in andere Klöster ihres Ordens transferiert werden könnten. Man bediente sich also derselben Argumente wie Abt Andreas Graser – St. Peter jedoch zog den Kürzeren. Die letzten Petersfrauen fanden 1588 im Kloster am Nonnberg eine Unterkunft. Eine von ihnen, Cordula von Mundtenhaim, wurde 1600 sogar zur Äbtissin dieses ältesten Frauenklosters nördlich der Alpen gewählt.

²⁴³ <http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Petersfrauen>

²⁴⁴ Heinz Dopsch, Die Petersfrauen, in: St. Peter in Salzburg [...], Katalog zur 3. Landesausstellung, Salzburg 1982, S. 85-90.

²⁴⁵ Original im Konventarchiv des Franziskanerklosters Salzburg, Urkunde 7.

12 Bildteil

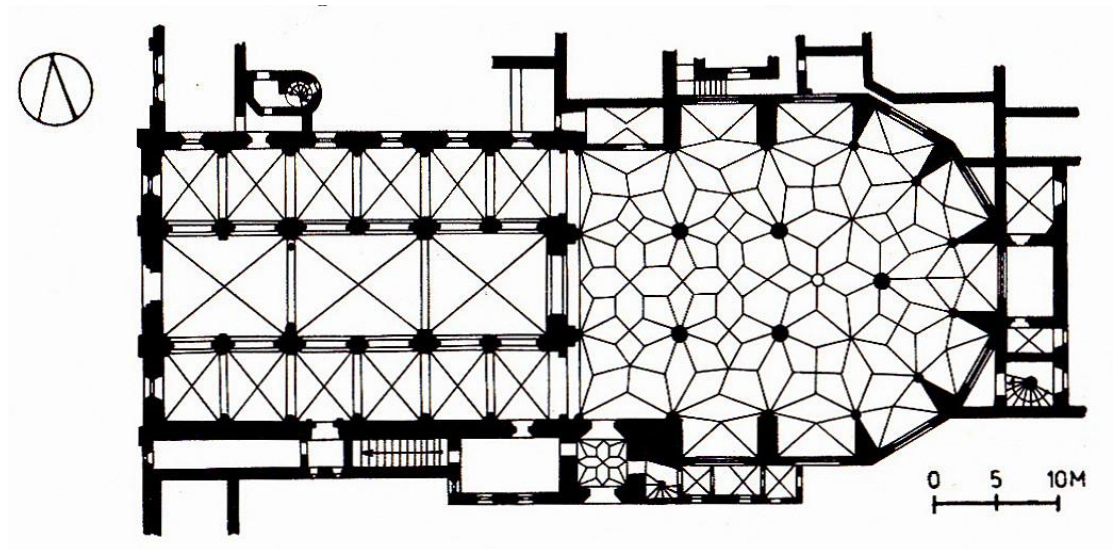


Abbildung 1: Grundriss der Franziskanerkirche (Quelle: Euler et al. 1986 nach Tietze/Martin)



