

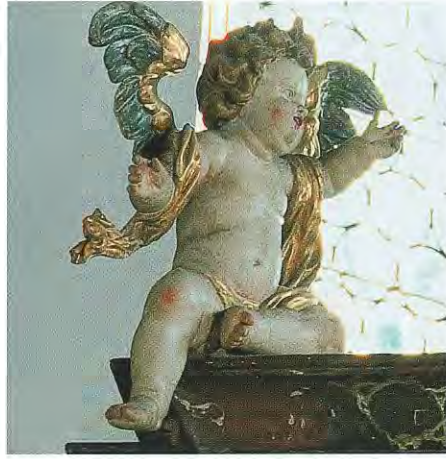
BAROCKBERICHTE

29/30



Abbildungen rechts: Putti vom Hauptgebälk des Oberalmer Hochaltars (vgl. Abbildung auf Seite 641), 1707.

Alle Farbphotografien für die Abbildungen dieses Beitrags stammen vom Fotografen Hermann Maria Gasser, I-39031 Bruneck, ausgenommen die Fotos für die Abbildungen auf den Seiten 639, 645, 647 und 657, die vom Verfasser angefertigt wurden.



Markus Schwellensattl

Zum Werk des Bildhauers Johann Georg Mohr (1656–1726)

Zu Leben und Werk

Johann Georg Mohr¹ wurde 1656 in Radstadt geboren. Er wurde neben Vertretern der lokalen Bildhauerzentren in Salzburg, Laufen, Oberösterreich, Neumarkt und Mondsee zu einem der führenden ländlichen Bildhauer im südlichen Bereich von Salzburg. Seine Lehrzeit und zum Teil auch seine frühe Tätigkeit als Bildschnitzer liegen im dunkeln, und für die kunstgeschichtliche Einstufung und Wertung des Bildhauers – auch oder gerade hinsichtlich seiner Nähe zu Meinrad Guggenbichler – kristallisiert sich in der äußerst knappen Literatur² ein ambivalentes Bild:

Die archivalische Forschungsarbeit von Franz Martin für die Österreichische Kunsttopographie belegt dem Bildhauer einen Großteil seiner Schnitzwerke. Diese werden von Franz Martin in den Artikel über Johann Georg Mohr im Thieme-Becker-Künstlerlexikon übernommen, worin er abschließend die Vermutung äußert: „Wie ein Vergleich des Hochaltars in Oberalm mit dem [Hochaltar] von Michaelbeuern zeigt, dürfte Mohr ein Schüler des J. M. Guggenbichler gewesen sein.“³

Größere Aufmerksamkeit widmet Lothar Pretzell in seiner Salzburger Barockplastik dem ländlichen Bildhauer. Auf sechs Seiten umreißt er das urkundlich gesicherte Œuvre, erweitert es durch zahlreiche Zuschreibungen und formuliert im abschließenden Resümee: „So steht Johann Georg Mohr vor uns als ein ländlicher Plastiker, der seine künstlerische Kraft von Guggenbichler und dessen Vorfahren bezog, dessen beste Werke aber eine durchaus eigene Sprache voll unbekümmerter Frische sprechen.“⁴

In seinem Werk über die Barockplastik in den Alpenländern schreibt Heinrich Decker in abwertenden Worten: „J. G. Mohr in Hallein übertrug bedenkenlos ganze Altarwerke Guggenbichlers in eine ländlich-expressive Kunstsprache.“⁵ Und derselbe Autor kommt

im abschließenden Kapitel seiner Monographie über Meinrad Guggenbichler, in welchem die Frage der Nachfolge erörtert wird, zum Schluß: „In den Bereich der Volkskunst treten die Altarwerke, die der Halleiner Bildhauer Johann Georg Mohr nach den ihm vom Maler Martin Schaumberger vermittelten Vorbildern Guggenbichlers zwar mit dekorativer Sicherheit, aber ohne individuelle Durchbildung schnitzte. An die Hochaltäre von Michaelbeuern (1691) und Kirchberg (1706/07) knüpfte Mohr seine Altarbauten von Oberalm (1707) und am Georgenberg (1716); schließlich greift er noch 1725 im Hochaltar von St. Margarethen auf Guggenbichlers Erstlingswerk in Straßwalchen (1675) zurück. Mohr zeigt das Beispiel eines Nachahmers des Mondseer Meisters, der niemals von diesem geschult worden ist.“⁶

Auch Walther Buchowiecki greift das Werk von Johann Georg Mohr in seinem Artikel über die bildende Kunst in Salzburg auf, streicht jedoch die Nähe des Bildhauers zu Meinrad Guggenbichler heraus, „dem er seelisch verwandt scheint.“

Er charakterisiert ihn im Vergleich zu seinem Zeitgenossen und Konkurrenten Simon Fries, der unter dem Einfluß Thomas Schwantalers und Meinrad Guggenbichlers stehend in Salzburg als Hofbildhauer tätig war, als „in der Nachfolge Guggenbichlers selbständiger, freizügiger und frischer als Frieß, gehaltlich ehrlicher, der Zeit vorausseilend und das Rokoko vorbereitend.“⁷

Obschon die Meinungen – daß Johann Georg Mohr Schüler, Geselle, letztlich bloßer Nachahmer Meinrad Guggenbichlers gewesen sei – beträchtlich auseinandergehen, liegt in ihnen ein gemeinsamer Grundtenor, eben das künstlerische Nahverhältnis, das der vergleichende Blick im Œuvre beider Bildhauer konstatiert.

Ein erstes Werk von Johann Georg Mohr ist für das Jahr 1682 belegt. Es handelt sich dabei um ein Tragkruzifix in der Pfarrkirche

von Wagrain⁸, welches jedoch nicht aufgefunden werden konnte.

Eine Eintragung im Taufbuch zu Schladming vom 31. Mai 1685 vermerkt die Taufe der Tochter Christina, des „Georgius Mor, Pilthauer alda, [und der] Mutter Rosina.“⁹ Ab 1690 war der Bildhauer in Hallein ansässig und tätig.

1691 lieferte er eine Kreuzigungsgruppe für den Kalvarienberg der Wallfahrtskirche St. Leonhard im Lungau. 1695 schnitzte Johann Georg Mohr ein Kruzifix für die Pfarre in Oberalm. 1696 arbeitete er für Abtenau einen Vir dolorosus und eine Mater dolorosa (letztere gilt als verschollen). Er quittierte die Rechnung mit: „Johann Georg Mohr, Bildhauer, der Zeit in Hallein jedoch sessig in Salzburg.“¹⁰ Näher erklären diesen Umstand die Hofratsprotokolle dieser Jahre. Sie geben Notiz vom Versuch des Bildhauers, in Stein einen Hausboden anzukaufen, was er schließlich wieder aufgab (1696), vom Ansuchen um das Bürgerrecht in Salzburg (1697), vom wiederholten Gesuch im darauffolgenden Jahr (1698), welches aber abgelehnt wurde, weswegen der Bildhauer genötigt war, in Hallein zu bleiben, wo er bereits seit acht Jahren war.¹¹

Johann Georg Mohr blieb letztlich zeit seines Lebens in der Salinenstadt ansässig, wo er seine Werkstatt betrieb. Er war dortselbst und in der Umgebung, dem Lungau, Pongau, Tennengau und Flachgau tätig. Für die Wallfahrtskirche St. Leonhard schnitzte Johann Georg Mohr neben der bereits erwähnten Kreuzigungsgruppe 1702 einen Kanzelengel, für St. Gertrauden bei Mauterdorf 1703 ein Triumphbogenkruzifix. In der Folgezeit konnte er sich vermehrt Aufträge im Tennengau und Flachgau sichern. 1704 ist von seiner Hand ein Epitaph des Kuchler Pfarrers Johann Anton Freysauff (gest. 1703)¹² belegt, 1706 ein Anna-Altar für die Pfarrkirche in Vigaun¹³. Beide Werke sind nicht mehr erhalten. Das Skulpturenensemble



J. G. Mohr, Kruzifix, Oberalm (Sbg.), Außenwand der Pfarrkirche, 1695.

des Hochaltars in Oberalm von 1707 kann als sein Hauptwerk angesehen werden. Im selben Jahr lieferte Johann Georg Mohr auch die Figuren für den Hochaltar der Filialkirche in Zell am Wallersee. In der Zeit zwischen 1708 und 1712 wurde ein neuer Hochaltar für die Pfarrkirche in Kuchl gefertigt. Um die Ausführung bewarben sich die Maler Johann Martin Schaumberger, der den Entwurf lieferte, Lorenz Mayrhofer und Simon Jakob Lamberti, sowie die Bildhauer Joseph Kaserer, Johann Georg Mohr und Simon Fries und der Tischler Johann Pfister. Nach längeren Verhandlungen wurde die Schnitzarbeit zu gleichen Teilen an Johann Georg Mohr und Simon Fries vergeben. Dem Maler Simon Jakob Lamberti, der den Altar mit einer „als Geheimrezept bezeichneten Waschgoldtinktur fassen wollte“¹⁴, wurde der

Auftrag zur Faßarbeit erteilt. Obwohl der Altar nicht mehr erhalten ist – er fiel 1855 der Regotisierung zum Opfer –, gibt der Schriftwechsel rund um die Errichtung des Hochaltars einen Einblick in die Wünsche und Absichten der Auftraggeber und in die Arbeitsverhältnisse der Künstler und deren Schwierigkeiten, sich bei einer Vertragsvergabe durchzusetzen.¹⁵ Für Oberalm sind noch die Arbeiten eines auferstandenen Christus und eines Christkindes¹⁶ von 1713 belegt. Der Bruderschaft-Altar in Adnet¹⁷ von 1714 gilt als verloren. In den Jahren von 1712 bis 1715 fertigte J. G. Mohr für die Pfarrkirche in Puch die Schnitzarbeit für zwei Seitenaltäre, 1714/15 den Hochaltar für die Filialkirche in Torren und 1715/16 den Hochaltar für die Filialkirche in Georgenberg bei Kuchl. Zuzuweisen sind dem Bildhauer auch ein hl. Seba-

stian in Altenmarkt um 1716/20 und ein hl. Joachim in Dorfgastein um 1717/20. 1717 bewarb sich Johann Georg Mohr „als ein Salzburger zu Radstatt gebürtiges landtskündt und als am Hällein ansessigem burgermann“ um die Bildhauerarbeit am geplanten Hochaltar von St. Johann im Pongau. Beigelegt ist ein Überschlag, der das skulpturale Programm skizziert und die anfallenden Kosten umreißt. Simon Jakob Lamberti bewarb sich um die Faßarbeiten. Den Auftrag erhielten aber der Bildhauer Georg Mayr aus Mittersill und der Maler Martin Prugnoller aus Bramberg. Die Kirche brannte 1855 ab.¹⁸ 1721/22 lieferte Johann Georg Mohr die Aufsatzfiguren für die zwei Seitenaltäre der Pfarrkirche in Krispl. Sie wurden am 22. 12. 1970 gestohlen. Der Hochaltar der Filialkirche in St. Margarethen bei Vigaun von 1725 beschließt die für den Bildhauer Johann Georg Mohr bisher urkundlich gesicherten Arbeiten.

