

Matthäus Murmann und die künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Salzburg in der Zeit um 1600

Von Franz Wagner

Es mag sonderbar erscheinen, in unseren Tagen einen kunsthistorischen Aufsatz ohne Abbildungen zu veröffentlichen. Aber trotz der Fülle wissenschaftlicher Publikationen gibt es noch manchen weißen Fleck auf der Karte der Forschung, auf dem Spuren und Fährten zu sichern ein ebenso reizvolles wie mühseliges Vergnügen sein kann. Die alte Ausrede, daß alle wichtigen Quellen schon bekannt sind und sonst kaum noch etwas zu finden ist, entbehrt jeder Grundlage. Das genaue Gegenteil ist richtig, in besonderem Maße für die reiche Kunstlandschaft „zwischen Donau und Alpen“¹ in der Zeit „um 1600“. Außerdem sei daran erinnert, daß im späten 17. und 18. Jahrhundert durch die (oft vollständigen) Neubauten zahlreicher geistiger und künstlerischer Zentren zwischen Zwiefalten und Melk und Rohr und der Mehrerau nicht nur hervorragende Kunstwerke des hohen und späten Mittelalters zerstört wurden, sondern auch viele nur wenige Generationen oder kurz vorher geschaffene. Dies geschah in solchem Ausmaß, daß Leben und Werk mancher Künstler, in unserem Falle einer ganzen Bildhauerfamilie, in Vergessenheit geraten konnten und nun vorerst einmal archivalisch erschlossen werden müssen.

Es ist müßig, die Phantasie spielen zu lassen und sich das heutige Salzburger Stadtbild für den Fall vorzustellen, daß am 2. März 1587 ein anderer Domherr und nicht der erst achtundzwanzigjährige Wolf Dietrich von Raitenau auf den Thron der Salzburger Erzbischöfe und Reichsfürsten gewählt worden wäre. Aber es erweist sich immer mehr, daß jene „restauratio“ der Kunst zwischen Donau und Alpen, jener Beginn dessen, das man gemeinhin als „Barock“ bezeichnet, eben auch in Verbindung gesehen werden muß mit dem wohl kunstsinnigsten Regenten auf dem Throne des hl. Rupert und mit einigen bedeutenden Prälaten wie mit manchen jener Männer aus der Freien Reichsstadt Augsburg, die einer „Welt im Umbruch“ ins Auge sahen.

¹ Der von Norbert Lieb in einem berühmt gewordenen Buchtitel geprägte Begriff scheint für die „Zeit um 1600“ besonders deutlich eine „Kunstlandschaft“ zu charakterisieren.

Am 26. März 1559 als erstes Kind des Hans Werner von Raitenau und dessen Frau Helena von Hohenems – einer Schwester des Konstanzer Bischofs und Kardinals Marco Sittico d'Altemps, auch Nichte von Papst Pius IV. – in Schloß Hofen in Lochau bei Bregenz geboren, hatte Wolf Dietrich seine Kindheit in Schloß Langenstein im Hegau verbracht.² Entgegen den damals üblichen Gepflogenheiten, aber wohl in Anbetracht der hohen kirchlichen Verwandtschaft, hatte der Erstgeborene die kirchliche Laufbahn einzuschlagen. Schon mit knapp zwölf Jahren erhielt er daher durch Vermittlung seines Onkels ein Kanonikat des Konstanzer Domstifts. Da ihm die Einkünfte daraus erst ab dem 24. Lebensjahr zufließen konnten, unterstützte das Konstanzer Kapitel durch Geldbeihilfen sein Studium, das er 1574 in Padua begann und 1581 in Rom vollendete – der fünfjährige Aufenthalt in der Hauptstadt der Christenheit war für die Ausbildung seiner künstlerischen Anschauungen wohl ein ebenso entscheidendes Ereignis wie die alemannische Umwelt seiner Kindheit.

Im Frühsommer des Jahres 1593 hatte Wolf Dietrich, wie erst jüngst gezeigt werden konnte,³ Veit Eschay als Hofbildhauer nach Salzburg berufen. Eschay war aus Augsburg gebürtig,⁴ und hatte dort vom 19. Dezember 1574 bis zum 14. Dezember 1578⁵ bei Christoph (d. Ä.) Murmann das Bildhauerhandwerk gelernt. Sein Vater Jakob, der für Hans Fugger Schloß Kirchheim an der Mindel erbaute und als unmittelbarer Vorgänger von Elias Holl Baumeister der Reichsstadt war, hatte ihn nach der Augsburger Gesellenzeit mit einem Empfehlungsschreiben Hans Fuggers⁶ nach Venedig, Bologna und Florenz

² Franz Götz und Alois Beck, Schloß und Herrschaft Langenstein im Hegau (= Band 22 der Hegau-Bibliothek), Singen/Htwl, 1972, S. 86–98.

³ Franz Wagner, Zur Tätigkeit Veit Eschays als Hofbildhauer des Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, in: Alte und moderne Kunst, 23, 1978, Heft 159, S. 11–15.

⁴ Dazu: Georg Lill, Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908, hier S. 88 mit Anmerkung 3.

⁵ Stadtarchiv Augsburg, Malerbuch 54a = „Zunft- oder Handwerch Register der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager 1495–1624“, f. 225: Am 19. Dezember 1574 „steldt Christoff Murman ainen Knaben für mit Namen Veith Eschey, sein Vatter (heißt) Jacob Eschay; der ehelichen Geburt seindt die Zeugen Hans Bruckhlocher und Jacob Westermair, Maurer; lernet 4 Jar, get die Zeit an auf Lutzey des 1574. Jars; zaldt meinen Herren 60 Kreuzer. Dieser Knab ist wider fürgestellt worden, wurd redlich außgelernet und auf die Artückhel angelobt den 14. Decembris Anno 1578“.

⁶ 1585 August 12, Augsburg (Dillingen, fürstl. und gräfl. Fuggersches Familien- und Stiftungsarchiv, Kopierbücher der Fugger unter diesem Datum; zitiert nach Lill, wie Anm. 4): Hans Fugger schreibt an Christoph Ott, den Sohn des David Ott, Fuggerschen Geschäftsträgers in Venedig. „Mein freundlich grus und dienst zuvor, lieber Chr. Ott. Zeiger diß brieffs ist Veit Eschay, Meister Jacobe Eschay son, der mein schloß Kirchheim gepaut hat. Den schickt sein vatter hinein, etwas zu sehen und zu lernen. Seins handtwercckh ist er ein steinmöze. Bitt euch also freundlich, ihr wellen ihne etwa vorbringen, damit er was sehen und lernen möge, und da er weiter ziehen wird, wellen unbeschwerdt sein, mich solches zu berichten. Will ich ihn weiter mit fürschriften an ihm de Bologna nach Florenz verhöflich sein. Der kan ihn fort befinden bei denen, die das handtwercckhs sind und seid damit Gott bevolchen.“

geschickt. 1589 erhielt Veit Eschay nach seiner Rückkehr aus Italien in München das Bürger- und Meisterrecht.⁷ 1590 verehrte ihm, gewiß mitbedingt durch Arbeiten für den bayerischen Hof, Herzog Wilhelm V. zu seiner Hochzeit 12 Gulden,⁸ auch übernahmen Bruder beziehungsweise Schwester Wilhelms die Patenstelle seiner beiden in München geborenen Kinder. Die Identität des Elternpaares der am 4. Mai 1591⁹ beziehungsweise am 14. August 1592¹⁰ in München getauften Kinder mit dem der am 16. September 1593¹¹ beziehungsweise am 7. März 1595¹² in Salzburg getauften erweist sich aus dem Münchener Stadtratsprotokoll vom 28. November 1603, als die Witwe des (knapp vorher) verstorbenen Bildhauers Veit Eschay zwei Münchener Bürger zu Vormunden ihrer namentlich angeführten Kinder bestellen läßt.

