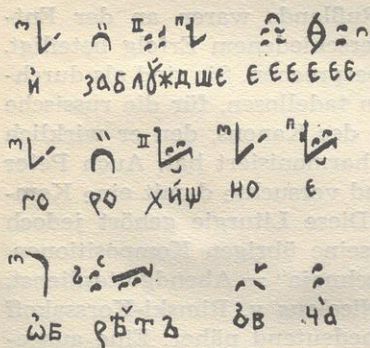


EIN ÖLBERGRELIEF AUS DEM KREISE DES HANS DAUCHER

Die Erzabtei St. Peter in Salzburg verwahrt in ihrer Paramentenkammer ein Flachrelief in Lindenholz von bedeutenden Ausmaßen (Höhe 138 cm, Breite 110 cm), das kaum der Rest eines riesigen Altarflügels, sondern wahrscheinlich das plastische Mittelstück eines ehemaligen Hausaltares, einer aconetta im Sinne der oberitalienischen Renaissance, sein dürfte. Die Tafel umgibt ein um 1600 gearbeiteter schwarzer Holzrahmen, in den zahlreiche Reliquien eingelassen sind — ein Beweis für die dauernde Wertschätzung dieses Kunstwerkes.

Die Darstellung dieser Relieftafel, der betende Christus am Ölberg, ist derzeit nicht leicht zu beurteilen, da die ursprünglich wohl unbemalte Oberfläche des Holzes wahrscheinlich im späten 18. Jahrhundert vergoldet wurde, während man Gesichter und Hände versilbert hat; diese Silberfolien oxydierten, daher erscheinen wesentliche Teile des Reliefs gegen ihre Umgebung zu dunkel.

Trotzdem läßt sich das Werk als eine der bedeutendsten Leistungen des frühen 16. Jahrhunderts erkennen und namentlich in der unfarbigen Wiedergabe in seinem hohen Werte erfassen. Der Gesamteindruck ist zunächst von den vielfältigen Systemen schwingender Parallelfalten be-



Russische Neumen, Anfang XVII. Jh.
Mittelrußland

hat der Moskauer Erzpriester Dimitri Rasumowski (um 1860) geleistet. Ihm folgten der Erzpriester Wassilij Metalow, Professor der Synodalen Schule für Kirchengesang und des archäologischen Instituts, Pokrowski, Arsenij, Erzbischof von Nowgorod (von Kommunisten zu Tode gemartert), Fürst Odojewski, Erzbischof Gabriel von Tscheljabinsk, Kastalski und andere. Die Revolution 1917 unterbrach dann alle diese Forschungen mit einem Schlage. Die bis zu diesem Zeitpunkt erhaltenen Ergebnisse sind jedoch umfangreich und befriedigend. Besonders

Metalow und Smolenski trugen sehr viel zur Dechiffrierung der ältesten neumatischen Bücher und zur Systemisierung der Gesetze des alten russischen Volkskirchengesanges bei. Ob jedoch alle diese Manuskripte und Bücher die politischen Ereignisse der letzten dreißig Jahre überstanden haben, ist fraglich. Ihr Verlust wäre nicht nur für die Angehörigen der russischen Kirche schmerzlich, sondern auch für die allgemeine Kulturwissenschaft.

Johannes von Gardener

stimmt, die Gewänder und Felsen so weit in kalligraphische, musikalisch empfundene abstrakte Formen umsetzen, daß man sich an ein im Winde leise wallendes Ährenfeld erinnert fühlt. Aus diesem ungegenständlichen Liniengewoge heben sich die heiligen Gestalten in klassischer Klarheit, ernster Würde und tiefer Bedeutsamkeit heraus. In der Mitte des Bildraumes kniet majestätisch der Heiland mit emporgewendetem Haupt und Blick, die Hände mit priesterlicher Würde betend erhoben, im Angesicht des Kelches seiner Leiden und des Engels, der mit der Botschaft des Himmels zu ihm kommt. Auf dem stillen männlichen Gesicht, in den vergeistigten feingliedrigen Händen liegt siegreiche Selbstüberwindung, göttliche Opferbereitschaft. Klar, fest und die Szene beherrschend, ragt die von einfachen Kurven umrissene Gestalt des Herrn vor der Gruppe der drei hinter seinem Rücken schlafenden Jünger, die, eine willenlose Beute der Ermüdung, niedergesunken sind. Petrus ruht, das Schwert zwischen den Knien; sein Gesicht scheint in den mächtigen Bart, das Haupt auf die Brust zu gleiten. Lastend wirkt die blanke Rundung seines Schädels, während sich die Tatbereitschaft seiner geballten Hände zu lösen beginnt. Wie drückt sich die Müdigkeit in den schwerflüssigen Kurven aus, die seinen Körper umschreiben! Minder schwer lastet der Schlummer auf dem jungen heiligen Johannes, in dessen edle Züge sich der Schmerz einzugraben scheint. Jakobus endlich ist zurückgesunken und atmet frei und tief in die Nacht. Keiner von ihnen sieht, daß hinter der Gartenpforte die Rotte der Häscher naht, geführt vom Verräter Judas.