Zu diesen gesicherten Arbeiten gesellen sich mehrere Zuschreibungen: Franz Martin weist Johann Georg Mohr eine Kreuzigungsgruppe von 1695 in Dorfgastein und ein Friedhofskreuz in Altenmarkt¹⁹ von 1687 zu. Roswitha Preiß präzisiert in ihrem kunsthistorischen Beitrag zur Chronik von Altenmarkt, daß Johann Georg Mohr öfters für die dortige Kirche gearbeitet habe und äußert die Vermutung, daß neben dem Friedhofskreuz auch ein Kruzifix mit den beiden Assistenzfiguren Maria und Johannes, welche 1690 angeschafft worden waren, von der Hand des Halleiner Bildhauers stammen könnten. Doch gilt der Gekreuzigte als verschollen, die beiden Assistenzfiguren wurden 1920 verkauft. Im weiteren wurden 1712 ein neuer Tabernakel und eine neue Kanzel in Auftrag gegeben. Leider blieben auch diese Werke nicht erhalten, sie wurden im Zuge der Regotisierung im 19. Jahrhundert entfernt, doch ist den Kostenvoranschlägen zu entnehmen, daß die Fassung und wahrscheinlich auch der Riß von Simon Jakob Lamberti stammten. Die Tischlerarbeit übernahm Peter Hafner aus Radstadt, der Bildhauer ist nicht genannt. Die Tatsache, daß Lamberti, der sich 1709 in Golling als Maler einbürgerte und in der Folgezeit stets mit dem Bildhauer Johann Georg Mohr zusammenarbeitete, läßt Roswitha Preiß annehmen, daß Johann Georg Mohr auch der Meister der Altenmarkter Kanzel- und Tabernakelplastiken gewesen sein müsse.²⁰ Lothar Pretzell schreibt dem Bildhauer noch einige Altarplastiken zu. Er nennt die Skulpturen zweier Seitenaltäre in der Pfarrkirche von Tamsweg um 1702 und eine Mater dolorosa sowie einen Georg-Altar um 1704/08 zu Mariapfarr im Lungau, den Kreuz-Altar in der Pfarrkirche in Oberalm, den aus den zugeschriebenen Werken herausragenden Hochaltar der Bürgerspitalskapelle in Hallein um 1708 sowie eine Kreuzigungsgruppe in der dortigen Pfarrkirche um 1708 und letztlich die Skulpturen eines Seitenaltars in Bad

Hofgastein um 1716.²¹ Des weiteren wird dem Bildhauer Johann Georg Mohr von Franz Ortner eine Mater dolorosa in der Kirche von Vigaun um 1700 zugeschrieben.²² Von den zugeschriebenen Werken scheiden einige aus stilistischen Gründen aus dem Œuvre des Bildhauers aus, andere sind nicht auffindbar bzw. gelten als verschollen.²³

Im Juli 1725 wird eine zweite Tochter von Johann Georg und Rosina Mohr, Anna Margaritha, mit dem verwitweten Halleiner Maler Joseph Prandstetter vermählt.²⁴

Johann Georg Mohr starb am 7. Januar 1726 in Hallein. Bereits vier Jahre früher, am 4. Oktober 1722, war seine Frau Rosina verstorben.²⁵ Nach dem Tod von Johann Georg Mohr übernahm der Geselle Johann Georg Ross, welcher 1703 im bayrischen Traunstein als Sohn eines Gärtnermeisters geboren wurde, den Werkstattbetrieb und führte ihn bis zu seinem Tod am 18. November 1765 weiter.²⁶

Die Maler und Tischler

Das Schaffen des Bildhauers Johann Georg Mohr ist von der Zusammenarbeit mit verschiedenen Tischlern und Malern geprägt.

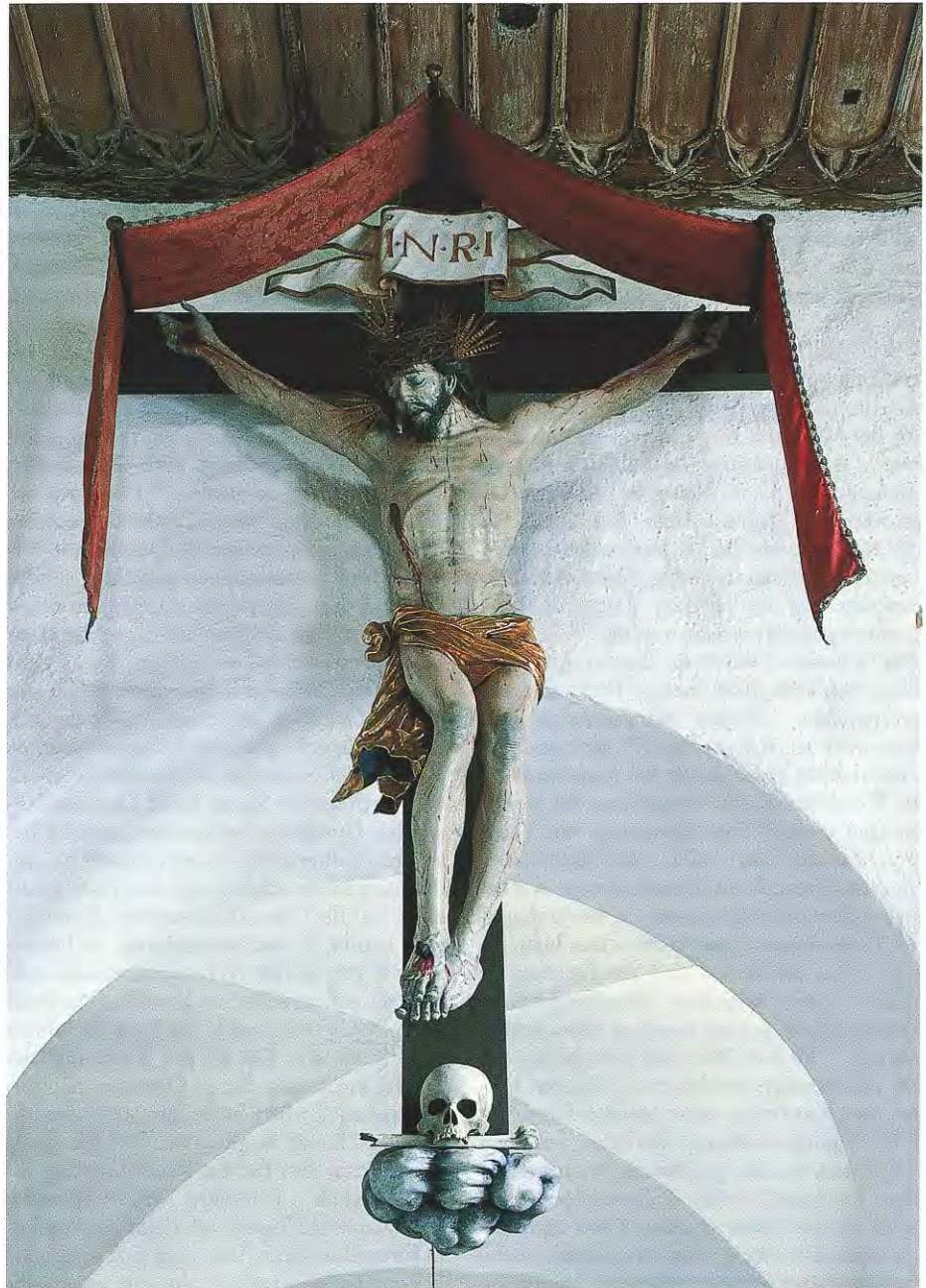
Für die Fassung der Arbeiten des Bildhauers im Lungau sind die Maler Franz Hueber und Gregor Lederwasch zu nennen. Bei Gregor, der der traditionsreichen Lungauer Malerfamilie Lederwasch entstammt, deren Abkömmlinge vom 17. bis ins 19. Jahrhundert als Maler und Faßmaler tätig waren, kann es sich nur um Gregor II. Lederwasch handeln, der 1725 in Tamsweg gestorben und meist nur als Faßmaler nachweisbar ist.²⁷

Für die Arbeiten im Tennengau und Flachgau sind die Tischler Johann Pfister, Jakob Taigl, Georg Krapf und Joseph Krimpacher sowie die Maler Lorenz Mayrhofer, Johann Martin Schaumberger, Simon Jakob Lamberti und dessen Sohn Wilhelm Ignaz Lamberti zu nennen. Während über Werk und Leben der Tischler wenig in Erfahrung zu bringen ist, sind die Informationen über die Maler reichhaltiger.

Lorenz Mayrhofer entstammt einer Halleiner Malerfamilie. Er ist der Sohn des Ferdinand Mayrhofer (1637–1677), von dem unter anderem die Faßarbeit und das Altarbild des Hochaltars in Vigaun stammen. Sein Sohn Lorenz arbeitete mit dem Bildhauer Johann Georg Mohr in Oberalm (1695), in Vigaun (1706) und in Puch (1712/15) zusammen.²⁸

Johann Martin Schaumberger ist ab 1685 als bürgerlicher Maler in Salzburg urkundlich faßbar und starb ebenda 1712. Von ihm sind Arbeiten in Krumau, Michaelbeuern, St. Georgen, Anthering, Holzhausen, Untereching und Salzburg bekannt. Er lieferte wahrscheinlich die Entwurfszeichnungen für den Hochaltar in Oberalm (1707), gesichert sind die Entwürfe für den Hochaltar in Kuchl (1709/12).²⁹

Die Literatur zu Simon Jakob Lamberti (um 1663–1722) faßt Roswitha Preiß zusammen. Der Maler ist in den Niederlanden gebürtig. Ein Rom-Aufenthalt im Jahre 1687 sei nachweisbar und ein nachhaltiger Einfluß von



J. G. Mohr, Kruzifix, St. Gertrauden bei Mauterndorf, Filialkirche, 1703.

Giovanni Lorenzo Bernini in seinen Entwurfszeichnungen spürbar. Bevor sich Lamberti 1709 in Golling niederließ, war er als Faßmaler in Passau, Braunau und Ranshofen tätig. Als bürgerlicher Maler in Golling arbeitete Lamberti mit dem Bildhauer Johann Georg Mohr zusammen, so am Hochaltar in Kuchl (1709/12) und an Kanzel und Tabernakel in Altenmarkt im Pongau (1714). Wiederholt ist auch die Mitwirkung des Kuchler Tischlers Johann Pfister belegt, so daß sich mit Johann Georg Mohr und Lamberti über einige Jahre eine Werkgemeinschaft herausgebildet hat, welche in der Folge den Bruderschafts-Altar in Adnet (1714) und die Hochaltäre von Torren (1714/15) und Georgenberg (1715/16) lieferte. In der Frage, wer hierfür die Entwürfe zeichnete, nach denen stets gearbeitet wurde, gilt die Annahme, daß

sie nicht der Bildhauer Johann Georg Mohr, sondern der Maler Lamberti fertigte.³⁰ Bei den letzten Altarwerken in Krispl (1721/22) und St. Margarethen (1725) übernahm der Sohn Wilhelm Ignaz Lamberti (vermutlich um 1690 in Passau geboren) an Stelle seines Vaters die Faßarbeit. Er hat bereits bei der Fassung des Hochaltars in Torren, wo er 5 Gulden Trinkgeld bekam, und bei den zwei Seitenaltären in Georgenberg, wo ihm ebenfalls ein Trinkgeld von drei Gulden ausbezahlt wurde, seinem Vater Simon Jakob bei der Faßarbeit geholfen.³¹

Zur Faßmalerei

Mit Beginn des 17. Jahrhunderts wird die spätgotische Altartradition von niederländisch und zunehmend von italienisch beeinflusster Altartektonik abgelöst. Es entsteht

das feste Retabel mit architektonischem Aufbau: ein zumeist portalartig gestaltetes Hauptgeschoß über einer Sockelzone mit Altarbild oder Schreingruppe, Säulen und seitlichen Skulpturen, darüber der Auszug, der zumeist in kleinem Maßstab die Tektonik des Hauptgeschoßes wiederholt.³²

Parallel zur Entwicklung des Altarretabels bilden sich verschiedene Fassungsstypen heraus. Dagmar Kohler unterscheidet für die Frühzeit des Barock den ungefaßten Altar (bis um 1620), für die 30er und 40er Jahre des 17. Jahrhunderts den manieristisch-bunt gefaßten Altar und als weiteren Typus einer Altarfassung den braun-gold gefaßten Altar. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dominieren – neben gänzlich vergoldeten Altären und solchen, die in blau-gold gefaßt sind – schwarz-gold gefaßte Altäre (bis um 1710/30). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts treten vermehrt vollständig farbig marmorierte Altarretabel auf, die letztlich für das 18. Jahrhundert charakteristisch werden.³³

Der Schwarz-Gold-Phase an den Altarretabeln (von etwa 1650 bis um 1720) und der einsetzenden farbigen Marmorierung (zunehmend gegen Ende des 17. Jahrhunderts) entspricht in der Fassung der Skulpturen eine Wende zu bunter Farbgebung bei gleichzeitiger inniger Durchdringung von Farbe und Metall. Das heißt, die Holzfassung kennzeichnen „Gold-Silberkontraste in Korrespondenz mit Inkarnaten . . . sowie dezenten Lüsterungen. Diese können nun blau, rot oder grün erscheinen und im Kontrast zu glanz- sowie bräunlich metallvergoldeten [Partien] bzw. golden lasierten Silberpartien stehen.“³⁴ Ab den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts werden nach Manfred Koller „nur buntfarbig, ohne Metallauflagen gefaßte Figuren modern, die einen kräftigen Gegensatz zu den gleichzeitig vorkommenden Glanzgold- oder Polierweißpolychromien gebildet haben müssen. Diese zunächst oberflächlich sehr glatten, wie poliert aussehenden Buntfassungen gehen im bayrischen Rokoko in eine höchst raffinierte, häufig kontrapostisch komponierte Polychromie in abgestuft gebrochenen Tönen bei rauh belassener Oberflächentextur über (z. B. Ignaz Günthers Figuren). Andererseits greift die Rokokogeneration wieder die Lüsterornamentierung des frühen 17. Jahrhunderts auf, wobei man in Österreich im allgemeinen – im Unterschied zum Bodenseegebiet oder zu Bayern – aber an der hochbarocken Gewandpolychromie vergoldeter Außenseiten zu bunt (jetzt auch blau) lüstrierten Futter festhält.“³⁵

Mit dem Schema der hochbarocken Gewandpolychromie – also der Kombination von Inkarnatfarbe, Vergoldung und bunter Lüsterung – deckt sich auch die Faßarbeit an den Figuren von Johann Georg Mohr. Die bloßen Körperteile tragen eine Inkarnatfassung. Der Mantel bzw. das Manteltuch ist an der Außenseite stets vergoldet, die Umschläge sind matt oder mit Lüsterfarbe gefaßt. Die

Farben sind rot, grün und blau. Bunt gefaßt ist auch das Unterkleid der Figuren, die Farbpalette mit Weiß, Violett und dunklem Rosa bereichert.