Der Pate der in Salzburg getauften Kinder Eschays war Jonas Ostertag, Hofgoldschmied des Erzbischofs Wolf Dietrich. (Es war in dieser Zeit ein im salzburgischen Raum häufig geübter Brauch, daß ein befreundetes Ehepaar die

⁷ 1589 ohne näheres Datum, München (Stadtarchiv München, Zim. 55 = Meisterbuch der Maler, Glaser, Bildhauer und Seidensticker, f. 4): „Ist Veitt Öschey, Bilthauer von Augspurg, alhie Maister worden und (hatte dort) bey Christof Murman daselbst gelernt. Starb 1603.“

⁸ Lorenz Westenrieder, *Beyträge zur vaterländischen Historie . . .*, 3. Band, München 1790, hier S. 104.

⁹ München, Stadtpfarre zu Unserer Lieben Frau, Band I der Taufmatrikelbücher verwahrt im Diözesanarchiv München, hier f. 20 (eingetragen wurden jeweils nur der Name des Vaters und der des Taufpaten, nicht aber der Vorname des Kindes): „Pater: Vitus Ögscheib, Bildthauer. Patrinus: Ser(enissi)mus Ferdinandus per Nicolaus Geelmair.“ Herzog Ferdinand von Bayern, der sich, wie in analogen Fällen üblich, bei dem Taufakt selbst durch seinen Kammerdiener vertreten ließ, war ein Bruder des regierenden Herzogs Wilhelm V. und begründete durch seine Heirat mit der Münchner Bürgerstochter Maria Pettenbeck die Wittelsbacher Linie der Grafen von Wartenberg (Max Spindler ed., *Handbuch der bayerischen Geschichte*, II, München 1969, S. 1103).

¹⁰ München, Stadtpfarre zu Unserer Lieben Frau, Taufbuch I, f. 25': „Pater: Vitus Öschey, Bildhauer. (Matrina:) Maria Christiena Archiducissa Graecensis (Maria Christina von Bayern, eine Schwester Wilhelms V., war seit 1571 mit Erzherzog Karl von (Inner-)Österreich verheiratet).

¹¹ 1593 September 16, Salzburg, Stadtpfarre zu Unserer Lieben Frau (Taufbuch I im Dompfarrarchiv, f. 265) „ist ein Kindt mit Namen Jacobus getauft worden dem Vito Esche, fürstlichen Pilthauer alhie, et Mariae suae uxoris; patrinus fuit Johannes (richtig: Jonas) Ostertag, fürstlicher Goltschmit alhie.“

¹² 1595 März 07, Salzburg (wie Anm. 11, hier f. 68'), „ist ist dem Veit Eschoi et uxori eius mariaae ein Khindt getauft worden nomine Jonas. Patrinus: Jonas Ostertag, aurifaber Reverendissimi nostri.“ – Es war in der Zeit „um 1600“ üblich, daß der jeweilige, die Matrikelbücher führende Kooperator die Eintragungen nach dem Gedächtnis oder nach einem mündlichen „Ansagen“ durch den Vater vornahm. Die daraus resultierenden verschiedenen Schreibformen ein- und desselben Familiennamens (zum Beispiel Öschey, Ögscheib, Esche, Eschoi für Eschay oder die Angaben bei den Murmanns) können bei nicht sorgfältiger Beachtung aller anderen der in den jeweiligen Matrikeln gemachten Angaben zu Unstimmigkeiten führen, wie dies etwa für das Geburtsdatum des jüngeren Michael Zürn der Fall war (dazu: Heinrich Decker in: *Ausstellungskatalog „Die Bildhauerfamilie Zürn 1585–1724“*, Braunau am Inn 1979, hier S. 105).

Taufpatenstellen bei mehreren, oft bei allen Kindern übernahm, der Mann bei den Buben, die Frau bei den Mädchen.) War es möglich, für die mindestens zweijährige Tätigkeit Eschays in Salzburg wenigstens ein damals geschaffenes Werk ausfindig zu machen, nämlich die Grabplatte für Hans Werner von Raitenau,¹³ so kann der Name Ostertag noch nicht mit einer der erhaltenen Salzburger Goldschmiedearbeiten in Verbindung gebracht werden. Sein Werk muß in großem Ansehen gestanden und von hoher Qualität gewesen sein. Wir wissen nur von einem „sehr schönen und khünstlichen Schreibtisch, so dises ablaufenden 1587sten jar durch Jonasen Ostertag, Burgern und Goldschmid zu Augspurg, glücklich absolviert und vollendet worden“ ist; in einem Brief vom 5. Dezember 1587 berichtete darüber Hans Fugger an Erzherzog Ferdinand von Tirol, da „ein solches Werk nur für einen großen Potentaten sei“ und er, Fugger, nicht umhin könne, dies sofort dem Erzherzog zu melden.¹⁴

Jonas Ostertag hatte am 21. August 1583 in Augsburg Anna Thenn geheiratet; Trauzeugen waren der Vater des Jonas, „Jeremias Ostertag, Goltschmidt“,¹⁵ beziehungsweise „uf ihr Seiten Michael Bobert, Cramer, und Enderis Rittel, Goltschmidt.“¹⁶ Anna Ostertag stammte aber nicht aus der Salzburger und auch in Augsburg¹⁷ vertretenen Kaufmannsfamilie der Thenn; vielmehr wird durch ihren Schreibnamen die Herkunft ihrer Vorfahren deutlich, denn am 2. Mai 1568 heiratete der Augsburger Goldschmid „Peter Thenn, (gebürtig) von Koppenhagen in Thenmarckt“, Sabina Bair, die Tochter des Goldschmiedes Simprecht (I) Bair, Trauzeuge war der Goldschmied Lorenz Dhenn,¹⁸ wahrscheinlich der Vater der (ersten) Frau des Jonas Ostertag.¹⁹

¹³ Vgl. Wagner wie Anm. 3, hier S. 13–14.

¹⁴ David von Schönherr, Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, 14, 1893, Regest Nr. 11205 auf S. CCXII–CCXIII, mit der vollständig abgedruckten Beschreibung des Schreibtischs.

¹⁵ Helmut W. Selig, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, München 1980, hier III (= Meisterverzeichnis) Nr. 708.