Dieses Werk ist durch seine Gehaltenheit klassisch und durch den Verzicht auf alle Einzelheiten monumental; die Übersichtlichkeit der klar geschiedenen Figuren betont die tieferste Handlung ebenso wie die abstrakte Bildung allen Beiwerks, aus dem sich die menschlichen Formen eindrucksvoll hervorheben. In der wehevollen Stille dieser Darstellung spricht jede Geste, jede einfache Wendung des Hauptes oder des Blickes mit einzigartiger Kraft. Wie der Heiland betend Auge in Auge mit dem niederschwebenden Engel im Entschlusse der Selbstaufopferung sich nach oben wendet — das bleibt als eine von reifer Meisterschaft erdachte und geformte endgültige Deutung des Gehaltes der Ölbergszene dank der gemessenen Formensprache in die Erinnerung eingeprägt. Wir wissen, wie anders das gleiche Thema aus anderer innerer Schau heraus oft geformt wurde: Andere Künstler und Zeiten zeigen den Herrn schwer um seinen großen Entschluß ringend, sehen ihn von menschlicher Not und Verzweiflung erfaßt, vom Schmerz zu Boden geworfen. Hier aber ist die vollzogene geistige Tat, der gefaßte Entschluß zur Erlösung uns in leuchtender Klarheit vor Augen gestellt; ein großer Künstler hat ein überragendes Werk geschaffen.

Kunstgeschichtlich weist die klare Stille dieses Ölbergreliefs auf Schwaben hin; seine Formen, die für Steinplastiken und keineswegs für

Holzbildwerke bezeichnet sind, gehören der Zeit um 1520 an; die charakteristischen Köpfe, die Bildung der wundervollen Hände und des Haares, die Erhabenheit des Ausdrucks finden sich in der Kunst Augsburgs, in der Werkstätte Hans Dauchers (zirka 1485—1538), den wir bisher nur als Steinbildhauer kennen. Da aber die eigentümlichen Parallelfalten der Gewänder dieses Holzreliefs in Dauchers Steinplastiken nicht erscheinen, nehmen wir mit gutem Grunde an, daß diese Ölbergtafel in Dauchers Werkstätte nach einem Modell des Meisters von einem jener schwäbischen „Meister des Parallelfaltenstils“ geschnitzt wurde, von denen wir Werke aus schwäbischen Abteien wie Ottobeuren, Weingarten und Kaisheim besitzen und deren Wohnsitze wir in Augsburg, Memmingen und Biberach sowie in Mindelheim nachweisen können.

Die Komposition des betrachteten Reliefs aber stimmt so weitgehend mit einer Dürerzeichnung des gleichen Themas von 1518 im Louvre überein und ist Dürers Eisenradierung (Christus am Ölberg) von 1515 so eng verwandt, daß wir die Benützung einer Zeichnung des großen Nürnberger Meisters annehmen müssen, der ja 1518 während eines Reichstages in Augsburg arbeitete und mit den dortigen Künstlern in Fühlung stand. Schon 1511 hatte ja Dürer mehrere Entwurfzeichnungen für die Augsburger Fuggergräber dem Vater Hans Dauchers, dem Bildhauer Adolf Daucher (1465—1524), geliefert. Da aber ein Sohn der Stadt, der Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468—1540), seit 1519 Erzbischof von Salzburg war, erklärt sich das mehrfache Auftreten von Meisterwerken der Augsburger Renaissance auf Salzburger Boden. Unserem Ölbergrelief stehen zwei Altarflügel des Vorarlberger Landesmuseums in Bregenz (Martyrium des hl. Mauritius und Mantelteilung des hl. Martin) stilistisch besonders nahe.

Das Ölbergrelief der Erzabtei St. Peter ist vielleicht das Tiefste, was die deutsche Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts über dieses Thema ausgesagt hat. Während sich früher deutsche Ölbergdarstellungen in einer Vielheit disparater realistischer Details ergehen, so daß sich die Würde der Szene in herber Drastik verliert, verklären sich hier die noch von Naturanschauung erfüllten Gestalten zu höchster geistgeborener Würde. Noch einen Schritt weiter in der Entwicklung deutscher Kunst — und die Unmittelbarkeit des Erlebens, die packende Kraft der aus der Natur geschöpften Gestaltung verliert sich in einer manieristischen Formenkultur, welche am betrachteten Werke schon die Landschaft und die Gewänder entwirklacht und zu undeutbarer Formenmusik aufgelöst hat; das Ölbergrelief von St. Peter steht zwischen dem vielteiligen Realismus der Spätgotik und dem zum Selbstzweck gewordenen Formalismus des Manierismus auf einem schmalen Gipfel in der Sonnennähe des christlichen Humanismus.

Heinrich Decker