Einiges zur Art und Technik der beabsichtigten Fassung läßt sich beispielsweise aus dem Kostenvoranschlag von Simon Jakob Lamberti für die farbige Fassung des Hochaltars in Georgenberg bei Kuchl entnehmen, so wenn er vorschlägt: „Bilder, Capitel und Zieräten von Silber blianiert, und mit meinem Arcano dem Feingolt gleich und also bestendig, der Bilder Untergewänder mit den schensten Farben lasiert, die glatte Architecturarbeith schwarz oder marwiliert, und mit schenen Glanzfirneys überzogen . . . [zu liefern, dann] das Hauptblat St. Georgy auch das Überblat auf das fleisigste ze mahlen.“³⁶ Demnach beabsichtigte Simon Jakob Lamberti die äußeren Gewandpartien der Skulpturen, die Kapitel und Ornamente zu vergolden. Dafür verwendete er urkundlichen Berichten zufolge zumeist eine Goldimitation, welche er als besonderes „arcano“ bezeichnet. Dabei wird das auf die Skulptur aufgetragene Silber mit einem Goldlack überzogen (Waschgold). Dies ermöglicht zwar ein billigeres Arbeiten als jenes der Faßmaler, die Blattgold verwenden, doch mußte Simon Jakob Lamberti lange Zeit Gutachten nachreichen, welche bestätigen sollten, daß er mit dieser Vergoldungsart schön, sauber und dauerhaft gefaßt habe. Für die Unterkleider schlägt Simon Jakob Lamberti eine Farbgebung in Lüster-technik vor, also eine transparente, lasierende Malerei auf metallischer Unterlage (zumeist auf Silber, seltener auch auf Zinn als billigerem Material). Durch die Brechung des Lichtes erscheinen die in Lüster-technik aufgetragenen Farben besonders leuchtend – farbigem Email vergleichbar. Für die glatte Architektur, also für das Retabel, erwägt Simon Jakob Lamberti eine schwarze (Schwarz-Gold-Typus) oder eine marmorierte Farbgebung (der Altar zeigt sich heute rötlich-braun marmoriert), die mit einem abschließenden Glanzfirnis überzogen wird.

Dem sei noch hinzugefügt, daß das Inkarnat im allgemeinen mindestens zweischichtig aufgetragen, vor jeglichem Farbauftrag Risse und Fehlstellen des Holzes verkittet wurden und daß anschließend eine Grundierung mit schichtweisem Auftrag von Leim und Kreide ausgeführt wurde. Neben der materiellen Imitation ist die farbige Fassung einer Holzskulptur – abgesehen von bestimmenden Wünschen des Auftraggebers – als Ausdrucksmittel in ihrer Wirkung und Bedeutung vielschichtig: Die Fassung unterstreicht oder modifiziert die Aussage der plastischen Form hinsichtlich der Wertigkeiten von Volumen und Oberfläche, aber auch jener von Einzelform oder Formbeziehungen. Sie kann vereinheitlichen oder kontrastieren und rechnet stets auf verschiedene Weise mit dem wechselnden Lichteinfall. Sie kann neben dem Hervorheben eines symbolischen Gehaltes auch eine optische Vergegenwärtigung

bzw. Verlebendigung anstreben – ein Umstand, der im besonderen der barocken Volksfrömmigkeit entgegenkommt.

Zum skulpturalen Werk

Der Pfleger Ignaz von Kürsinger notiert auf seiner Reise durch den Lungau, nachdem er seinen Rundgang im Innern der Kirche von St. Gertrauden in Mauterndorf beendet hat: „Bevor wir dieses merkwürdige Gottesgebäude verlassen, heben wir noch einen Blick an die Gewölb=Decke der Kirche; es hängt das Bild des gekreuzigten Heilandes herab. Es ist ein treffliches Stück der Skulptur, von ausnehmend geistvoller Auffassung und lebendiger Behandlung. Das Gesicht des Göttlichen hat bereits der Tod angehaucht, eben ist er verschieden, noch schweben auf dem offenen Munde die letzten Worte: ‚Es ist vollbracht‘, das Feuer der Augen ist erloschen, der Blick gebrochen, die Gesichtsmuskeln im hippokratischen Nachlassen; noch sind die Blutadern an Händen und Füßen geschwollen, die Schwere des Körpers spannt die Arme, und drückt gegen die Füße; die Rippen deuten an, daß das Herz ausgeschlagen.“³⁷

Die Beschreibung Kürsingers trifft auf Zentrales. Sie kreist um das vom Bildhauer dargestellte Moment, das kein absolutes, sondern ein im Transitorischen verhaftetes ist, in welchem das Leben im Wechsel zum Tod begriffen ist. Dieser Moment wird in ambivalenter Schwebelage gehalten und zeugt von einer dem barocken Empfinden eigenen Auffassungsart, die Johann Georg Mohr in diesem Werk in bemerkenswert tiefer Durchdringung dargestellt hat.

Das 1703 entstandene Werk hebt sich von den vorausgehenden Kreuzifixarbeiten in St. Leonhard, Oberalm und Dorfgastein durch seine expressiv realistische Wirkung ab: Unter schweren Lidern ist der Blick gesenkt, der Mund geöffnet, so daß die Zunge sichtbar wird, die Unterlippe ist leicht verzogen, die Wangen sind unter den Backenknochen eingesunken. Adergeflechte überziehen besonders Arme, Hals, Hüfte und den unteren Teil der Füße. Durch die Schwere des Hängens sind die Arme durchgespannt, die Füße aufgeschoben und im Bogen zum Kreuz geführt. Die Haut über Arm- und Kniegelenken ist schwierig gerunzelt, an den Kreuzenägeln gedehnt bzw. aufgeschoben. Das Blut tritt in erhabenen geschnitztem Tropfenbündel aus der offenen Seitenwunde, einzelne Blutspritzer sind über den ganzen Körper verteilt. Adams Totenschädel mit gebrochenem Geben auf Wolkenballen akzentuiert den Kreuzfuß. Zudem steigert die Fassung die Illusion der Verlebendigung und das damit einhergehende Nahebringen des Werkes an den Betrachter. Das vergoldete, im Futter blau gehaltene Lententuch des Gekreuzigten bildet einen bedeutungsvollen Kontrast zum kühl gehaltenen Inkarnat des Körpers, das partiell ins aschig Bläuliche spielt und die Illusion des bereits von Kürsinger bemerkten „Todeshauches“ evoziert. In ebensolcher



Oberalm bei Hallein (Sbg.), Hochaltar der Pfarrkirche mit Skulpturen von Johann Georg Mohr, 1707.

Farbgebung heben sich die Hände und Füße, erhabene Muskelpartien des Körpers und das plastische Netz der Adern vom Inkarnat ab: Neben dem „Todeshauch“, der sich wie ein

gefleckter Schatten über den Leib des Gekreuzigten zieht, impliziert die aschig bläuliche Färbung in realistisch eindringlicher Deutlichkeit die Schindung des Körpers

durch den Leidensweg, pointiert durch die vom Kreuzfall blutunterlaufenen Gelenke der Armbeugen und der Knie. Gotischer Drastik nicht fern, wird damit zum Zwecke



der Compassio das physische Leid betont. Es verbinden sich expressive Realismen in der Darstellung des körperlichen Leidens mit einer ambivalenten Ausdehnung im Moment des Verscheidens, dem Wechsel von Leben zum Tod.

Ein Vergleich mit dem aus der Werkstatt von Meinrad Guggenbichler stammenden Kruzifix um 1700 in Eugendorf legt – trotz formal stilistischer Ähnlichkeiten – doch einen Unterschied in der plastischen Auffassung offen: Den Mund schmerzlich geöffnet, die Augenbrauen konvulsivisch angezogen, ist das Haupt des Christus in Eugendorf auf die rechte Brustseite gesunken. Die Durchbildung des Leibes ist von muskulös gedrungene, massig festem Charakter. Plastisches Volumen und gedrunge kraftvolle Körperlichkeit verdrängen den Eindruck eines durch die Last des Körpers bedingten schweren Hängens und vermitteln eine skulptural wuchtige Präsenz des Christus am Kreuze. Wortwörtlich geht das körperhaft Kraftvolle bis in die Fingerspitzen – so etwa, wenn entsprechend der Streckung der Arme auch die Finger gestreckt bleiben – und wird nicht gelöst im lockeren Schließen der genagelten Hände. Kraftvoll ist auch die komponierte Linie des Körpers. Beginnend am nach rechts geneigten Haupt verläuft sie in umgekehrt C-förmiger Richtung über die wiederum nach rechts ausscherende Hüfte und wird dann über die zur linken Seite hin angewinkelten Knie zum Kreuzstamm geführt. Dieser in kraftvoller Biegung komponierten Linie entspricht in der Waagrechten das zu beiden Seiten aufwehende Lententuch.

Von anderer skulpturaler Auffassung zeugen die Kruzifixarbeiten von Johann Georg Mohr. Sie haben weder das plastische Volumen des Eugendorfer Kruzifixes noch dessen kraftvoll gedrungene Körperlichkeit. Bei gleichzeitig „kräftiger, stark abgerundeter Gestalt“⁴³⁸ ist die plastische Durchbildung des Gekreuzigten von weicherer Art, der Leib ist schlank gehalten, allein der Brustkorb ist gedrunge gewölbt. Die Proportionen des Körpers sind leicht gedehnt, die Gelenkstellen gelockert, das Haupt ist tief auf die Brust gesenkt, mäßig geschwungen ist die imaginäre Linie des Oberkörpers, während die genagelten Beine in den Knien kräftig angeschoben sind, wobei das linke Schienbein stets leicht zum Kreuzstamm hin gebogen ist. Aus dem körperlichen Einsinken, Dehnen, Aufschieben und Biegen ergibt sich der Eindruck stetigen Schwindens körperlicher Kraft hin zu einem leidvollen Hängen am Kreuze.

Abb. links: J. G. Mohr, Hl. Georg vom Aufsatz des Hochaltars in der Pfarrkirche Oberalm, 1707.

Abb. rechts: J. G. Mohr, Hl. Florian vom Aufsatz des Hochaltars in der Pfarrkirche Oberalm, 1707.

Im Gegensatz zu Johann Georg Mohr zeigt das – aller Wahrscheinlichkeit nach von der Hand des Simon Fries stammende – Triumphbogenkruzifix in der Kirche von Bergheim³⁹ eine enge Anlehnung an Meinrad Guggenbichler. In der allgemeinen Anlage des Körpers, im beidseitigen Aufwehen des Lententuches und der drei an den Kreuzarmen angebrachten Cherubsköpfe wird das Vorbild des Eugendorfer Kruzifixes deutlich. Jedoch sind das Kraftvolle gedrungener Körperlichkeit ebenso wie die angespannte Ponderation des hängenden Körpers gemildert, die plastische Durchbildung des Leibes ist von weicherer Art, das Volumen des Oberkörpers ist breit gehalten, jedoch nicht gedrungen, so daß das Kruzifix in Bergheim in der Körperbildung wie eine gemilderte Wiederholung des Kruzifixes in Eugendorf erscheint.

Schärfer wird der Unterschied zu Johann Georg Mohr im Vergleich mit dem 1726 entstandenen Kruzifix in Köstendorf von Paul Mödlhamer⁴⁰, einem Schüler von Meinrad Guggenbichler. Der Typus des Eugendorfer Gekreuzigten ist beibehalten. Die Körperproportion ist – ausgehend von Meinrad Guggenbichler und in scharfem Gegensatz zu Johann Georg Mohr – noch mehr in die Breite geführt. Auch hier ist das körperhaft Massige weicher als bei Meinrad Guggenbichler, die Skulptur ist in sich geschlossener und ruhiger, und dementsprechend tritt das Kraftvolle gedrungener Körperlichkeit zurück, so daß eine massige, körperhafte Schwere den Corpus Christi bestimmt.

Als ein erstes Hauptwerk von Johann Georg Mohr sind die Schnitzarbeiten für den Hochaltar in Oberalm⁴¹ von 1707 zu nennen. Ist in den früheren Werken der Einfluß Guggenbichlers nicht so stark zu bemerken, so ist bei diesem Altarwerk die Vorbildliche Wirkung des Hochaltars von Michaelbeuern evident. Grundlegend sind Altartektonik als auch die Positionierung der Figuren innerhalb des Altarwerkes übernommen, nur steht der Hochaltar in Oberalm frei im Chor und springt in der Mittelachse zurück, wohingegen der Hochaltar in Michaelbeuern wandartig aufgeht.