¹⁶ Stadtarchiv Augsburg, Hochzeitamtsprotokolle IV (1581–1586), f. 123.

¹⁷ Heinrich Thenn, Witiber von Salzburg (verstorben am 21. Juni 1602) heiratete am 21. September 1588 Elisabeth Herwarth (Albert Hämmerle, Die Hochzeitsbücher der Augsburger Bürgerstube und Kaufleutestube, München 1936, hier Nr. 1436).

¹⁸ Selig wie Anm. 15, Nr. 800 (Peter Thenn), Nr. (Simprecht I Bair) und Nr. 1017 (Lorenz Thenn). Die Eintragung in den Hochzeitamtsprotokollen (wie Anm. 16, hier I, f. 215') lautet: „Actum Sontag den 2ten May 1568. Peter Thenn von Koppenhagen auß Thenmarckt, Goldschmid, und Sabina, weiland Simprechten Bairs Goldschmids nachgelassene Tochter, beide ledigen Standts; seine Birgen umb die 50 fl. seind Hanns Selberer und Lorenz Dhenn, baid Goldschmid, sein Beystand ist Bartholome Keppeler, Goldschmid, und ihre Beystend seind Veit Hamer, Glaser, und Enderes Bab, Girtler.“

¹⁹ Selig wie Anm. 15, Nr. 985, verzeichnet (ohne Angabe des Datums) eine zweite Heirat des Jonas Ostertag mit einer Anna Brendler.

Aus den Matrikelbüchern der Salzburger Stadtpfarre sind die Taufen folgender Kinder des Jonas Ostertag nachzuweisen: Elisabeth am 2. Oktober 1594, Katharina am 13. Oktober 1598, Maria am 26. April 1600 und Luzia am 12. Oktober 1601,²⁰ wobei jedoch bei der letzten Eintragung Jonas Ostertag als bereits verstorben angeführt ist. Die Begräbniskosten für die Beisetzung in einer, Hofkünstlern vorbehaltenen Gruft im Friedhof von St. Sebastian hatte der Erzbischof übernommen.²¹

Hier sei ein kleines, aber vielleicht nicht uninteressantes Detail zur Handwerksgeschichte eingeflochten. Man hört öfters die Meinung, daß bei den außerhalb der Zunft stehenden Hofkünstlern keine Gesellen arbeiten und daß sie auf keinen Fall Lehrlinge ausbilden durften. In den Lehrjungenbüchern der Salzburger Goldschmiedezunft ist die Eintragung zu lesen, daß sich Hans Leichle, gebürtig von Traunstein, am 13. Juni 1593 bei Benedikt Obernauer als Lehrling auf fünf Jahre verdingte; ein späterer Zusatz stellte fest: „Ist den 21. Julius im 1596sten Jar weckh loffen und zu dem Osterdag khumen, der mit pey uns im Handtwercht ist.“²² Trotzdem wurde dann Hans Leichle doch von Benedikt Obernauer am 13. September 1598 freigesprochen.²³

Es kann noch nicht eindeutig geklärt werden, ob Eschay Ostertag nach Salzburg gebracht hat, ob dies umgekehrt der Fall war oder ob das eine wie das andere durch einen „Kunstagenten“ des Erzbischofs geschehen ist. Als aber Eschay mit seiner Familie nach Salzburg übersiedelt ist, hatte er (mindestens) einen Gesellen bei sich gehabt. Denn am 14. Jänner 1594 war Eschay Taufpate eines (unehelichen) Kindes des „Mattei Murmann und der Anna Sporerin, alle beide dient bey dem Meister Veiten Piltschnetzer alhie.“²⁴

Karl Feuchtmayr hatte 1927 in seinen „Studien zur Augsburger Plastik der Spätrenaissance“²⁵ auf Leben und Werk Christoph Murmanns d. J. hingewiesen. Dieser hatte 1586, nach dem Tode seines Vaters Christoph Murmanns d. Ä., die 1511 durch seinen Großvater Jakob Murmann gegründete Augsburger Bildhauerwerkstatt übernommen, die nach dem am 3. April 1630 erfolgten Tode Christophs d. J. durch dessen Neffen Ferdinand weitergeführt wurde, worüber noch zu sprechen sein wird. Im Anhang zu Feuchtmayrs Aufsatz sind

²⁰ Taufmatrikel der Stadtpfarre Salzburg im Dompfarrarchiv, Bd. I, f. 280, f. 291 und Bd. II, f. 106, f. 323.

²¹ In der Gruft der Arkade 13 des westlichen Arkadenganges, dazu: Österreichische Kunsttopographie (im folgenden zitiert: ÖKT), 9, 1912, S. 147.

²² Stadtarchiv Salzburg (im Museum Carolino Augusteum), Zunftarchiv Nr. ZA 218, Aufdingbuch für die Lehrlinge der Salzburger Goldschmiedezunft, f. 77.

²³ wie Anm. 22, hier Nr. 219, Freisprechbuch der Lehrlinge der Salzburger Goldschmiedezunft, f. 42.

²⁴ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. I, 2. Teil, S. 14.

²⁵ Karl Feuchtmayr, Studien zur Augsburger Plastik der Spätrenaissance II: Christoph Murmann d. J., in: Das Schwäbische Museum 3, 1927, S. 91–123.

biographische Notizen über einen Bruder Christophs d. J. mitgeteilt, eben über jenen in der oben zitierten Taufmatrikel genannten Matthäus. Franz Martin hat 1931 in seinem Beitrag über die Murmann in Thieme-Beckers „Künstlerlexikon“ unter Verwendung der Arbeit Feuchtmayrs gemeint, daß „Matthäus Murmann seit circa 1597 in Salzburg lebte, in Diensten des Erzbischofs Wolf Dietrich stand und nach 1633 verstorben ist“²⁶. In den Salzburger Inventarbänden der Österreichischen Kunsttopographie sind unter den verzeichneten archivalisch erhaltenen Rechnungsbelegen einige wenige Arbeiten des Matthäus Murmann genannt: 1616 arbeitete er die Wappen der Stadt und des Erzbischofs für die Neufassadierung des Salzburger Rathauses²⁷, 1621 schuf er die Bildhauerarbeiten für einen neuen Tabernakel der Bürgerspitalskirche²⁸ und 1622 beauftragten ihn die Äbtissin von Nonnberg mit einem Wappen an der Gartenmauer des Stiftes.²⁹ Leider wurden alle fürsterzbischöflichen Hofzahlamtsprotokolle in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Papiermühle in Lengfelden zum Einstampfen übergeben³⁰ – einer der besonders schmerzlichen Verluste für die Salzburger Geschichtsforschung. Aber man kann sich trotzdem kaum vorstellen, daß der mindestens von 1598 bis 1608 als Hofbildhauer Wolf Dietrichs nachweisbare Matthäus Murmann als Nachfolger eines Veit Eschay und Vorgänger eines Hans Waldburger von seinem stets auf höchste künstlerische Qualität bedachten Dienstherrn nur mit einigen dekorativen Steinmetzarbeiten beauftragt wurde.