Abbildung 2: Langhaus der Franziskanerkirche



Abbildung 3: Franziskanerkirche, Langhaus mit Chor



Abbildung 4: Kapitell Franziskanerkirche



Abbildung 5: Franziskanerkirche Seitenschiff, Sakristei, Kapitell



Abbildung 6: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell



Abbildung 7: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell



Abbildung 8: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell



A

Abbildung 9: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell



Abbildung 10: Franziskanerkirche Seitenschiff, Kapitell



Abbildung 11: Franziskanerkirche Seitenschiff, Kapitell



Abbildung 12: Franziskanerkirche Mittelschiff, Pfeiler



Abbildung 13: Franziskanerkirche Westportal



Abbildung 14: Franziskanerkirche Südportal



Abbildung 15: Tympanon Südportal Franziskanerkirche



Abbildung 16: St.Peter Westportal



Abbildung 17: Tympanon St.Peter Westportal



Abbildung 18: Portal St. Zeno Reichenhall



Abbildung 19: Nord Portal Dom v Trient



Abbildung 20: Portal del Verscovo, Südportal Dom von Trient

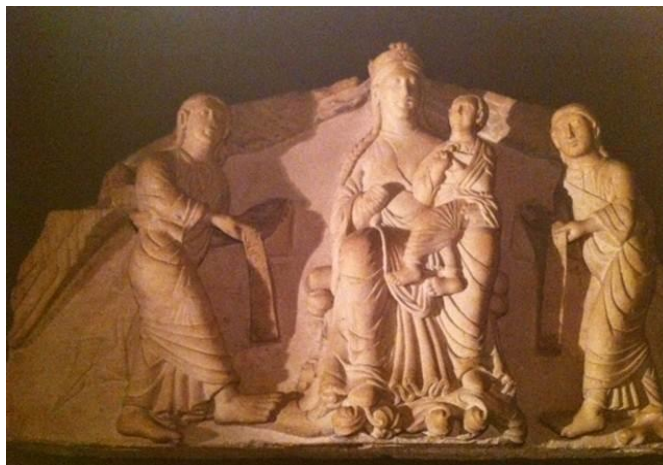


Abbildung 21: Marientympanon Museum Carolino Augusteum

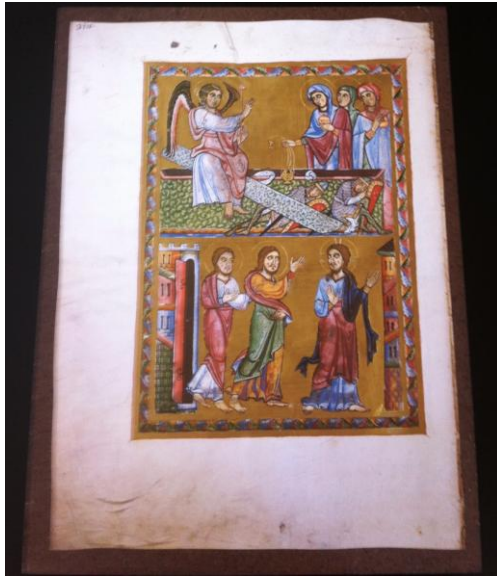


Abbildung 22: Salzburger Antiphonar



Abbildung 23: Siegel Erzbischof Eberhard II



Abbildung 24: Madonna degli Annegati, Dom von Trient



Abbildung 25: Langenhof Löwe

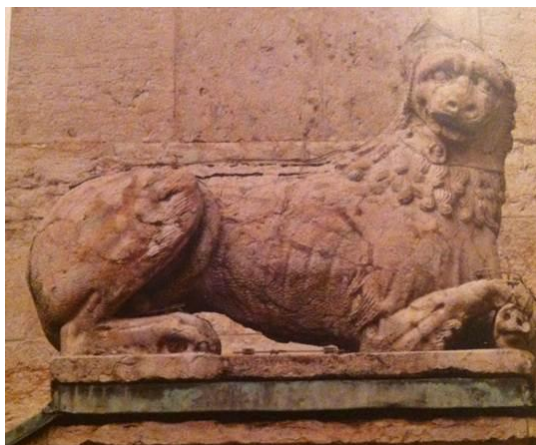


Abbildung 26: Löwe Porta del Vescovo Dom v. Trient



Abbildung 27: Löwe Nordportal Dom von Trient



Abbildung 28: Löwe Nordportal Dom von Trient

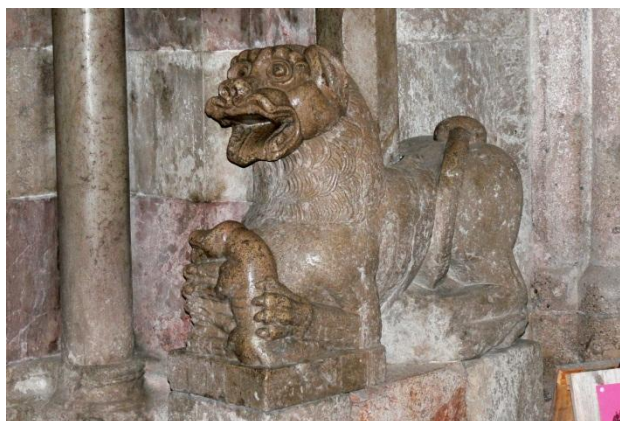


Abbildung 29: Portal St. Zeno, Bad Reichenhall



Abbildung 30: Löwe im Kreuzgang St. Peter in Bad Reichenhall



Abbildung 31: Romanische Löwen, Taufbecken Salzburger Dom



Abbildung 32: Franziskanerkirche, Kanzellöwe.