Die Vermittlung des Formengutes von Meinrad Guggenbichler erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach über Johann Martin Schaumberger, der den Riß für den Hochaltar in Oberalm geliefert haben soll. Schaumberger hat sich bereits Jahre früher um die Mitarbeit an dem von Guggenbichler geplanten neuen Hochaltar von 1690/91 für Michaelbeuern beworben. Er erbot sich, sowohl die Altarblätter als auch die Fassung des gesamten Altars zu übernehmen, konnte sich jedoch gegen Johann Michael Rottmayr nicht durchsetzen, dem letztlich die Fertigung der Altarblätter übertragen wurde. Seine Rolle als Mittler für den Hochaltar in Oberalm ist jedoch als sehr bedeutsam einzuschätzen. Der Altar ist braun marmoriert, Säulen,



Akanthusornament und Fruchtgehänge sind vergoldet. Er steht frei im dreiseitig durchfenesterten spätgotischen Chorabschluß und beansprucht dessen Höhe und gesamte Breite. Je zwei Säulenpaare bilden die seitlichen Achsen des Hauptgeschoßes, die nach außen mit Akanthusornamentik abschließen. In ihrem Binnenraum stehen die beiden Bischofsheiligen Virgil und Dionysius. Das Gebälk darüber ist unverkröpft und schwingt zur Mitte hin konkav ein. Ein weiteres, das Hochaltarbild flankierendes Säulenpaar bezeichnet die rückwärtige Gelenkstelle des Altares. In die Interkolumnien dieser zweiten Raumzone sind die hll. Johannes der Täufer und Laurentius eingestellt. Die dritte, abschließende Raumzone bildet das Hochaltarblatt mit der Steinigung des hl. Stephan. Der halbrunde Bildabschluß greift durch die Gebälkzone. Über ihm ist das Aufsatzbild angebracht, das floral gerahmt und von Putti umgeben von zwei Engeln gehalten wird. Links und rechts auf dem Gebälk, in vertikaler Achse über den hll. Bischöfen, stehen die Ritterheiligen Georg und Florian. Putti sitzen auf den äußeren Gebälkabschlüssen. Die beiden hll. Virgil und Dionysius werden durch ihre Attribute, das Kirchenmodell und das eigene abgetrennte Haupt, ausgewiesen. Beide stehen, annähernd gleich, in großer und ausladender Haltung in einer von Säulen und Gebälk gebildeten Rahmung vor lichtem bzw. gegenlichtigem Hintergrund. Der hl. Virgil hat sein Spielbein schräg nach außen vorgestreckt, wobei der Fuß den Sockel nicht mehr berührt. Von seinem linken Bein, das ihm als Standbein dient, ist nur die Schuhspitze sichtbar. Das Bein selbst läßt sich unter der bewegten Gewandbehandlung nur erahnen. Doch schon in solcher Beinhaltung ergibt sich ein bestimmender Auftakt zu repräsentativer Haltung, die im Oberkörperbereich entsprechend fortgeführt wird. Dieser wirkt gerade und durch die Haltung der Arme – der rechte greift, locker das Pedum haltend, seitlich aus, der linke wird in Brusthöhe, ein Buch in der Armbeuge haltend, vor den Körper geführt – in den Schultern etwas gehoben. Diesem Raumgreifen von Bein und Armen nach vorne und besonders nach links außen entspricht die Neigung des Kopfes in die Gegenrichtung, der Altarmitte zu. Der Kopf ist eher klein, der Gesichtsschnitt rundlich. Das Antlitz selbst, mit dem leicht angedeuteten Doppelkinn, ist glatt und in milden, recht jugendlichen Zügen gehalten. Den Umriss bestimmend, verschiedentlich Raum indizierend und dynamisch bewegt ist der Mantel, der einerseits ausladend und kurvig gewellt vom Arm hängt, andererseits die ausgestreckte Rechte in großzügigem Schwung umhüllt und – fiktiv von einem plötzlichen Windstoß erfaßt und an das vorgestellte Bein gedrückt – sich gleich einem ausgezogenen Fächer über den Körper breitet. Das Mantelende zeigt sich tief hinterschnitten, und die kräftig herausgearbeiteten, verschiedentlich gedellten Fal-

tenbahnen lassen den gefransten Saum in heftigem Wellenschlag ausklingen. Kontrastierend zum stofflich schwerflüssig bewegten Faltenspiel des Mantels fällt das eher eng anliegende Unterkleid in schmalen, vertikal durchlaufenden Faltenstegen, im Saume sich am Sockel brechend.

Die Haltung des hl. Dionysius ist gleichartig, doch spiegelbildlich invers. Die wenigen Unterschiede seien kurz erwähnt: Der umgelegte Mantel bläht sich nicht über dem Körper auseinander, diesen zum Teil verdeckend, sondern fällt in breit welligem Fluß von Schulter- und Oberarmbereich, die Figur räumlich ummantelnd, in seiner freien Ausgeladenheit einen bewegten Umriss zeichnend. Auch ist – im Vergleich zum hl. Virgil – das seitlich vorgestellte Spielbein im Kniegelenk mehr gebeugt, und die Torsion des Körpers ausgeprägter. Zeigt sich ob solchem Standmotiv die Hüfte noch annähernd in frontaler Ansicht, so dreht sich der Oberkörper, motiviert durch die Armhaltung, nach links außen, der Kopf aber in leichter Gegenbewegung nach innen aufwärts. Nach andeutungsweise Entfernung von der Altarmitte im Bereich des Oberkörpers wird es erst durch diese drehende Hinwendung des Kopfes zur Altarmitte hin möglich, der Figur mehr Spannung und auch Bedeutung zu unterlegen: Spannung im Sinne einer gesteigerten kontrapostischen Figurauffassung, Bedeutung im Sinne einer gesteigerten Hinwendung in religiöser Leidenschaft, die sich in emporgewandtem Haupt und Blick konzentriert. Der kleine Mund bleibt dabei etwas geöffnet, die Brauen sind leicht zusammengezogen. Kontrastierend hierzu zeigt sich das abgeschlagene Haupt mit gesenktem Blick unter fast geschlossenen Lidern. Die Fassung unterstreicht den Kontrast – so, wenn dem dezent blühenden Inkarnat des Gesichtes das aschfahle Inkarnat des abgetrennten Hauptes gegenübersteht.

Zur Mitte des Altares überleitend, treten links der hl. Johannes der Täufer und rechts der hl. Laurentius aus dem räumlich konkav zum Hochaltarbild zurückschwingenden Säulenintervall vor und weisen auf das dort in ihrer Mitte plazierte Altarblatt, das die Steinigung des hl. Stephanus darstellt.

Der hl. Johannes der Täufer ist lediglich mit einem in schwere Falten fallenden Fell bekleidet. Das bärtige Haupt ist gegen das Hochaltarbild gewandt. Sein vorgestelltes Bein, das sich über dem Knie aus dem Fellkleide löst, berührt den Sockel nicht. Sein Standbein bleibt vom Fell gänzlich verdeckt. Er hält in seiner erhobenen Rechten den Kreuzstab mit Spruchband, auf dem „ecce agnus dei“ zu lesen ist. Mit seiner Linken weist er, diesem Wort entsprechend, auf sein Attribut, das Opferlamm zu seinen Füßen. Bleiben unter den Gewandungen der hll. Bischöfe und des hl. Laurentius die Körper zum größten Teil verborgen, zeigt Johannes, der Asket der Wüste, eine anatomisch genau beobachtete Durchbildung des Leibes. Sein

Körper ist sehnig gearbeitet; Arm, Hals und Fußbereich sind bläulich hochgeädert. Das Antlitz läßt, wie auch bei Laurentius, mehr seelischen Ausdruck erkennen.

Laurentius, der mit Stephanus zu den besonders vorbildlichen Märtyrern zählt, neigt sich, das gestreckte Spielbein etwas vorgesetzt – in seiner Linken den attributiven Rost, in seiner Rechten den Palmzweig vorweisend – nicht nur in Gestik, sondern auch in konkaver Beugung des gesamten Körpers der Altarmitte zu. Das geradezu elastische Hinbeugen wird von den ebenfalls konkav langgezogenen Faltenbahnen seines Gewandes gestützt und begleitet. Läßt Johann Georg Mohr in Gestik und Mimik des hl. Laurentius anteilnehmendes Mitgefühl transparent werden, so zeichnet er den Täufer Christi in aufrechter Schrittstellung mit besorgter, um das Geschehen wissender Miene.

Auf dem Gebälk, welches mit vergoldeten Fruchtgebinden schmückend behangen ist, stehen axial über den Bischöfen auf wolkenverhüllten Sockeln die beiden Ritterheiligen Georg und Florian.

Der hl. Georg hat den linken Fuß auf den attributiven Drachen gesetzt und stößt ihn in ausholender Bewegung mit der Lanze nieder. Trotz ausgreifender Gestik und Beugung des Leibes über den Drachen, ist die Haltung des Ritterheiligen bestimmt von lockerer Ponderation, und es zeugt der Gesichtsausdruck von einer dem Geschehen enthobenen Ruhe. Demgegenüber weisen die Enden der Ärmel und das um die Schultern gelegte Manteltuch einen äußerst bewegten Faltenstil auf. Durch die stete Richtungsänderung und das wiederholte Eindellen der Faltengrate, durch den bis in bizarre Kurvatur geführten Saum des Mantels, durch seine tiefe Hinterschneidung und durch den abrupten Wechsel gefaßter und schattender Partien verliert das Tuch optisch seine körperhafte Schwere und wird ins Malerische aufgelöst. Diese an sich konträren Gestaltungsweisen – die locker ponderierte Haltung des Heiligen sowie der ruhige Gesichtsausdruck und das wie plastisch gemalte, äußerst bewegte Manteltuch – bedingen sich gegenseitig zu spannungsvoller Ausdruckssteigerung in der Erscheinung des Heiligen über Wolken. Es bedingen sich stürmisch bewegtes Äußeres, welches auch den Umraum mit einbezieht und darin eingebettet ein bereits vorweg entschiedener Kampf gegen das Untier, leicht und elegant geführt.

In Umriss und Aktion ruhiger ist die Pendantfigur zum hl. Georg, der hl. Florian, gehalten, der in seiner Rechten die Lanze und in seiner Linken das attributive Wasserschiff hält. Putti auf dem Gebälk breiten abwechselnd ihre Arme aus oder wiederholen das ritterhafte Zustoßen mit der Lanze.

Am Oberalmer Hochaltar sind die Bischofsheiligen in repräsentativer Haltung und locker ponderiertem kontrapostischen Spannungsschema vor lichtem und gegenlichtigem Hintergrund großzügig von der Altarar-



Meinrad Guggenbichler, Hl. Rupert aus dem Hochaltar der Benediktinerabteikirche Michaelbeuern, 1690/92.



Thomas Schwanthaler, Hl. Wolfgang aus dem Hl.-Sippe-Altar in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg, 1679.

chitektur gerahmt. In Schrittstellung sind im räumlich gedrängten Säulenintervall die hll. Johannes der Täufer und Laurentius auf das um eine weitere seichte Raumzone zurückversetzte Altarbild mit der Darstellung des Stephan-Martyriums bezogen. Diese Zone bleibt im Raumdunkel. Dabei verdichten sich auch zunehmend Ornamentales und Skulpturales in Form von Girlanden, Engeln und Putti, insbesondere um das von zwei Engeln gehaltene Aufsatzbild mit der Darstellung der Sieben Zufluchten. Sowohl formal als auch inhaltlich ikonographisch ist eine Verdichtung zur Altarmitte hin zu beobachten. Im Darstellungsmodus des *Theatrum sacrum*, dessen Bestrebung es ist, das Heilsgeschehen unmittelbar visuell-sensitiv und erlebnismäßig vorzuführen, erfüllt sich das

inhaltliche Programm: Auf Wolken erscheinen der hl. Virgil, Kirchengründer und Schutzheiliger der Erzdiözese Salzburg, und Dionysius, der Nothelfer, als bischöfliche Garanten der Kirche und des apostolischen Eifers. Ebenso die allgemein das Übel wehrenden, vielverehrten Ritterheiligen Georg und Florian. Sie bilden den äußeren Rahmen um die bildhafte Darstellung des Märtyrertodes des hl. Stephanus. Das Altarbild wird von Girlanden umfaßt, die an den Seiten von zwei fliegenden Putti gerafft werden, als wären es Vorhänge, die hinweggehoben werden zur Eröffnung des Szenenbildes. Hervorzuheben ist dabei die kalkulierte Kontrastwirkung, die sich daraus ergibt, daß das schmückend Rahmende, das lieblich mitfühlend und leicht zur Seite gezogen wird, ein

gar mörderisch grausames Geschehen eröffnet: ein Geschehen, das in dem Moment festgehalten ist, in dem Stephanus sich auf den Knien mit erhobenen Armen und Haupt dem drohend bevorstehenden Märtyrertod ergibt, der in Gestalt von Steine wuchsenden Schächern unausweichlich auf ihn niederprasseln wird. Auf dieses Geschehen im Bilde sind die Skulpturen des Johannes des Täufers und Laurentius bezogen. Läßt Johann Georg Mohr im Zeichen des Palmzweiges und des Rostes Identifizierung, aber auch Wiedererscheinen des Diakons Laurentius nach dem Märtyrertod deutlich werden und darüber hinaus in Gestik und Mimik anteilnehmendes Mitgefühl dem todesnahen Stephanus entgegenbringen, so zeichnet er Johannes den Täufer, seiner Rolle als Wegbereiter