Matthäus Murmann hatte, wie sein Bruder Christoph, wie auch Veit Eschay oder wie Hans Leonhard Waldburger, der Vater Hans Waldburgers³¹, bei seinem Vater in Augsburg das Bildhauerhandwerk gelernt: „Anno 1579 am Tag Lucia steldt Christoff Murmann sein Sun für mit Namen Matheus Murman sein Handwerch zu lernen“³². Nach dem Weggang Eschays aus Salzburg, bei dem er, wie aus der oben zitierten Taufmatrikel vom 14. Jänner 1594 hervorgeht, als Geselle arbeitete, scheint Matthäus Murmann in dieser Stadt geblieben zu sein. Denn am 15. Mai 1598 bewilligte Erzbischof Wolf Dietrich „unserm Bildhauer“ Matthäus Murmann ein Gesuch: Murmann hatte gebeten, daß er „zur Richtigmachung meiner Heurat nach Augspurg verraisen möge, und solche Raiß gern mit ehistem fürnehmen wolle; damit ich aber meine Sachen desto fürderlicher

²⁶ Thieme-Becker, Künstlerlexikon . . . , 25, 1931, S. 287–288.

²⁷ ÖKT 13, 1914, S. 155–159.

²⁸ ÖKT 9, 1912, S. 222.

²⁹ ÖKT 7, 1911, S. 59.

³⁰ Johann Riedl, Archivalische Notizen, in: Jahresbericht 1858 des vaterländischen Museums Carolino Augusteum, Salzburg 1858, S. 6.

³¹ Zur Biographie von Vater und Sohn Waldburger ausführlich: Franz Wagner, Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Waldburger, in: Festschrift St. Peter = Stud. u. Mitt. d. Benediktinerordens 93, 1982, S. 627–652.

³² Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 232'.

verrichten, auch die Aufhaltung des Bürgerrechts desto leichter erlangen khünde, so ist an Euer Hochfürstliche Gnaden mein ganz undterthänigst Bitten, sie wölle mir an den Rat zu Augspurg genedigiste Commendation und Fürschrift ertailen...“³³. Diese „Fürschrift“ des Erzbischofs hatte den gewünschten Erfolg; am 3. Juni 1598 hat von der Augsburger Maler- und Bildhauerzunft „Matheus Murman, Bildhauer, seines Vaters Gerechtigkeit empfangen“³⁴ – das heißt, daß sowohl Christoph d. J. wie auch Matthäus als Meistersöhnen die Meisterschaft verliehen wurde – und mit diesem Erhalt des „Gewerbescheines“ den Fortbestand seines Bürgerrechts in seiner Heimat gesichert. Zwei Tage vorher, am 1. Juni 1598, hatten Matthäus Murmann und Anna Spornerin in der evangelischen (!) Pfarrkirche St. Anna zu Augsburg geheiratet.³⁵ Auch der Bruder des Matthäus, Christoph, hatte nach dem Tode seiner ersten Frau³⁶ am 1. Juni 1624 in evangelisch St. Anna „Anna Maria Wolkensteinin, H. Lindenmairs seligen Witib“³⁷ geheiratet. Entgegen mancher bisheriger Annahme wurden die Kinder aus evangelisch geschlossenen Ehen in katholischen Orten katholisch getauft³⁸, die des Matthäus Murmann in der Stadtpfarre Salzburg. Der am 14. Jänner 1594 getaufte Sohn Christoph scheint früh verstorben zu sein, denn am 20. November 1598 „ist dem Mathiae Murman und seiner Hausfrauen Annae ein Khündt mit Namen Christophorus getauft worden. Patrinus: Urbanus Ostendorffer, Bürger und Maler alhie“³⁹. Weiters wurden Elisabeth am 10. Oktober 1600,⁴⁰ Katharina am 9. November 1602,⁴¹

³³ Landesarchiv Salzburg, Hofkammer-Catenichl 1598, f. 235 und f. 236.

³⁴ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 120.

³⁵ Augsburg, Evangelische Pfarrei St. Anna, Erstes Hochzeitsbuch, hier Nr. 303. – Diese Quelle liegt nur in einer (gleichzeitigen?) Abschrift vor, in der ausschließlich nur die Vor- und Zunamen von Bräutigam und Braut eingetragen sind; dabei wurde „Spornerin“ fälschlich als „Bschorin“ eingetragen, vgl. dazu das in Anmerkung 12 Gesagte.

³⁶ Stadtarchiv Augsburg, Hochzeitamtsprotokolle, Bd. V, f. 93', Eintragung vom 25. Oktober 1587: „Christoph Murmann, Bildhauer, und Anna Maria Danbeckin, beide ledigen Standts und Bürger; sein Beistand ist Conrad Ötlin, Glaser, uf ihr Seiten Georg Danbeck, Lodweber“.

³⁷ Hochzeitsbuch wie Anm. 35, hier Nr. 3102.

³⁸ Etwa auch die des (evangelischen) Salzburger Hofgoldschmiedes Tobias Volckmer (d. Ä.); dazu: Franz Wagner, Zwei protestantische Künstler am Hof der Salzburger Erzbischöfe, in: Katalog der Ausstellung „Reformation – Emigration – Protestanten in Salzburg“, Schloß Goldegg 1981, hier S. 69–71.

³⁹ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. I, f. 329'.

⁴⁰ ebenda, f. 261 (die einzelnen Eintragungen wurden nicht chronologisch, sondern nach Tagen geführt): 1600 Oktober 10 „ist dem ehrbarn Matheusen Murmann, Pilthauern, und seiner Hausfrauen Anna ein Khündt mit Namen Elisabeth getauft worden. Patrina: Elisabeth Osendorfferin (sic!), Mallerin.“

⁴¹ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. II, f. 292: 1602 November 9 „baptisata (est) Catharina Mathei Mosmans (sic!) et uxori Annae, Patrina: Elisabetha Ostendorfferin.“

Ferdinand am 5. März 1604⁴², Anna Maria am 17. Februar 1606⁴³ und Rosina am 6. Oktober 1609⁴⁴ getauft.

Da Matthäus Murmann einerseits Zeit seines Lebens Bürger der Stadt Augsburg war und andererseits als „Diener“ Erzbischof Wolf Dietrichs außerhalb des Zunftzwangs des Salzburger Bildhauerhandwerks stand, hat er in Salzburg Bürger- und Meisterrecht nicht benötigt. Er mußte deshalb auch nicht, wie es für die Verleihung des Salzburger Bürgerrechts strenge Vorschrift war, vor dem erzbischöflichen Konsistorium das katholische Glaubensbekenntnis ablegen. Da außerdem nach 1593 die damals feststellbare Unduldsamkeit des Erzbischofs in Glaubensfragen wieder abgeflaut ist, war es wohl möglich, daß Matthäus Murmann zeit seines Lebens seinem evangelischen Glauben treu bleiben konnte.