Bibliografie

Bacher, I. Salzburger Land, Salzburg, Salzkammergut. Ostfildern: Baedeker, 2011.

Bauer, Hermann A. B. (1993). Klöster in Bayern: Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Klöster in Oberbayern, Niederbayern und der Oberpfalz. München: C.H.Beck.

Dopsch, Heinz: Klöster und Stifte, in: Dopsch, Heinz / Spatzenegger, Hans (Hrsg.): Geschichte Salzburgs I/2, Salzburg 1983, S.1002-1053.

Dopsch, Heinz / Hoffmann, Robert: Salzburg. Die Geschichte einer Stadt, 2., aktualisierte Auflage, Salzburg / Wien / München 2008.

Dopsch, Heinz: Klöster und Stifte, in: Heinz Dopsch / Hans Spatzenegger (Hgg.): Geschichte Salzburgs, Bd. I/2. Salzburg 1983, 1002-1053.

Eltz-Hoffmann, Lieselotte von / Anrather, Oskar: Die Kirchen Salzburgs. Irdische Metaphern einer überirdischen Welt, Salzburg 1993.

Euler, Bernd / Gobiet, Ronald / Huber, Horst / Juffinger, Roswitha: Dehio Salzburg - Stadt und Land, Wien 1986.

Fuhrmann, Franz: Die Franziskanerkirche in Salzburg. Alte Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau, Salzburg 1962.

Fuhrmann, Franz: Der Marienaltar Michael Pachers in der Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (Franziskanerkirche) in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (MGSL) 140 (2000), S.29-58.

Fuhrmann, Franz. Kirchen in Salzburg. Kunstverlag Wolfrum, Wien, 1949.

Fuhrmann, Franz: Das Romanische Marien Tympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Zur Frage seiner Entstehungszeit, 1959. In Jahresschrift Salzburger Museum (S. 49-103). Salzburg: Museum Carolino Augusteum.

Hahnl, Adolf: Die bauliche Entwicklung der Stadt Salzburg, in: Dopsch, Heinz / Spatzenegger, Hans (Hrsg.): Geschichte Salzburgs I/2, Salzburg 1983, S.836-864.

Hermann Friedrich: Salzburg, Petersfrauen, in: Ulrich Faust / Waltraud Krassnig (Hgg.): Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol. St. Ottilien 2002, 409-424.

Martin, Franz: Die Franziskanerkirche in Salzburg, München 1941.

Meulen, Jan van der: Die baukünstlerische Problematik der Salzburger Franziskanerkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 13 (1959).

Möller, R. (2009). Reiseführer Salzburg. München: ADAC Verlag

Messer, Wilhelm: Romanische Portale in Salzburg und Reichenhall, in: MGSL 117 (1977), S.107-142.

Messer, Wilhelm: Zur Ikonographie romanischer Plastik im Salzburger Kunstkreis, in: MGSL 117 (1977), S.143-158.

Messer, Wilhelm: Romanische Skulpturen in und um Salzburg 1981. In H. Wagner, H. Dopsch, R. Heinisch, & M. d. Landeskunde (Hrsg.), Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (S. 305-369). Salzburg: Im Selbstverlag der Gesellschaft.

Oberhammer, Monika: Pustets Klosterführer Österreich, Salzburg/München 1998.

Pirckmayer, Friedrich: Notizen über Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs, in: MGSL 43 (1903), S.191-340.

Pühringer, Rudolph: Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich, Wien/ Leipzig 1940 (=Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, 70. Band, 1. Abhandlung).

Schaber, W. (Neue Funde am Waagplatz (Band 26 Ausg.). Salzburg: Salzburg Archiv 1999.

Schellhorn Maurus: Die Petersfrauen. Geschichte des ehemaligen Frauenkonventes bei St. Peter in Salzburg (c. 1130-1583), in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 65 (1925), 113-208.

Siracusano, L.: Die Madaonna der Ertrunkenen von Trient und das Salzburger Marien-Tympanon. Ein Campioneser Bildhauer auf Reisen? 2011 In P. Husty, & P. Laub, Ars sacra: Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg Museum (S. 187-198). Salzburg: Salzburger Museum

Spatzenegger, Leopold: Beiträge zur Geschichte der Pfarr- oder Franziskanerkirche, in: MGSL 9 (1869), S.3-67.