Christi gemäß, in aufrechter Schrittstellung und mit besorgter, aber um das Geschehen wissender Miene. Im Ver- und Hinweisen auf Kreuz und Lamm, dessen Kopfwendung den Blick des Betrachters in das Bild führt, gewinnt der Hinweis auf den Erlösungstod Christi Gestalt. Der Hinweis auf Tod und Wiedererstehen verdichtet sich im Bezugsgeflecht inhaltlich zur Altarmitte hin und spitzt sich im Aufsatzbild, mit der Darstellung der Sieben Zufluchten – ein aus der Volksfrömmigkeit erwachsenes Thema, in dem für alle Anliegen die sicherste Gewähr auf Hilfe gesehen wurde – tröstend zu. Plastisch umrahmt ist das Bild von einem naturalistisch gearbeiteten und bunt bemalten Blumenkranz, welcher der konkretisierenden, volkstümlichen Haltung des Bildhauers entspricht und so das am weitesten entrückte Bild dem irdischen Empfinden wieder naheführt. Ährenbündel und Strahlensonne darüber werden zur Ährenmonstranz und wiederholen das Motiv des Allerheiligsten im Aufsatzbilde. Die Anspielung auf das Gleichnis des Weizenkornes, das – in die Erde gelegt – stirbt, um neue Frucht hervorzubringen, klingt an. Bei der Bildhauerarbeit von Johann Georg Mohr, die nun eine deutliche Nähe zu Meinrad Guggenbichler aufweist, ist von einer persönlichen Kenntnis von dessen Werk auszugehen. Johann Georg Mohr greift ebenfalls das Motiv der illusionistischen Schwebefigur auf, das Meinrad Guggenbichler von Giovanni Lorenzo Bernini übernommen hat und erstmals nördlich der Alpen am Hochaltar von Michaelbeuern einführt, und verwendet es gleich in verdoppelter Weise: In Oberalm erscheinen nicht nur die beiden Bischofsheiligen auf Wolken, sondern auch die beiden Ritterheiligen auf dem Gebälk. Vergleicht man die Oberalm Bischofsheiligen Virgil und Dionysius mit den Bischofsheiligen des Hochaltars in Irrsdorf (1682/84) oder Michaelbeuern (1690/91), wird man weiterer Ähnlichkeiten gewahr. Heinrich Decker bringt den Begriff der „kontrapostischen Spannung“ ein. Dieser Begriff subsumiert mehrere typische Gestaltungsmerkmale in der Anlage der Figur: zum einen die gespreizte Beinhaltung und das weite Ausgreifen der Arme; zum anderen folgt diesem Ausgreifen der Extremitäten der Gegenschwung des Bischofsmantels, welcher sich zu räumlichen Gebilden bläht, während die Säume ein System von Raumkurven beschreiben; im weiteren treten zu diesen „dickflüssig“ wallenden Massen die „dünnflüssig“ enger anliegenden Gewänder in wirksamen Gegensatz; weiters hebt Heinrich Decker noch die gegenläufige Bewegung der über die Brust erhobenen Arme zur Kopfwendung hervor. Letztlich wird in der Verschränkung solch größtenteils gegenläufiger Motive, also „durch den Gegensatz zwischen der Bewegung der Arme und des Mantels und jener des Körpers“ die Figur in eine äußerst belebende „kontrapostische Spannung“ gebunden.⁴²

Dieses „kontrapostische Spannungssystem“ – von Heinrich Decker nur auf Meinrad Guggenbichler bezogen⁴³ – durchzieht allgemein weite Bereiche des barocken Kunstschaffens und liegt auch den Skulpturen Johann Georg Mohrs zugrunde. Doch kristallisieren sich, trotz der feststellbaren Gemeinsamkeiten mit dem Mondseer Bildhauer, in der plastischen Auffassung Unterschiede im Weiterführen bestimmter Gestaltungsweisen heraus: Bei Meinrad Guggenbichler bedingen sich äußerst differenzierte Gestaltungsweisen körperhafter, stofflicher sowie geistiger Zuständlichkeiten. Eine gedrungen kraftvolle Körperlichkeit, biegsame Bewegung und plastische Vitalität sind seinen Figuren eigen. Der inneren Regung entspricht ein bewegter, großzügig geführter Faltenwurf, wobei der Umriß von einer dem Plastischen verhafteten Geschlossenheit bleibt. Beiden Bildhauern ist die gewollte Darstellung eines Zustandes von jäher Bewegtheit – der über das Momenthafte hinausgeht – gemeinsam, doch greift der angestrebte plastische Ausdruck bei Johann Georg Mohr nicht so tief in die Erfassung seelischer Befindlichkeit ein, wie es die Empfindsamkeit des Mondseer Meisters erlaubt. Des weiteren erfährt bei Johann Georg Mohr die gedrungen kraftvolle Körperlichkeit eine Lockerung in der Ponderation und eine leichte Dehnung in den Proportionen. Die Figur wird im Ausschreiten und Ausgreifen der Extremitäten sowie in der Torsion des Leibes beweglicher. Das Volumen und dessen Umriß ändern sich entscheidend durch ein deutlich weiteres Loslösen des Mantels vom Figurenkern, wobei die Enden des Mantels – zur einen Seite sich ans Bein schmiegend – bewegt auf- und auswehen, zur anderen Seite bis zu ausladender Breite von Schulter und Arm abfallen.

Von derselben allgemeinen Charakteristik in der Gestaltungsweise sind auch die Bischofsheiligen des Hochaltars in Zell am Wallersee⁴⁴ von 1707.

Das Schema des Altaraufbaues schließt eng an den 1706/07 errichteten Hochaltar der Filialkirche im nahegelegenen Kirchberg bei Eugendorf an, der aus der Werkstatt Meinrad Guggenbichlers stammt. Das Nahverhältnis beider Werkgemeinschaften zeigt sich nicht nur im tektonischen Aufbau, sondern auch in den Skulpturen von J. G. Mohr.

Die Hauptfiguren, die beiden hll. Rupert und Virgil auf Konsolen zur Seite der Säulen, halten in ihrer einen Hand das ihnen zugeordnete Attribut – Rupert das Salzfaß, Virgil das Kirchenmodell –, die seitlich ausgreifenden Hände halten das Pedum. Auch in der Disposition des Kontrapostes zeigen sie eine annähernd symmetrische Anordnung: Das äußere Bein dient beiden als Standbein, das innere als Spielbein. Lediglich leichte Unterschiede beleben die strenge Anordnung. Ist der Kopf des hl. Rupert zur Altarmitte hingeneigt, so ist der des hl. Virgil eher gerade gehalten. Beider Blick ist gesenkt, die Augen-

brauen steigen in sich verflachendem Bogen von der Nasenwurzel auf, die Nase ist gerade und der Mund klein, die Wangen füllig, das Kinn untersetzt. Die Mäntel der beiden hll. Bischöfe werden von einer Spange über der Brust zusammengehalten. Sie fallen über ihre Schultern und lassen viel der Untergewänder sichtbar werden. Dabei zeigen sich Dalmatien und Alba in lange durchgehende Falten gelegt, die nach dem erahnbaren Hüftknick erst unter dem Kniebereich schräg aufeinanderlaufen und ihre Richtung wechseln, so daß das Standmotiv, insbesondere das des hl. Virgil, verschleiert bleibt. Den Aufbau der Figuren bestimmt beim hl. Virgil ein leichter S-Schwung, beim hl. Rupert ein ausgeprägter C-Schwung. Während die äußeren Mantelenden den hll. Bischöfen in weiter Kontur in leichten Wellen von den Armen fallen, flattern ihnen die inneren Mantelenden über das Spielbein. Nur an dieser Stelle drückt sich Körperhaftes, also das mehr oder weniger gebeugte Spielbein, durch die Gewandung durch.

Erweitert man den strukturellen Vergleich auf die skulpturalen Darstellungen der Bischofsheiligen von Thomas Schwanthaler, Simon Fries und Paul Mödlhamer, lassen sich verschiedene plastische Auffassungen als auch Entwicklungsbezüge aufzeigen:

So ist Schwanthalers Figur des hl. Wolfgang in Maria Plain von 1679 geprägt von einem standfesten Kontrapost, von einer durch die Gewandung erkenn- und fühlbaren Körperlichkeit und von einer markanten Charakterisierung des Gesichtes; doch ist weder Gestik noch Mantel drapierung ausgreifend, der Umriß ist geschlossen, so daß das Blockhafte, aus dem die Figur gearbeitet ist, noch erahnbar bleibt.

Meinrad Guggenbichler zeigt mit den Skulpturen der Bischofsheiligen in Irrsdorf von 1682/84 und Michaelbeuern von 1690/91 neue Möglichkeiten bildhauerischen Gestaltens auf, die in der Folge schulbildend werden, auch für Johann Georg Mohr (schon der Hochaltar in Oberalm macht dies im Vergleich deutlich).

Die Bischofsheiligen des Salzburger Hofbildhauers Simon Fries in St. Gilgen von 1695 zeigen eine enge Anlehnung an Meinrad Guggenbichler sowie an Thomas Schwanthaler, bleiben aber letztlich einer sperrig anmutenden Statuarik verpflichtet. Sie besitzen nicht die plastische Vitalität von Guggenbichlers Figuren und nicht die in lockerer Balance gehaltene ausgreifende Bewegtheit der Figuren von Johann Georg Mohr.

Deutlich seinem Lehrer Guggenbichler verpflichtet und in scharfem Gegensatz zu Mohr zeigt sich Paul Mödlhamers Gestaltung des hl. Wolfgang in Waldprechtling von 1720. Den Aufbau der Skulptur bestimmen ein ausgeprägter, betont locker gefügter Kontrapost, Ruhe in Gestik und Gesichtsausdruck. Der in weicher Linie durchgeschwungene Körperaufbau wird von einem temperiert schwungvollen Faltenfluß des Mantels



Simon Fries, Hl. Nikolaus vom Hochaltar der Pfarrkirche St. Gilgen (Sbg.), 1695.



Paul Mödlhamer, Hl. Wolfgang vom Altar der Filialkirche in Waldprechtling bei Seekirchen (Sbg.), 1720.

begleitet. Die Körpermasse ist in die Breite entwickelt, das Kraftvolle gedrungener Körperlichkeit gemildert, und bei aller räumlichen Entfaltung ist die große Bewegung zurückgenommen zugunsten „einer neuen Ruhe in Haltung und Gebärde.“⁴⁵

Kann man die Gewanddrapierung bei Meinrad Guggenbichler in bedingtem Maße auch als Ausdrucksträger seelischer Befindlichkeit werten, trifft dies bei Johann Georg Mohr in dieser Art nicht zu. Bei ihm schließen sich lockere Körperponderation und aufrauschende Gewandbehandlung zu einem in latenter Spannung gehaltenen jähem Moment zusammen – letztlich zu gesteigerter skulpturaler Erscheinungswirklichkeit. Dieses Gestaltungsmotiv erhält bei Johann Georg Mohr eine eigene Prägung und taucht verschiedentlich variiert immer wieder auf.

Wie schon deutlich an der Aufsatzfigur des hl. Georg in Oberalm zu beobachten, erreicht dieses Gestaltungsmerkmal in der Gestalt der hl. Elisabeth von Thüringen einen Höhepunkt und zugleich einen Endpunkt. Sie gehört zum Hochaltar der Bürgerspitalskapelle in Hallein⁴⁶, den Johann Georg Mohr im Anschluß an den Hochaltar in Oberalm um 1708 fertigte.

Die hl. Elisabeth von Thüringen steht in gelöster, doch ausgeprägter Stand- und Spielbeinstellung zur Altarmitte hin gewandt. Zur geistigen Schau ist der Blick erhoben, der Mund leicht geöffnet. Wie nebenbei läßt die Heilige eine Geldspende in den ihr vom attributiven Bettler entgegengehaltenen Hut fallen. Bleiben ihre Haltung und Gestik bestimmt von betont lockerer Ponderation, ist das sie umhüllende Manteltuch in geradezu

phantastischer Weise in einem jähem Aufrauschen begriffen. Das Manteltuch ist zur einen Seite um den angewinkelten linken Arm der Heiligen gelegt, schmiegt sich um das Spielbein und weht über die Beine aus; zur anderen Seite steigt es in großzügig geführtem Schwung bis hinter den Kopf der Heiligen auf und weht wiederum – diesmal den Körper hintergreifend – raumgreifend nach rechts. In pointiertem Gegensatz und jedem logischen Nachvollzug widersprechend, weht das über dem Hermelinbesatz sich befindende Brusttuch in die Gegenrichtung nach links, und völlig unbewegt gegenüber solcher Manteldrapierung fällt das Kleid in durchgezogenen dünnen Faltenratten am Körper herab und bildet erst zu den Füßen hin eine sich kräuselnde Saumlinie.