Matthäus Murmann ist wohl nicht, wie Martin meinte, erst „nach 1633“ verstorben; in der Salzburger Steuerbeschreibung von 1623⁴⁵ ist er zwar noch genannt, aber am 21. Juli 1624 empfang in Augsburg „Christoph Murman, Bildhauer zu Salzburg, seines Vatters Mattheus Murman Gerechtigkeit und erlegt 1 Gulden 8 Kreuzer“⁴⁶. Dieser Christoph, der am 20. November 1598 in Salzburg getaufte, wurde am 12. Mai 1614 durch seinen Vater „Mathes Murman, Bildhauer zu Salzburg, doch Bürger alhie“, in Augsburg „fürgestellt, das Bildhauerhandwerckh zu lernen“⁴⁷. Zehn Jahre später, am 14. April 1624, werden mit dem Zusatz „Begehren zu Salzburg Hochzeit zu halten“, in den Augsburger Hochzeitamtsprotokollen eingetragen: „Christoff Murman der Jünger, ein Bilthauer von Augspurg, und Ursula Amerspergerin von Hallein“ (bei Salzburg); „beide ledig“; Zeugen waren „Hanns Georg Dannböckh, Christof Murrmann der Elter, Bildhauer, und Rudolph Possart, Lautenmacher“⁴⁸. Am 29. April 1624 heirateten in der Salzburger Stadtpfarrkirche „Christophorus Murman, Inwohner und Pilthauer, und Ursula Amerspergerin“; Trauzeugen waren „Wolfgang Mairhauser, Michael Pauman, Wolfgang Feyertag, alle drey des Stattraths, Georg Endl, Hantlsman, und Johannes

⁴² ebenda, f. 65: 1604 März 5 „ist dem ehrbaren Mattheus Murman, Pilthauer alhie, und seiner Hausfrauen Anna ein Khindt nomine Ferdinandus getauft worden. Patrinus: der ehrnvest Urban Ostendorffer, Maler alhie.“

⁴³ ebenda, f. 48: 1606 Februar 17 „ist dem khunstreichen Mattheo Murmaul (sic!), Bültschnitzner (sic!) alhie, und Anna seiner Hausfrauen ein Khindt tauft worden nomine Anna Maria. Matrina: Elisabetha Ostendorfferin, Malerin alhie.“

⁴⁴ ebenda, f. 257: 1609 Oktober 6 „ist dem ehrsamen Mathiae Mürschman (sic!), Bilthauer, und seiner Hausfrauen Anna ein Khindt zur Thauf khomen undt genant worden Rosina, deren Gevatterin Elisabeth Osterindorfferin (sic!), Malerin alhie.“

⁴⁵ Landesarchiv Salzburg, Geh.Arch. XXVII/12, f. 10.

⁴⁶ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 135.

⁴⁷ ebenda, f. 289.

⁴⁸ HZA wie Anm. 36, hier Bd. VI, f. 440.

Stainer, Handsman⁴⁹, was doch auf ein hohes gesellschaftliches (und künstlerisches) Ansehen des Bräutigams schließen läßt. Dieser Ehe entsprossen die Kinder Anna Rosina⁵⁰, Johannes Christophorus⁵¹, Nikolaus Franziskus⁵² und Johannes⁵³, wobei bei letzterer Eintragung vermerkt ist, daß Ursula Murmann an der Geburt verstorben ist. „Christoph Murman, Pilthauer et Viduus“ heiratete am 14. Oktober 1634⁵⁴ ein zweites Mal und zwar „Gerthrudis Teuerpekhin“; dieser Ehe entstammten noch Anna Rosina⁵⁵ und Justina⁵⁶.

Der am 5. März 1604 getaufte Ferdinand Murmann wurde durch seinen Vater am 15. Juli 1618 dem Handwerk in Augsburg als Lehrknabe vorgestellt⁵⁷. Am 9. September 1629 wurde in den Augsburger Hochzeitamtsprotokollen eingetragen, daß Ferdinand Murmann, Bildhauer von Augsburg, „die 10 Gulden Straff erleget und sonsten der Ordnung ein Beniegen gethan hat“, da er vor acht Monaten Sybilla Kurzbergerin von Biberach geheiratet hatte, somit „ohne Consens außerhalb Hochzeit gehalten und sich fremd gemacht, doch auf sein Anlangen und der Steuerherrn Bericht wider begnadiget worden“ ist⁵⁸. In einem Nachtrag am 30. September sind dann „ihre Bürgen, Georg Gotlieb Danbeckh, Bildhauer, und Georg Christoph Luzenberger, Uhrmacher“ sowie „sein Beistand Christoph Murmann, Bildhauer“ verzeichnet⁵⁹. Am 26. Jänner 1630 wurde Ferdinand Murmann in Salzburg ein Sohn namens Johann Kaspar getauft⁶⁰, Taufpate war Hans Waldburger, in dessen Werkstatt Ferdinand damals wohl arbeitete. Im gleichen Jahr empfing er dann die Augsburger Handwerksgerichtigkeit⁶¹, und steuerte für das Haus seines Onkels Christoph (d. J.) Murmann⁶², dessen Werkstatt er übernahm und bis zu seinem Tode am 20. Oktober 1675⁶³ weiterführte.

Theodor Müller hat 1965 in der Festschrift für Hermann Schnitzler⁶⁴ eine

⁴⁹ Trauungsbücher der Stadtpfarre Salzburg im Dompfarrarchiv, hier Bd. II, f. 162.

⁵⁰ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. III, f. 703.

⁵¹ ebenda, f. 832.

⁵² ebenda, f. 869.

⁵³ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. IV, f. 8.

⁵⁴ Trauungsbücher wie Anm. 49, hier Bd. II, f. 379.

⁵⁵ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. IV, f. 70.

⁵⁶ ebenda, f. 91.

⁵⁷ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 296.

⁵⁸ HZA wie Anm. 36, hier Bd. VII, f. 468.

⁵⁹ ebenda, hier Bd. VIII, f. 3.

⁶⁰ Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. III, f. 818.

⁶¹ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 34.

⁶² Stadtarchiv Augsburg, Steuerbuch 1630, f. 73.

⁶³ Katalog der Ausstellung „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, Nr. 79 auf S. 81.

⁶⁴ Theodor Müller, Das kleine Andachtsbild in der Augsburger Plastik um 1600, in: *Miscellanea Pro Arte* = Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 257–262 mit Abb. 136–142.

kleine Gruppe figuraler Reliefs zusammengestellt, zu der sich inzwischen noch einige ähnliche Arbeiten gesellt haben⁶⁵. Müller hatte damit „einige beispielhafte Inkunabeln einer Bildgattung“ aufgezeigt, die Alfred Spamer bereits 1930 mit dem Begriff „Das Kleine Andachtsbild“ treffend umschrieben hatte, wobei Spamer allerdings diese Bezeichnung fast nur auf Werke graphischer Art anwandte. „Aber auch im Schaffen der Bildschnitzer und Bossierer werden um 1600 die Erstlinge einer der intimen Andacht dienenden Bildkunst kleinen Formats ersichtlich, die dann im Barock ihre große Blüte erlebte. ... Ein Problem aber ist die Frage, wo diese Wirksamkeit der Bildschnitzer lokalisiert werden kann. Die österreichische Beheimatung der meisten dieser Objekte möchte nahelegen, vor allem an eine Entstehung in Salzburg zu denken, wobei aber die Initiativen der Salzburger Plastik dieser Zeit zumeist aus Augsburg resultierten. Die vergleichbarsten Erscheinungsformen treffen wir – und dies ist typisch – in der gleichzeitigen Augsburger Goldschmiedeplastik⁶⁶.“ Gewiß könnten solche Worte mit Matthäus Murmann, seinen Söhnen und ihrer „Dauerverbindung“ mit Augsburg in Einklang gebracht werden; aber es wäre wenig verantwortungsbewußt, ohne ein einziges unumstößlich gesichertes kleinplastisches Werk dieser drei Bildhauer einen Zusammenhang herzustellen.