Steinhauser, Adolph Ritter von: Über Kirchenbau in Salzburg, in: MGSL 23 (1883), S.298-403.

Tietze, Hans / Martin, Franz: Österreichische Kunsttopographie Band IX. Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), Wien 1912.

Tietze, Hans: Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg (ÖKT 7). Wien 1911.

Wallpach, Otto von: Kurze Baugeschichte der Kirchen und öffentlichen Kapellen der Stadt Salzburg, Salzburg 1882.

Wolfram, Herwig: Die Zeit der Agilolfinger Rupert und Virgil, in: Heinz Dopsch / Hans Spatzenegger: Geschichte Salzburgs I/1, Salzburg 1981, S.121-156.

Internetquellen:

Architektur Lexikon. (2012). *Begriffe aus Architektur* . Abgerufen am 1. 11 2012 von innenarchitekten-in-berlin.de: <http://www.innenarchitekten-in-berlin.de/architektur/begriffe-lexikon-architektur.htm>

Bad Reichenhall. (2012). *St. Zeno*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Katholische Stadtkirche Badreichenhall: <http://www.kath-stadtkirche-badreichenhall.de/pfarreien/st-zeno-bad-reichenhall/>

Erzdiözese Salzburg. (2012). *www.kirchen.net*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Kirche im Leben: <http://www.kirchen.net/portal/page.asp?id=12876>

Freie Bilder für Ihren Unterricht. (2012). *Dom von Trient*. Abgerufen am 31. 10 2012 von Bilder: http://bilder.tibs.at/index.php?page_id=6&img=34839

Salzburg Info. (2012). *Kirchen & Friedhöfe in Salzburg*. Abgerufen am 31. 10 2012 von salzburg-info: http://www.salzburg.info/de/sehenswertes/kirchen_friedhoeft/franziskanerkirche

Salzburg Rundgang. (2012). *Sehenswürdigkeiten*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Kloster Nonnberg: http://www.salzburg-rundgang.at/sehenswuerdigkeiten/kirchen_und_kloester/kloster_nonnberg

Salzburger Nachrichten. (2012). *Salzburger Nachrichten*. Abgerufen am 31. 10 2012 von Freizeit/Schöne Heimat: <http://mein.salzburg.com/fotoblog/heimat/2010/10/franziskanerkirche-45.html>, 31.10.2012, 15:45

Tirol Tours. (2012). *Stadtführungen und Rundfahrten*. Abgerufen am 31. 10 2012 von Tiroltours: <http://www.tiroltours.at/trient-dom-trento.html>

tripadvisor.de. (2012). *tripadvisor.de*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Stiftskirche St. Peter Salzburg: http://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g190441-d632265-Reviews-Stiftskirche_St_Peter-Salzburg_Austrian_Alps.html

Visit Salzburg. (2012). *Reiseführer von Einheimischen*. Abgerufen am 31. 10 2012 von Visit Salzburg: <http://www.visit-salzburg.net/deutsch/sehenswuerdig/franziskanerkirche.htm>

Wikimedia Commons. (2012). *St. Zeno Reichenhall*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Commons Wikimedia: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.Zeno_Reichenhall_-_Portal_2_Tympanon.jpg

Wikipedia. (2012). *St. Zeno Reichenhall*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Wikipedia.org: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:St_Zeno_Reichenhall02.JPG

Wikipedia. (2012). *Stiftskirche Nonnberg*. Abgerufen am 1. 11 2012 von Stiftskirche: http://de.wikipedia.org/wiki/Stiftskirche_Nonnberg

Wissen Digital. (2012). *Kunst & Kultur*. Abgerufen am 1. 11 2012 von wissen-digital: [http://www.wissen-digital.de/Relief_\(Bildhauerei\)](http://www.wissen-digital.de/Relief_(Bildhauerei))