Der Hochaltar der Bürgerspitalskapelle, der wandartig aufgeht, überrascht sowohl in skulpturaler als auch in tektonischer Hinsicht. Das Altarbild mit der plastischen Darstellung des Gekreuzigten rahmen je zwei Säulenpaare mit mächtigen, verkröpften Gesimsen und Schweifgiebeln. Zwischen diese ist die Skulpturengruppe des Gott-Vaters in eine Strahlengloriole eingesenkt. Vor den Säulenpaaren stehen die hll. Maria und Johannes und auf den beigestellten Durchgängen die hll. Andreas und Elisabeth. Bemerkenswert ist, daß die einzelnen, an sich lose zusammengestellten Architekturglieder durch das skulpturale Bezugsgeflecht zu einheitlicher Altarkomposition gebunden werden. Die skulpturale Gestaltung der hl. Elisabeth von Thüringen wurde in ihrer Besonderheit bereits erwähnt. Lockere Ponderation der Haltung und Gestik sowie jäh aufrauschende Manteldrapierung wirken in intensiver Kontrastwirkung spannungsreich zusammen. In Variation dazu ist die Pendantfigur des hl. Andreas im Moment großer Bewegtheit dargestellt, wobei das ihn umgebende Manteltuch sowohl die angesetzte Vorwärtsbewegung als auch die Wendung des Kopfes in die Gegenrichtung begleitet. Die Komposition der Gott-Vater-Gruppe mit dem schrägen Sitzmotiv Gott-Vaters und dem weit auswehenden Mantel wird ponderiert von einem Engel zur einen Seite und von zwei Putti, welche die Weltkugel stützen, zur anderen Seite.

Trotz des Wandaufbaues, der keine räumlich szenische Bindung der Figuren erlaubt, sind doch alle auf das Zentrum ausgerichtet, wobei außen – also bei den hll. Andreas, Elisabeth und der Gott-Vater-Gruppe – das in großer Erregung (in Form von aufrauschender Draperie und ausgreifender Bewegung) jäh festgehaltene Moment vorherrscht, welches sich über die zwei halbfigurigen Putti und knienden Engel in den Skulpturen der Maria und des Johannes zu weinendem Schmerz und mitleidvoller Gestik wandelt und letztlich im Kreuzestod Christi zur Ruhe gerinnt. Dieser konzentrische Bewegungsimpuls der Figuren erfolgt nicht fließend, sondern ruckhaft. Die Figurenpaare leiten in abrupter Abfolge zur Altarmitte über, indem sie Träger einer stufenweisen, optisch vernehmlichen Abnahme werden: von jäh Bewegtem zu Regungslosem, von „Aktionslärm“ zu „Sterbensstille“.

Natürlich sind nicht alle Gewandfiguren bestimmt von diesem spannungsreichen Zusammenwirken von Figur und Gewandung: Schon am Hochaltar in Oberalm von 1707 zeigt Johann Georg Mohr in der Figur des hl. Laurentius eine andere Seite der Gestaltungsmöglichkeit. Die Figur des hl. Laurentius ist der im Altarbild dargestellten Steinigung des hl. Stephan zugewandt, wobei der gesamte Körper leicht in diese Richtung gebeugt ist. Dieses Hinbeugen wird von den langgezogenen und ruhig verlaufenden Faltenbahnen des Gewandes gestützt und begleitet, wobei nichts kontrastierend abgesetzt wird. Die Form der Faltegebung mündet in den übergeordneten Formaufbau der Figur, also in das Mitleid entgegenbringende Hinbeugen des Heiligen. Ebenso zeigt bereits die zugeschriebene Skulptur der Mater dolorosa in Tamsweg um 1702 in ihrer weich durchgeschwungenen Körperlinie und bemessen lockereren Ponderation ein Zusammenspiel von Körpersprache und Gewanddrapierung, genauso wie auch die Skulpturen des Kreuzaltars in Oberalm um 1706, die hll. Nikolaus und Leonhard.

Die dem Hochaltar der Bürgerspitalskapelle zeitlich folgenden Werke von Johann Georg Mohr finden sich in Puch. Rechnungen aus den Jahren 1712, 1714 und 1715 weisen ihn als Schnitzer der Statuen und Ornamente für die zwei Seitenaltäre an der Nord- und Ostwand des Seitenschiffes aus.⁴⁷

Für den Seitenaltar an der Nordwand schnitzte Johann Georg Mohr die Halbfiguren eines Engels und zweier Putti auf Wolken über den spätgotischen Heiligenfiguren sowie einen hl. Joseph mit dem Christuskind in der Aufsatznische.

Der hl. Joseph ist mit einem rot gelüsteren Gewand und einem lose um den Leib geschlungenen, vergoldeten und im Innenfutter blauen Mantel bekleidet. Er steht – das linke Bein schräg nach vorne gesetzt – auf niedrigem Postament, hält in der linken

Hand als Zeichen seiner bräutlichen Auserwähltheit den blühenden Stab und auf seiner rechten, halb gestützt auch durch die Standbeinhülfe, den kleinen Jesusknaben. Dem Tragemotiv entsprechend weicht der Oberkörper in die Gegenrichtung nach links und erfährt eine der Neigung des Hauptes entsprechende Torsion zum Kinde hin. Daraus ergibt sich ein die Figur durchziehender umgekehrter S-Schwung. Der kleine Christus hat seinen Kopf lächelnd dem Gesicht des hl. Joseph zugewandt. Er hält beide Ärmchen erhoben, wobei seine linke Hand in den Bart greift, während seine rechte zum Segensgestus geöffnet ist. Das Antlitz des hl. Joseph zeichnet Johann Georg Mohr in süßlicher, leicht schmelzender Beseeltheit. Innige Zuneigung webt zwischen beiden.

In der Hauptnische darunter beugt sich über einen Wolkenbausch – zum tröstenden Beistand der spätgotischen Märtyrfiguren – die Halbfigur eines Engels mit zwei assistierenden Putti in streng frontaler Ansicht aus der Nischenrahmung. Sein Blick ist gesenkt auf die erhobenen Arme, die wohl ursprünglich eine Krone oder einen Lorbeerkrantz hielten. Die rahmenden Halbfiguren zweier Putti auf Wolken weisen in ihrer Ausführung eine organisch weiche und feine Durchbildung des Leibes auf. Gelocktes Haar, hohe und leicht gewölbte Stirn, pausbackige Wangen sowie ein leicht untersetztes Kinn bzw. ein die weiche Fleischlichkeit betonendes Wangenrübchen bestimmen ihren Gesichtsschnitt. Anteilnehmend hält der eine Putto einen Palmzweig in seiner rechten Hand, während sein linker Arm – vom Blick begleitet – mit locker geöffneter Hand nach vorne weist; der andere Putto hält den Palmzweig in seiner linken Hand und hat seine rechte mit sinnendem Blick an die Brust geführt.

Für den Seitenaltar an der Ostwand arbeitete Johann Georg Mohr die Halbfigur Gott-Vaters mit der Weltkugel in der Hauptnische und einen hl. Sebastian in der Aufsatznische darüber. Der hl. Sebastian, gefesselt an einen Baumstamm mit gekappten Ästen, steht in einem labil anmutenden Kontrapost auf einem in erdhafter Form gebildeten Sockel. Der rechte Arm folgt einem Seitenast nach oben, der linke Arm ist in eine tiefer verlaufende Astgabel gesenkt, der Kopf ist gegen die linke Schulter geneigt, und eine Strähne des lang gewellten Haares fällt bis auf seine Schulter. Das Lententuch weht in betonter Länge zur rechten Seite aus und bildet in seinem bewegten Saum eine „maulähnlich aufgespernte“⁴⁸ Falte aus. Trotz der langen Pfeile im Körper des Heiligen zeigt der Leib keine Verkrampfung, bleiben die Hände locker geöffnet, drückt das Antlitz milde Ergebenheit aus.

In der Hauptnische darunter ist auf einer Wolke die Halbfigur Gott-Vaters angebracht. Seine rechte Hand ist zum Segen erhoben, seine linke ruht auf der Weltkugel. Ein Manteltuch, das den Übergang zwischen Wolke

Abb. rechts: Zell am Wallersee (Sbg.), Filialkirche, Hochaltar mit Skulpturen (hl. Rupert, hl. Virgil) von J. G. Mohr, 1707.



Abb. links: Oberalm bei Hallein (Sbg.), Kreuzaltar der Pfarrkirche mit Skulpturen (hl. Nikolaus, hl. Leonhard; oben: hl. Sebastian, hl. Rochus) von J. G. Mohr, um 1706.

und Körperansatz verschleiert, zieht sich über seine Schulter und flattert dort – den Kopf hinterfangend – in heftig schlagender Saumlinie aus. Davor ist das strähnig bärtige Haupt mit leicht geöffnetem Mund, gesenktem Blick und andeutungsweise zusammengezogenen Brauen leicht geneigt. Der Gesichtsschnitt ist in gelängtem Oval gehalten, der Ausdruck ruhig vor bewegter Faltenkulisse. Solch eine Manteldrapierung ist als Kompositionsmittel für die Dynamisierung der Halbfigur entscheidend und trägt gleichzeitig zu einer optisch malerischen Wirkung der Skulptur bei, die durch eine spezifische an der plastischen Substanz zehrenden Schnitzweise entsteht. Dies wird zum einen dadurch erzielt, daß die Faltenstege des Manteltuches wiederholt ihre Richtung ändern, sich immer wieder eindellen und zum Teil knittrig auslaufen, zum anderen dadurch, daß durch tiefe Aushöhlung und Hinterschneidung des Manteltuches ein schon rein substantiell dünner Saumgrat entsteht, welcher eine räumliche, bizarr schlingernde Saumlinie bildet, wobei überdies die so gearbeitete Draperie die Lichtwirkung mitberechnet, die mittels Fassung entsteht. Im engen Wechsel aufglänzender Vergoldung und roter Lüsterung mit schattenden Partien wird das äußerst bewegte und schwerelose Auswehen des Manteltuches noch gesteigert. Diese Art des plastischen Malens ist nicht zu verwechseln mit dem Begriff des „relievo schiacciato“⁴⁹, welcher ein bewegt malerisches Relief meint, das

zur Mitte des 15. Jahrhunderts mittels optischer Verschmelzung von Körper, Grund und illusionistischer Raumtiefe das traditionelle strenge Relief ablöst. Vielmehr steht hinter diesem Gestaltungsmotiv ein bewußtes Absetzen von figurativ plastischer und plastisch malerischer Behandlungsweise im Sinne einer Spannungssteigerung. Im Grunde dasselbe wurde bereits in den Figuren des hl. Georg in Oberalm und der hl. Elisabeth von Thüringen in Hallein im spannungsvollen Zusammentreten von lockerer Ponderation im figuralen Aufbau und äußerst bewegter Draperiebehandlung variiert. Auf dieses Gestaltungsmotiv, das sich bei Meinrad Guggenbichler bereits abzeichnet, wird explizit hingewiesen, weil es bei Johann Georg Mohr eine eigene Prägung erhalten hat und verschiedentlich modifiziert in seinem Werk immer wieder auftaucht, in besonders ausgeprägter Weise in den Hochaltarfiguren der Bürgerspitalskapelle in Hallein und der Filialkirche zum hl. Georg in Georgenberg.

Arbeitete Johann Georg Mohr in Oberalm, Vigaun und Puch mit dem Halleiner Maler Lorenz Mayrhofer zusammen, beginnt ab 1709 mit der Errichtung eines neuen Hochaltars in Kuchl, der leider nicht mehr erhalten ist, eine über Jahre währende Werkgemeinschaft mit Simon Jakob Lamberti und mit dem Tischler Johann Pfister, der immer wieder in den Rechnungen aufscheint.

Dieser Werkgemeinschaft entstammen die herausragenden Hochaltäre in Torren (1714/15) und Georgenberg (1715/16).