Denn hier wie dort, in Augsburg wie in Salzburg, tauchen nicht nur gleichzeitig „die Erstlinge einer der intimen Andacht dienenden Bildkunst kleinen Formats“ auf. Hier wie dort ist ebenso gleichzeitig und wohl kaum abhängig voneinander das Phänomen der „Wiedergeburt des Schnitzaltares“⁶⁷ zu finden. 1605–1606 errichtete Hans Waldburger in der Benediktinerabteikirche St. Peter in Salzburg einen neuen (heute nicht mehr erhaltenen), einen „durchlichteten“ Hochaltar⁶⁸. 1604 wurden in St. Ulrich und Afra durch Hans Degler aus Weilheim der neue monumentale Hochaltar und 1607 die beiden großen Seitenaltäre geschaffen, „originelle Versuche, die Erscheinung des spätgotischen Schnitzaltares, seinen hochstrebenden Aufbau und seine räumliche Vielfalt mit antikischen Gliedern und frühbarocker, dekorativer Pracht zu verbinden“⁶⁹. Im Schnitzaltar dieser Zeit war die Farbe wieder zu einem wesentlichen Bestandteil der bildnerischen Vorstellung geworden, nachdem in der „Renaissance“ geringe Hinzufügungen von Farbe bei den kleinplastischen Bildwerken nur zur Unterscheidung gewisser Partien der Oberfläche gedient

⁶⁵ Franz Wagner in: Katalog des Dommuseums zu Salzburg, Salzburg¹1974, hier Kat.Nr. 77 auf S. 94–96.

⁶⁶ Müller wie Anm. 64, hier S. 258.

⁶⁷ Dazu: Franz Wagner, Das Relief bei Hans Waldburger und die Entwicklung des frühbarocken Schnitzaltares in Bayern, Oberösterreich und Salzburg, erscheint in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 124, 1984.

⁶⁸ Wagner wie Anm. 31, hier S. 645.

⁶⁹ Tilman Breuer, Bayerische Kunstdenkmale, Die Stadt Augsburg, München, 1958, hier S. 44.

hatten, während im großen Format Bronze und Marmor schimmerten. Außerdem wurde das dramatische Geschehen der neuen vielfigurigen Kompositionen in diesen Altären durch das von der Rückseite eindringende Licht wesentlich gesteigert. So wurde eine völlig neue, eine „veristische“ Sinnfälligkeit plastischer Darstellung „erfunden“ und erzielt, „wie solche Anschaulichkeit gewiß aus einem inneren Zusammenhang mit den Tendenzen des geistlichen Schauspiels der Gegenreformation resultierte“⁷⁰.

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Salzburg in der Zeit um 1600 waren nicht nur auf Plastik und Goldschmiedekunst beschränkt. Matthias Kager aus München, seit dem 4. Dezember 1603 Bürger und „Stadtmaler“ der freien Reichsstadt⁷¹, war um 1608 für Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau tätig⁷². Matthäus Janschitz, der Kammerdiener Wolf Dietrichs, gab am 9. April 1606 seinen Sohn Wolfgang⁷³ dem Augsburger Maler Thomas Maurer in die Lehre⁷⁴. Oder: Der nicht in Thieme-Beckers „Künstlerlexikon“ verzeichnete Hans Murmann, der – ein Bruder des Matthäus und Christophs d. J.⁷⁵ – am 28. Mai 1570 bei Sigmund Müller in Augsburg seine Lehrzeit begonnen hatte⁷⁶, ist als Maler in Laufen an der Salzach nachzuweisen. Im Kontrakt vom 31. August 1598 über die Errichtung eines neuen Hochaltars in der Kollegiatstiftskirche in Mattsee wird er als Zeuge genannt⁷⁷, und in der Stadtpfarrkirche von Laufen, deren Matrikelbücher erst mit dem Jahre 1600 beginnen, wurden ihm die Töchter Florentina⁷⁸, Katharina⁷⁹ und Brigitta⁸⁰ getauft.

⁷⁰ Theodor Müller, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg*, Königstein im Taunus 1963, S. 14.

⁷¹ Stadtarchiv Augsburg, Bürgeraufnahme-Akten des Jahres 1603, f. 10.

⁷² Susanne Netzer, Johann Matthias Kager, Stadtmaler von Augsburg, München 1980, S. 16.

⁷³ „Wolfgangus Theodoricus“ Janschitz wurde am 16. Februar 1592 in der Salzburger Stadtpfarrkirche getauft (Taufmatrikel wie Anm. 20, hier Bd. I, f. 48); Taufpate war Erzbischof Wolf Dietrich selbst, der sich bei der Taufe durch „Joannes Jacobus de Preysing, frstl. Camerherr“ vertreten ließ.

⁷⁴ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 277.

⁷⁵ Feuchtmayr wie Anm. 25, hier S. 91: „... wohl identisch mit Maler Hans Murmann, der 1603 auf Schloß Leufen (sic!) bei Salzburg arbeitete; ... er heißt zwar Maler in Leufen (!), doch erscheint es fraglich, ob er dort ansässig war (gütige Mitteilung Franz Martin, Salzburg)“.

⁷⁶ Malerbuch 54a wie Anm. 5, hier f. 219.

⁷⁷ Österreichische Kunsttopographie, Bd. 10, 1913, S. 267.

⁷⁸ Taufmatrikelbücher des Stadtpfarramtes Laufen an der Salzach, hier Bd. I, f. 11: 1602 März 31, Taufe der Tochter Florentina des Hannsen Murmann, Maler und seiner Frau Catharina; Patin: Elisabeth Haunspergerin.

⁷⁹ ebenda Bd. I, f. 44: 1604 Juni 15, Taufe der Tochter Catharina des Hannsen Murmann, Maler, und seiner Frau Catharina; Patin: Elisabeth von Haunsperg.

⁸⁰ ebenda Bd. I, f. 101: 1608 März 4, Taufe der Tochter Brigitha des Hanns Murmayr (sic!), Bürger und Maler, und seiner Frau Catharina; Patin: Juliana von Haunsperg.