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Grundriss der Franziskanerkirche (Quelle: Euler et al. 1986 nach Tietze/Martin.....	87
Abbildung 2: Langhaus der Franziskanerkirche	87
Abbildung 3: Franziskanerkirche, Langhaus mit Chor	88
Abbildung 4: Kapitell Franziskanerkirche.....	88
Abbildung 5: Franziskanerkirche Seitenschiff, Sakristei, Kapitell.....	89
Abbildung 6: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell	89
Abbildung 7: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell	90
Abbildung 9: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell	90
Abbildung 10: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell.....	91
Abbildung 11: Franziskanerkirche Seitenschiff,Kapitell.....	91
Abbildung 12: Franziskanerkirche Mittelschiff, Pfeiler.....	91
Abbildung 13: Franziskanerkirche Westportal.....	92
Abbildung 14: Franziskanerkirche Südportal	92
Abbildung 15: Tympanon Südportal Franziskanerkirche.....	93
Abbildung 16: St.Peter Westportal	93
Abbildung 17: Tympanon St.Peter Westportal	93
Abbildung 18: Portal St. Zeno Reichenhall	94
Abbildung 19: Nord Portal Dom v Trient.....	94
Abbildung 20: Portal del Verscovo, Südportal Dom von Trient	95
Abbildung 21: Marientympanon Museum Carolino Augusteum	95
Abbildung 22:Salzburger Antiphonar	96
Abbildung 24: Madonna degli Annegati, Dom von Trient	97
Abbildung 25: Langenhof Löwe	97
Abbildung 26:Löwe Porta del Vescovo Dom v.Trient.....	97
Abbildung 27: Löwe Dom von Trient	98
Abbildung 28: Löwe Dom von Trient	98
Abbildung 29: Portal St. Zeno, Bad Reichenhall	98
Abbildung 31: Romanische Löwen, Taufbecken Salzburger Dom	99
Abbildung 32:Franziskanerkirche, Kanzellöwe.....	99

Abbildung 2-32 sind eigene Abbildungen, im Jahr 2011-2012 mit dem I Phone fotografiert.

Abstract

Die Franziskanerkirche ist die einzige Kirche in Salzburg, die fragmentarisch Architektur des 13. Jahrhunderts enthält.

Der zeitgleiche Salzburger Dom, ein bedeutendes Bauwerk der damaligen Zeit, lässt sich heute, trotz großen Interesses, nur hypothetisch rekonstruieren. Alle entsprechenden Versuche beruhen auf den Ergebnissen der von Hermann Vetters geleiteten Domgrabungen und der Interpretation der einschlägigen Archivalien, deren Aussagen höchst widersprüchlich gedeutet werden. Die Kunstwerke der Romanik in Salzburg sind nur vereinzelt in Stilanalysen publiziert. Hervorzuheben ist die dürftige Publikationslage zu den romanischen Teilen der Kirche, die größtenteils bestrebt ist, die Theorie eines autochthonen Kunstschaffens in Salzburg zu unterstützen, aber im stilistischen Vergleich nicht unbedingt visuell nachvollziehbar ist. Vergleichenswert sind die zeitgleichen Werke der Comasken, der Magistri Comacini. Diese waren höchst kunstfertige, wandernde Baukünstler, Baumeister und Steinmetze aus der Gegend von Como, deren Zusammenschluss bereits für das Jahr 643 durch ein Edikt des Langobarden Königs Rothari urkundlich bezeugt ist. Die Comasken hatten großen Einfluss auf die Romanik der Toskana, Österreichs Deutschlands und Skandinaaviens und ihnen folgten später bedeutende Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts wie Fontana, Borromini und Maderno sowie, speziell in Salzburg, Santino Solari nach. Zu den in dieser Arbeit erwähnten Vergleichsbeispielen zählt unter anderem der Dom von Trient. Die kunsthistorischen Parallelen wurden zwar schon früher erwähnt, aber nicht explizit publiziert.

Lebenslauf:

Ursula Weitgasser, Geb.30.Mai 1971 in Salzburg

1981-1989 Neusprachliches Gymnasium in Salzburg

1989-1994 Studium der Medizin an der Universität Graz

1994-1999 Turnus und Facharztausbildung an der Univ.Augenklinik in Graz

2000 Facharzt für Augenheilkunde

2000-2003 Fellowship in Augenheilkunde an den Universitäten Stanford ,
Californien (Genexpressionsmuster bei Glaukom) und Columbia (multifokales
ERG bei Glaukom)

1.9.2003-dato :Niedergelassener Facharzt für Augenheilkunde in Golling bei
Salzburg.

September 2007 : Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität
Wien.