Zu vermuten ist, daß hierfür der Maler Simon Jakob Lamberti neben der Faßarbeit auch die Altarentwürfe geliefert haben könnte. Jedenfalls weist ihn der Entwurf eines Kanzeldeckels für die Pfarrkirche in Kuchl um 1718 als sehr guten Zeichner aus.⁵⁰

Der in den Jahren 1714/15 errichtete Hochaltar in Torren⁵¹, welcher sich in der Sockelzone bis zur Wand erbreitet, entspricht im freien, hohen und schlanken Aufbau dem Spitzbogengewölbe des gotischen Chores. An den Seiten des Altares stehen die Figuren der hl. Joachim und Anna-Selbtritt. Der hl. Joachim, bekleidet mit hoch über der Hüfte geschürter Tunika und geschürztem Manteltuch, neigt sich in Schrittstellung, leichter Torsion des Leibes und mit devotionaler Geste in würdevoller Empfindsamkeit gegen die Altarmitte. Die hl. Anna, mit Kopftuch sowie bodenlangem Gewand und geschürztem Manteltuch bekleidet, steht in locker gefügtem Kontrapost, trägt auf dem einen Arm das Jesuskind und hintergreift mit dem anderen Arm, in der Gestik mütterlichen Schutzes, die kleine Maria.

Schon Lothar Pretzell erkannte in den Figuren eine Steigerung der Qualität und eine Änderung des Faltenstils.⁵² Im Unterschied zu früheren Werken wird das gesamte Gewand zum einen enger um den Körper geführt und zum anderen durch eine Vielzahl



kleinteiliger, weich gekerbter Falten und grätiger Faltenlinien strukturiert. Daraus resultieren eine größere Belebung der stofflichen Binnenstruktur und eine Angleichung der stofflichen Textur des Mantels an die Textur des Gewandes.

Zwei Putti flankieren das Altarbild und weisen – ihren Blick auf den Kirchenbesucher gerichtet – auf das Altarbild, zwei Putti schweben über dem Altarbild und weitere Putti sitzen auf den Voluten des Gebälks. Bereits Roswitha Preiß⁵³ hat darauf hingewiesen, daß beide Altarbilder von Anton Heilmayr stammen und erst 1765 am Altar angebracht wurden. Das ursprüngliche Hochaltarblatt, wohl von der Hand Paulus Degeles stammend, dürfte im Zuge der Altarerrichtung von Simon Jakob Lamberti restauriert worden sein. Es hängt heute an der Nordwand des Kirchenschiffes und stellt – dem Patrozinium der Kirche entsprechend – den hl. Nikolaus in Bischofsornat mit Krummstab, Evangelienbuch und den attributiven drei Goldkugeln dar. Er wird von einer großen Kinderschar, die lediglich mit Draperieschärpen oder nebelart-transparenten Gewändern angetan sind, bittend und verehrend mit hochgereckten Ärmchen umdrängt. Eine Meereslandschaft mit Schiffen und eine bläuliche Gebirgskette schließen den Horizont. Über dem hl. Bischof schweben in den Wolken vier Cherubsköpfe.

Für den inneren Zusammenhang des Altarwerkes ist die gedankliche Rekonstruktion insofern von Wichtigkeit, als sich daraus ein Zusammenspiel von bildhafter und plastischer Darstellung ergibt. So fanden die gemalten Cherubsköpfe in den plastisch gearbeiteten fliegenden Putti, und die den Heiligen umdrängenden Kinder in den zum Beschauer blickenden und auf das Bild weisenden Engelputti auf dem Gesims der Predella ihre plastische Fortsetzung. Sie vermitteln für

den Beschauer zwischen Bildraum und Realraum bzw. zwischen bildhafter Ferne und unmittelbarer räumlicher und sinnlicher Nähe. Wiederum treten, wie schon am Hochaltar in Oberalm, Elemente des *Theatrum sacrum* zutage: Läßt Johann Georg Mohr die fliegenden Putti des Hochaltars in Oberalm Girlanden gleich Vorhängen vom Altarbild hinwegheben zur Eröffnung der bildhaften Szene, führen die Putti am Hochaltar in Torren den Blick des Betrachters explizit zur bildhaften Darstellung. Was dort auf bewußt erstrebte Kontrastwirkung zielt, nämlich liebliches Eröffnen einer gemalten Marterszene durch skulptural gearbeitete Putti, ist hier auf enge innere Beziehung angelegt, so wenn den gemalten Cherubsköpfen in den Wolken und der den Heiligen umdrängenden Kinderschar die plastisch gearbeiteten fliegenden und die auf das Bild weisenden Putti entsprechen. Beiden Altären gemeinsam ist eine neue Wechselwirkung zwischen Bildhaftem und Plastischem, die sich in einer Relativierung kategorialer Grenzen kundtut, ohne daß diese jedoch miteinander verschmolzen werden.

Ein ähnlich gelagertes Zueinandertreten von Bildhaftem und Plastischem hat bereits Heinrich Decker am Rosenkranz-Altar in St. Wolfgang (1706) von Meinrad Guggenbichler beobachtet: so etwa, wenn im Altarbild Maria empfehlend auf den hl. Dominikus weist, der aus dem Bild herausblickt. „Umgekehrt aber deutet die Hand des [plastisch gearbeiteten] Erzengels auf die gemalte Darstellung hin und verbindet so sich und den Tobiasknaben geistig mit ihr. Der Beschauer soll daher die gemalte und die plastische Darstellung des Altares geistig zusammensehen. Die plastischen Figuren sollen nur aus dem Rahmen getretene Teile des Gemäldes, das Gemälde die Fortführung der plastischen Gruppen in die Raumtiefe hinein bilden.

Abb. rechts: Puch bei Hallein (Sbg.), Pfarrkirche, Altäre am Ostabschluß bzw. an der Nordwand des (nördlich an das Langhaus angebauten) Seitenschiffs, von J. G. Mohr, 1712/1715, unter Verwendung der Schreifiguren und der Predellen der spätgotischen Vorgängeraltäre.

Abb. oben: J. G. Mohr, Gottvater von dem rechts (innen) abgebildeten Seitenaltar in der Pfarrkirche Puch.

Plastik und Malwerk wollen nun an Guggenbichlers Altären optisch und geistig verschmolzen werden.⁵⁴

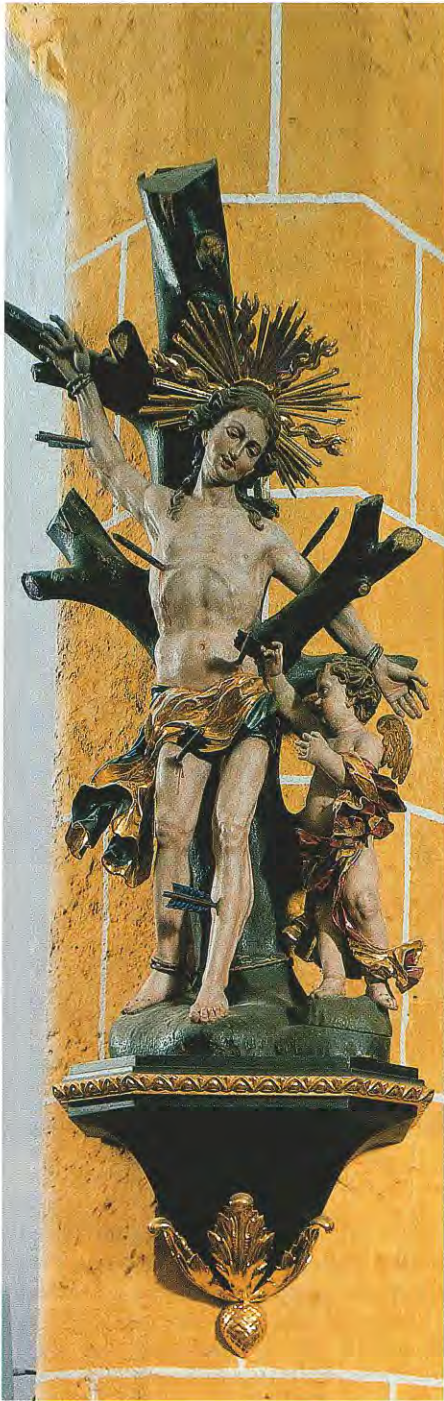
Im Hochaltar von Torren wird diesbezüglich ein weiterer Schritt gemacht. Johann Georg Mohr bleibt nicht allein bei einer „optischen und geistigen“ Bindung von Plastischem und Bildhaftem; vielmehr beobachtet man ein subtiles Zueinandertreten von Plastik, Altartektonik und Ornament, so, wenn Akanthusornament und Fruchtgebilde die Konturschärfe des Altaraufbaues mildern, wenn in der Dehnung der Körperproportion und in der Torsion der weisenden Putti Höhe und Drehung der Säulen nachfühlbar sind, oder wenn die Draperieschärpen der Putti, welche den Körper leicht ausschwingend umwinden, das die Säulen umschlingende Weinlaub echohaft nachklingen lassen. Bei aller Nähe – im Sinne eines Zusammenklingens der Kategorien zugunsten einer größeren Einheit – bleibt eine subtile Kontrastierung bestehen, wenn etwa der plastisch straffen Körperlichkeit der gedrehten Säulen die weiche Fleischlichkeit der Putti entgegensteht.



Nochmals ist der Vermutung Nachdruck zu verleihen, daß die Änderung im skulpturalen Erscheinungsbild und Faltenstil und eine offensichtlich nuanciertere Altarkomposition auf der fruchtbaren Zusammenarbeit von Johann Georg Mohr mit Simon Jakob Lamberti beruhen dürften. Diese Vermutung stützt auch das im darauffolgenden Jahr 1715/16 von derselben Werkgemeinschaft ausgeführte Altarwerk in Georgenberg⁵⁵, welches der geänderten Stillage verpflichtet ist und in seiner skulpturalen als auch ornamentalen Fülle durchaus als einzigartig im Salzburgerischen angesehen werden kann. Als Vorbild gilt der Hochaltar von Meinrad Guggenbichler in Kirchberg, doch gelangt Johann Georg Mohr zu einer darüber hinausgehenden Lösung, in der sich die für ihn charakteristischen Gestaltungsmerkmale konzentrieren: intensive Kontrastwirkung, jähe Bewegtheit, plastisch-malerisches Gestalten und lockere Ponderation. Wiederum ist der Hochaltar, wie schon in Torren, schlank und hoch konzipiert und fügt sich harmonisch in den spätgotischen Chor des Kirchleins ein. Zwei Engel sitzen

auf den Schweifgiebeln, Putti sitzen auf Wolken, auf dem Gebälk und wölben sich aus Akanthusrosetten. Im Hauptgeschoß stehen zu Seiten des Altares die hll. Rupert und Virgil. Beide zeigen sich in ihrer Haltung locker ponderiert, aber auch leise kontrastiert in Blick, Kontrapost und Drapierung des Mantels. Im Unterschied zu den Bischofsheiligen in Oberalm und denen in Zell am Wallersee wird der Figuraufbau der Bischofsheiligen in Georgenberg nicht so sehr durch eine kontrapostische Spannung (wie in Oberalm) oder durch einen C-förmigen Körperschwung (wie in Zell am Wallersee), sondern von einer aus lockerer Beweglichkeit motivierten und die gesamte Figur ergreifenden Torsion bestimmt. Zudem zeigt sich die Manteldrapierung, wie schon in Torren festgestellt, enger am und um den Körper geführt, so daß sich der Mantel nicht mehr so weit öffnet und vom Figurenkern löst – sei es im raumgreifenden Umschwung oder im flächig ausladenden Herabhängen –, was einer Einbindung der Statuen in den schmalen und hohen Altaraufbau zugute kommt.

Den Platz des Altarbildes nimmt die plastische Darstellung des hl. Georg zu Pferde im Kampf gegen den Drachen ein. Mit der Hinterhand fest auf klumpig-bräunlicher Erdscholle, die sich lediglich von lappig-grünlichen Blattrosetten besetzt zeigt, bäumt sich das in Weiß gehaltene Pferd des hl. Georg hoch über den reptilienhaften Drachen. Im Steigbügel abgespreizt sitzt der Reiter im Sattel, in der Rechten ein Schwert schwingend, während die Linke mit der Lanze die Kehle des offenen Drachenmaules durchsticht. Der aufrechte Oberkörper und der Ausdruck des leicht geneigten Hauptes sind von ruhiger Gespanntheit, ganz im Gegensatz zum kämpferisch-vitalen Spannungsverhältnis von Pferd und Drachen. Die Waffen werden mit spielerischer Leichtigkeit geführt. Daraus resultiert eine nicht so sehr niederrigende als vielmehr eine den Sieg triumphal vorführende Haltung des hl. Georg. Die tief ein- und hinterschnittenen Enden des Manteltuches, der Ärmel und des Waffenrockes des hl. Ritters brechen durch ihr äußerst bewegtes Aus- und Aufplattern die



J. G. Mohr, Hl. Sebastian, Altenmarkt (Sbg.)

Kontur der Figur ins malerisch Bewegte auf. Sie sind gleichsam die Indikatoren für die Tempestà der Erscheinung und der Aktion, die den in ruhiger Gespanntheit gehaltenen hl. Georg begleitet.