Schließlich darf kurz auf einen weiteren kulturgeschichtlichen Aspekt hingewiesen werden, der nicht nur im 18. Jahrhundert Verbindungen zwischen Augsburg und Salzburg herstellte, der des musikalischen Lebens. Am 27. Jänner 1588 „ist der ehrbar Tobias Rueber, frstl. salzburgischer Musicus, mit der tugenthafthen Junckhfrauen Barbara, des ehrenvesten Sebastian Rosenblats Bürgers und Buechführers zu Augspurg Tochter, ehelich zusammen göben worden“⁸¹. Und am 26. Februar 1590 heiratete der „ehrsam und wohlgerecht Johannes Petauer, frstl. Altist, die ehrn- und tugenthafte Junghfrauen Rosina Rosenblattin, weiland des wohlgerichten Sebastian Rosenblats gewestnen Buechhandlers zue Augspurg seligen hinderlasne Dochter“⁸².

Sofort nach seinem Regierungsantritt hatte Erzbischof Wolf Dietrich die von seinen Vorgängern übernommene bescheidene Kantorei entscheidend vergrößert und sie zu einer künstlerisch hochbedeutenden Hofmusikkapelle ausgebaut⁸³. Wir wissen (noch) nicht, bei welcher Gelegenheit Tobias Rueber, der erste Bassist dieser Kapelle, und Johannes Pettauere die Bekanntschaft des gewiß nicht unhübschen Augsburger Schwesternpaares gemacht haben. Aber da man in manchen kirchlichen Hochzeitsbüchern bei der Berufsangabe „Altist“ von Händen des frühen 20. Jahrhunderts eingetragene Fragezeichen oder Streichungen finden kann, sei darauf hingewiesen, daß Frauen in den kirchlichen Kapellchören nicht mitwirken durften. Die Sopranstimmen wurden von den Kapellknaben ausgeführt, die Altstimmen von falsettierenden Männerstimmen, eben den Altisten, keineswegs von Kastraten, die erst im spätesten 17. Jahrhundert und dann vor allem in der Opera Seria des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielten (erst 1652 wurden Kastraten zur päpstlichen Hofkapelle zugelassen)⁸⁴. Es ist bekanntlich sehr schwer, den physiologischen Vorgang des Singens mit Worten zu beschreiben; hier muß genügen, daß bei dem vollen Aussingen, bei dem „Brustregister“, die Stimmbänder in ihrer gesamten Breite schwingen, bei dem Falsettieren, bei dem „Kopfreister“, aber nur am mittleren Rand. In allen Kirchenchören unserer Gegend war das (solistische) Falsettieren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in voller Übung, in England ist es für das Singen von „Glees“, dreistimmiger unbegleiteter Chorlieder, bis in unsere Zeit gebräuchlich geblieben. So war es vor allem Alfred Deller, von 1940–47 im Chor der

⁸¹ Trauungsbücher wie Anm. 49, hier Bd. I, f. 14.

⁸² ebenda. Bd., I, f. 29.

⁸³ Hermann Spies, Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, in: Mitt. Ges. f. Salzb. Landeskunde, 71, 1931, S. 1–64 und 72, 1932, S. 65–136.

⁸⁴ Franz Haböck, Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Berlin 1927. – H. Huckle, Die Besetzung von Sopran und Alt in der Sixtinischen Kapelle, in: Miscelánea en homenaje a H. Anglés, Barcelona 1958.

Kathedrale von Canterbury und dann in St. Paul's Cathedral tätig, der diese in Mitteleuropa durch eineinhalb Jahrhunderte vergessene Kunst zu neuen Ehren gebracht hat.

Dem eigenartigen Phänomen der Barockoper bis hin zu Glucks „Orfeo ed Euridice“ und Mozarts frühen Werken, die Rolle des Helden, des „divino“, jeweils mit einem Altisten (oder Kastraten) zu besetzen, soll an anderer Stelle nachgespürt werden; jedenfalls hat solche artifizielle „Verfremdung“ doch sehr viel gemeinsam mit der geistigen Grundhaltung der „Kunst- und Wunderkammern“ wie mit manchen Einzelheiten aus den Kuppelfresken und Deckenbildern, die Unirdisches den menschlichen Sinnen näherzubringen versuchen.

Gute Altisten, die man heute häufig mit dem englischen Ausdruck „Counter-tenor“ bezeichnet, waren immer gut bezahlte und gesuchte Künstler, ihre Stimme galt als die edelste, als „vox miracula“⁸⁵. In der Besoldungsliste des salzburgischen Hofstaates von 1608 werden von den 22 Hofmusikern fünf als Altisten verzeichnet⁸⁶. Von Jakob Haberl, der bis 1592 in Diensten des Salzburger Erzbischofs stand, wissen wir, daß er von 1593 bis 1596 als Altist in der Hofkapelle in Innsbruck wirkte, dann in München war und von 1597 bis 1612 eine der damals möglichen Spitzenpositionen erreicht hatte, die in der Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. in Prag⁸⁷. An Johannes Pettauer, „fürstlicher Hofinger“, bezahlte der Abt der stets für gute Musik aufgeschlossenen Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg⁸⁸ 1590 „pro dedicata motetta“ vier Gulden⁸⁹, Pettauer war also auch kompositorisch tätig.

In der Augsburger Ausstellung des Jahres 1980 waren zwar viele Bereiche der Kunst vereinigt gewesen, auf einigen wenigen Katalogseiten auch die Musikinstrumentenmacher. Aber daß, aus welchen Gründen auch immer, für eine „Welt im Umbruch“ die Musikgeschichte nicht berücksichtigt worden ist, stimmt nachdenklich. Denn die Jahre knapp um 1600 sind ein Schlüsseldatum für die musikalische Epochengliederung. Sie gelten als „Wasserscheide“ zwischen vokaler Mehrstimmigkeit und instrumentalmusikalisiertem Sologesang, zwischen polyphonem und konzentrierendem Satz, als Geburtsstunde der Oper und des Generalbasses. Zwischen 1600 und 1603 erschien eine Reihe von Vokalkompositionen im Druck, die den Umbruch dokumentieren: 1600 die ersten Opern von Cavalieri, Peri und Caccini, 1601 Luzzasco Luzzaschi Solomadrigale, 1602 Cassinis ebenso programmatisch wie kämpferisch „Nuove

⁸⁵ So in: Fridericus Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo*, ¹Nürnberg 1551 mit zahlreichen Auflagen.

⁸⁶ Spies wie Anm. 83, hier S. 29.

⁸⁷ Spies wie Anm. 83, hier S. 114.

⁸⁸ Gerhard Walterskirchen, Zur Pflege der mehrstimmigen Musik in St. Peter bis zum 18. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog „St. Peter in Salzburg“, Salzburg 1982, S. 134–137.

⁸⁹ Stiftsarchiv St. Peter, Abteirechnungen 1590, f. 146.

musiche“ betitelten Solomadrigale und im selben Jahr Ludovico Viadanas „Cento concerti ecclesiastici“, die den neuen Stil in die geistliche Musik übertrugen. „So unterschiedlich in der Absicht, in der Satzweise und im Stil alle diese Kompositionen sind, verbindet sie doch eines: das Vorhandensein einer instrumentalen Fundamentstimme⁹⁰.“ Die Augsburger Stadtbibliothek verwahrt ein Exemplar der 1608 in Venedig erschienenen und Erzbischof Wolf Dietrich von Salzburg gewidmeten 20 achtstimmigen Motetten des Leone Leoni, Domkapellmeisters zu Vicenza; darunter befindet sich eine Motette und zwei „dialoghi“ mit doppeltem Orgelbaß⁹¹. Und ist es, was den Ort betrifft, wirklich nur Zufall, daß in den Jahren, in denen die Generalbaßstimme als Träger der Harmonie organischer Bestandteil des Satzes wurde, ein Gregor Aichinger, eng mit dem Hause Fugger verbunden und am 21. Februar 1628 als Domchorvikar und Kanonikus zu St. Gertrud in Augsburg verstorben, als erster im deutschsprachigen Raum seine 1607 in Dillingen erschienenen „Cantiones ecclesiasticæ“ am Schluß der Baßstimme mit einer (deutschsprachigen) Anleitung zum Generalbaß versehen hat⁹²? Bedenkt man dazu, daß allein 1609, in dem Jahr, in dem in Augsburg und Straßburg die ersten regelmäßigen Zeitungen Europas erschienen, Monteverdis „Favola d’Orfeo“ wie Keplers „Astronomia nuova“ gedruckt wurden, der soeben aus Italien zurückgekehrte Rubens sein Selbstbildnis mit Isabella Brant „in der Geißblattlaube“ malte, Heinrich Schütz Schüler des Giovanni Gabrieli in Venedig wurde und Galilei mit Hilfe des kurz vorher erfundenen und von ihm verbesserten Fernrohrs⁹³ die Jupitermonde und die Saturnringe entdeckte, so scheinen damit doch einige der Vierungspfeiler bestimmt, auf denen sich die grandiose Kuppel eines neuen Zeitalters zu wölben begann.

Wenn an manchen dieser „Vierungspfeiler“ Augsburger und Salzburger Künstler mitgearbeitet haben, so könnte man entgegnen, daß die solcherart personellen Verbindungen zwischen beiden Städten vielleicht doch nur zufälliger Natur waren. Aber in einer tieferen Schicht, im Fundament der Vierungspfeiler sozusagen, gibt es eine verblüffende Analogie zwischen Augsburg und Salzburg in dieser „Welt im Umbruch“, wie sie sonst nirgends nördlich der Alpen zu finden ist. Hier wie dort entstehen nach dem vollständigen Abbruch der alten baulichen Zentren die neuen mit neuem Anspruch, verbunden mit einer Um- beziehungsweise Neugestaltung urbanistisch wichtiger Plätze,

⁹⁰ Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Zürich 1982, hier S. 68–69.

⁹¹ Handschriftlicher Bibliothekskatalog des Hans Michael Schletterer (1824–1893) unter Nr. 315. – Zu Leoni: Giovanni Mantese, Storia musicale vicentina, Vicenza 1956.

⁹² Riemann, Musiklexikon, 1959, Bd. I, Sp. 15. – Katalog der Ausstellung „Musik in Bayern, Augsburg 1972, Bd. II, Kat. Nr. 224–229 auf S. 224–228.

⁹³ Paul Adolf Kirchvogel und Adriaan Willem Vliegthart, Artikel „Fernrohr“, in RDK, 8, 1982, Sp. 257–276.

wobei das gemeinsame geistige Vor-Bild wohl dieses ist: Rom, für Augsburg das der Antike, für Salzburg aber das einer Ideal-Stadt der (damaligen) christlichen Gegenwart. „Um 1600“ wurde in Augsburg in der Hauptachse der Stadt vom Dom über den Perlach bis zu St. Ulrich und Afra „ein Denkmal der römischen Vergangenheit Augsburgs auf das andere“⁹⁴ geschaffen. Das ständig wiederholte und zugleich variierte Programm „Roma et Augusta“ sollte „die durch die Geschichte ausgewiesene Berechtigung Augsburgs, eine ähnlich zentrale Stellung im deutschen Reich wie Rom im römischen einzunehmen, exemplarisch belegen“⁹⁵. Bei dem Kernstück des Vorhabens, bei dem Neubau des Rathauses, dem Werk eines gebildeten Magistrats nicht weniger als dem eines genialen Architekten, gewann „das Bauwerk durch die zwei zuletzt konzipierten Zwiebeltürme selbst einen Anflug sakralen Charakters“⁹⁶.

Wie bei dem Augsburger Rathaus war bei dem Salzburger Dom zu Beginn der Veränderungen nur an Umbauarbeiten gedacht. Erst im Zuge der geistigen Auseinandersetzung mit den Projekten wurde hier wie dort der vollständige Abbruch der alten Bausubstanz beschlossen, eine vorher bereits am Petersdom, an der Hauptkirche der abendländischen Christenheit angewendete Vorgangsweise, die dann, wie schon erwähnt, von Melk bis Zwiefalten und von Rohr bis zur Mehrerau „Schule machte“, die aber auch Grundlage war für eine neue Monumentalität des Bauens mit konkreten Hinweisen auf aktuelle gesellschaftliche wie politische Konstellationen und Ansprüche.

Die Bautätigkeit in Augsburg vom frühen 16. Jahrhundert bis zum Dreißigjährigen Krieg ist seit langem ein prominenter Forschungsgegenstand, über den häufig geschrieben worden ist; erst 1977 hatte Jürgen Zimmer eine vortreffliche, merkwürdigerweise in den Katalogtexten der Augsburger Ausstellung von 1980 nicht beachtete Interpretation des Augsburger Rathauses als „historische Architektur“⁹⁷ vorgelegt. Die Bautätigkeit Erzbischofs Wolf Dietrich von Salzburg war 1612, im Jahr seiner (erzwungenen) Resignation, in fast allen wesentlichen Teilen im Stadium der Planung; erst seine Nachfolger haben seine Projekte, freilich meist in abgeänderter Form, ausgeführt. Für die Erforschung eines „ikonologischen Konzepts“ der Projekte und Bauten Wolf Dietrichs ist noch fast ⁹⁸ alles zu tun. Die vorstehenden Zeilen mögen als Anstoß dazu verstanden werden.

⁹⁴ Bruno Bushart in Kat. d. Ausst. „Welt im Umbruch“, Augsburg 1980, Bd. II, S. 16.

⁹⁵ Bushart wie Anm. 94, hier S. 17.

⁹⁶ Eckhard von Knorre in Kat. d. Ausst. „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, hier S. 27.

⁹⁷ Jürgen Zimmer, Das Augsburger Rathaus und die Tradition, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 28, 1977, S. 191–218.

⁹⁸ Ein einziger Bau Wolf Dietrichs ist entsprechend untersucht worden: Johannes Graf von Moy, Beiträge zur Geschichte des „Neubaues“ in Salzburg, in: Mitt. d. Ges. f. Salzb. Landeskunde 109, 1969, S. 185–220. – Eine chronologische Zusammenstellung der Bauten und Projekte Wolf Dietrichs bei: Georg W. Seunig, Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Salzburg unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, Diss. ETH Zürich 1981.