Pferd und Drache, beide von kraftvoller Körperlichkeit, sind kompositorisch miteinander verzahnt: Der Schwanz des Drachen ist in schlangenhaften Windungen durch die Hinterbeine nach vorne über die Flanke des Pferdes geführt, wo er in einer vertikal ausgerichteten Spitze endet. Einen optischen Widerpart dazu bildet der Schweif des Pferdes; die kontrastierende Stofflichkeit und der da-

durch bedingte Kontrast des sich verbreitern- den Volumens bilden – im Gegensatz zum sich verjüngenden Schwanz des Drachen – für die Figurengruppe einen spannungsgeladenen Auftakt. Verzahnend greifen auch die Drachenflügel zwischen das in den Steigbügel gestemmte Bein und den Bauch des Pferdes. Im weiteren ist festzuhalten, daß sich die Kampfszene von rechts nach links, wo sie sich entscheidend zuspitzt, aus dem Kastenraum heraus entwickelt. Sind der Mantel, der vor dem aufgemalten Blau des Himmels ausflattert, und die hintere Partie des Pferdes – dort, wo die beiden Schwänze spannungsreich ihre Kräfte messen – an den Rückseiten noch an den Bretterhintergrund gebunden, löst sich die Darstellung dem Beschauer und dem von der Seite einfallenden Licht entgegen ins Vollplastische. Das im Steigbügel gestreckte Bein, die Lanze sowie das Vorderbein des Pferdes sind wie die Speichen eines Rades gegen den Drachen gerichtet. Auch begegnen sich in diesem kulminierend abschließenden Bereich rückwärts aufgereckter Drachenkopf, Pferdefuß und Pferdekopf in einer vertikalen Achse, so daß der eisenbeschlagene Huf unter dem grimmig streiterischen Pferdekopf zum Damoklesschwert für den aufrüchelnden Drachen wird.

Die zu befreiende Prinzessin erscheint klein auf einer seitlichen Felsensäule. Der Dimensionssprung suggeriert bildhafte Ferne. Der Hintergrund ist in Blau gehalten. Im oberen Bereich sind Wolken appliziert, darauf sitzen zwei Putti, die auf das Geschehen unter ihnen bezogen sind.

In der engen Verzahnung von Drachen und Pferd, der ruhigen und siegesgewissen Haltung des hl. Georg, dem verschiedenen Ausflattern des Stofflichen und dessen Kontrastierung werden Spannungsmomente erzeugt, in denen dem irdisch (plastischen) Kampf eine fiktive (plastisch malerische) Erregung in der Luft entspricht, welche die Aktion des hl. Georg (in der Erscheinung) begleitet.

Lothar Pretzell vermerkt, daß der kleine Hochaltar in dem spätgotischen Kirchlein von Kirchberg (1706/07) bei Eugendorf, der zum Großteil von der Hand Meinrad Guggenbichlers stammt, auf den Hochaltar in Georgenberg vorbildlich gewirkt habe.⁵⁶ Hier wie dort stellt die Schreingruppe den Drachenkampf des hl. Georg dar:

Vor der auf die Rückwand des Schreines gemalten Landschaft erhebt sich in Kirchberg wie auch in Georgenberg seitlich ein Fels, auf dem die Prinzessin kniend auf den Ausgang des Kampfes harret. Im Vordergrund hebt sich der Schimmel des hl. Georg über den Drachen. Mit ausholender Armbewegung stößt ihn der Reiter mit dem langen Speer nieder. Der Kopf des Pferdes ist erhoben und leicht nach rechts gedreht. Dabei nimmt das Pferd, im Gegensatz zur skulpturalen Darstellung des hl. Georg in Georgenberg, nicht Bezug auf das Kampfgeschehen. Der Drache, dargestellt als zweibeiniges Untier mit hän-

genden Brüsten, ist unter dem Bauch des Pferdes plaziert, wo er sowohl den aufringelnden Schwanz mit pfeilähnlicher Spitze als auch den Kopf bedrohlich gegen die Reitergruppe aufreckt. In ruhiger Konzentration blickt der hl. Georg auf den Drachen. Sein Oberkörper ist aus der Seitenansicht in eine annähernd frontale Ansicht gedreht, wobei der rechte Arm weit nach oben ausgreift und zusammen mit dem linken, über der Brust abgewinkelten Arm mit lockerem Griff die Lanze hält. Bewegt, doch im Vergleich zur skulpturalen Darstellung des hl. Georg in Georgenberg verhalten, weht das über der Schulter geknüpfte Manteltuch nach rechts aus.

Im Sichaufbäumen des Pferdes, im Auswehen des Mantels und in Hin- und Gegengewandung von hl. Georg und Drachen bauen sich Spannungsmomente zu dynamischer Gesamtwirkung auf. Von Bedeutung hierfür ist auch der Umstand, daß der Kastenraum eng und seicht die Kampfszene hinterfängt, daß „die Vorderbeine des sich bäumenden Schimmels, der Schaft des Speeres, das am Boden kriechende Astwerk“⁵⁷ den Rahmen des Schreines sprengend überschneiden und die figurale Gruppe sich somit dem Betrachter entgegendrängt. Obzwar sich also bei Guggenbichlers skulpturaler Darstellung eine dynamische Komposition kundtut, bleibt diese innerhalb bestimmter Grenzen behaftet, ohne daß das gesamte Geschehen in einen abschließenden kulminierenden Höhepunkt endet. Der Drache ist kompositorisch nicht mit dem Pferd verzahnt. Er richtet sich zwar in bedrohlich U-förmiger Linie gegen Pferd und Reiter, ist aber klein dimensioniert und wird über große Distanz durch den Lanzenstich unter dem Pferd getötet.

Johann Georg Mohr dagegen dimensioniert den Drachen viel größer, setzt im gegensätzlichen Ineinandergreifen von Pferdeschweif und Drachenschwanz einen spannungsvollen Auftakt und verbindet dort, wo sich die Kampfszene vom Relief lösend vollplastisch aus dem Kastenraum wendet, den Blick des hl. Georg, das aufgereckte Schwert, den streiterischen Pferdekopf, den Huf des Pferdes und nicht zuletzt die durchbohrende Lanze – schon rein optisch zwingend – zum tödlichen Streich gegen das Untier.

Kennt Guggenbichler in der Ausführung seiner Arbeit „Grenzen des Sichausgebens“⁵⁸, die zwischen volkstümlicher und höfischer Gesinnung schwanken, wird bei Johann Georg Mohr die ländliche Gesinnung, die sich hier direkter und zugespitzter ausdrückt, in kraftvoller und dynamisch zielstrebigere Art unmittelbar deutlich.

Dieser barock dynamische Impuls im volkstümlichen Gewande des Johann Georg Mohr steht dem rund ein halbes Jahrhundert früher gefertigten Altarensemble in St. Georgen an der Mattig (1645/49) nahe, das Michael Zürn und der Werkstatt Martin Zürn⁵⁹ zugeschrieben wird.

Auch dort stellt die zentrale Schreingruppe des Hochaltars den Kampf des hl. Georg gegen den Drachen dar. Die Szene zeigt sich ebenfalls farbig gefaßt vor gemaltem Landschaftshintergrund. Sie ist in einen Kasten eingestellt, der im Gegensatz zu Guggenbichler und auch zu Johann Georg Mohr tiefer und breiter angelegt ist, so daß die Figurengruppe durch schattigen Raum atmosphärisch umfungen wird. Die vollplastischen Skulpturen schaffen sich durch Drehbewegung Raum. Seitlich im Vordergrund kniet die Prinzessin. Ihre Körperhaltung ist bestimmt durch ein stark kontrapostisches Spannungsmuster. Ist das Kniemotiv in frontaler Ansicht gegeben, greifen die gefalteten Hände weit nach links aus, wobei dieser Richtung auch die Torsion des Oberkörpers folgt. Ihr Haupt ist jedoch in die Gegenrichtung, also nach rechts, dem Kampfgeschehen zugewandt. Der Drache ist als ein zweibeiniges Untier mit Brüsten, stilisierten Pfauenfedern und wurmartig geringeltem, langem Hals dargestellt. Der hintere Teil seines Körpers wird von einem Baum verdeckt, der nur mehr spärliches Laub hat. Seine Äste sind gebrochen bzw. gekappt. Programmatisch für den in sich gewundenen Baumstamm, für den sich windenden Drachenhals sowie auch allgemein für die gegenläufigen Drehbewegungen ist die plastische Darstellung einer sich ringelnden Schlange am Fuße des Baumes. Räumlich versetzt hinter der Prinzessin und dem Drachen ist der hl. Georg zu sehen. In überzeichneter Realistik ist er als kraftstrotzender Landsknecht dargestellt, der mit beiden Armen die Lanze in den Drachenleib stößt. Im Unterschied zu Guggenbichlers Ausführung verbleibt der Oberkörper in seitlicher Ansicht. Dabei halten die überaus muskulösen Arme die schräg gegen die Bewegungsrichtung des Reiters geführte Lanze in kraftvollem Zugriff. Der Kopf des Pferdes ist gesenkt und dem Drachen zugewandt. Die fliegende, strähnig züngelnde Kopfmähne betont die jähe Bewegung des Pferdes. Selbst das Manteltuch des hl. Georg nimmt in seinem Auswehen den auffliegenden Bewegungsimpuls der Mähne wieder auf. Im Unterschied zur Darstellung von Guggenbichler weht es nicht in breiter Bahn den Rücken entlang aus, sondern schlägt sich zu einer schmalen Stoffbahn zusammen, weht über die Schulter leicht abfallend in den Raum, wird am Ende geknickt und flattert nach oben aus.

Die im schattenden Raum des Schreines atmosphärisch vor gemaltem Landschaftsprospekt eingebundene Figurengruppe schafft sich durch Dreh- und Gegenbewegungen spannungsgeladenen Aktionsraum. Die fliegende Mähne des Pferdes als auch der ausflatternde Mantel unterstreichen die Tempestá der Aktion.

Demgegenüber ist die Kampfesdarstellung bei Guggenbichler in temperierter Ponderation gehalten. Es dominiert das körperhaft Plastische des Schnitzwerkes vor räumlich



Torren bei Golling (Sbg.), Hochaltar der Filialkirche mit Skulpturen von J. G. Mohr.

seichem Grund. Der Drache wird über große Distanz unter dem Pferd getötet.

Johann Georg Mohr entwickelt seinen berittenen Heiligen aus reliefhafter Bindung zum Hintergrund in die vollplastische Wendung. Dabei ist der hl. Reiter mit der Lotebene einer Balkenwaage vergleichbar, welche nicht tangiert wird von den verschiedenen Gewichten der seitlichen Schalen, welcher also nicht tangiert wird vom beidseitig in sich verzahnten Kampfgeschehen.

Was nun aber die Zürnsche Fassung – bei aller stilistischer Verschiedenheit – mit der des Halleiner Meisters verbindet, ist das Jähe und Kraftvolle des festgehaltenen Momentes,

der in volkstümlicher Weise „wirklichkeitsnah“ und mit „dramatischer Schlagkraft“ vor Augen geführt wird.

Der Begriff des *Theatrum sacrum* im Sinne eines visuell-sensitiven und erlebnismäßigen Vortrags ist auch hier wichtig. Die plastische Vergegenwärtigung in der Darstellung kommt diesem entgegen. Seine Dimension wird erst dann ganz erfaßt, wenn man ein scheinbar unwesentliches Detail mit einbezieht. Es geht dabei um die illusionistische Wirkung plastischer Verlebendigung: Aufgrund der wenigen Messen und Andachten, die in der kleinen Kirche auf dem Georgenberg heute noch abgehalten werden, ist im Kirchenraum noch



J. G. Mohr, Hl. Joachim, Dorfgastein (Sbg.), Pfarrkirche, um 1716.

Abbildungen rechts: J. G. Mohr, Hl. Joachim und hl. Anna Selbdritt und Putti vom Hochaltar in Torren bei Golling, 1714/1715.

kein elektrisches Licht installiert. Der Altar selbst verfügt an entscheidender Stelle über fix angebrachte und – soweit ersichtlich – originale Kerzenhalter. Sie sind an den Seiten des Mittelschreines befestigt und werden zusammen mit anderen Kerzen noch heute bei Bedarf zur Beleuchtung des Altares verwendet. Dieses warme, zugleich ruhige und flackernde Licht trägt wesentlich bei zur Illusion plastischer Verlebendigung bis hin zur Unmittelbarkeit. Die plastisch malerische Wirkung wird somit optisch potenziert. Zuzuschreiben ist dem Bildhauer Johann Georg Mohr auch die Figurengruppe eines hl. Sebastian mit Putto um 1716/20 in Altenmarkt. Sie ist von ausgesprochen qualitativoller Komposition und läßt in der allgemeinen skulpturalen Anlage die Nähe zum hl. Sebastian in Irrsdorf (1716) von Meinrad Guggenbichler erkennen. An einen Baumstamm gefesselt ist der hl. Sebastian in leichtem Kontrapost dargestellt. Sein rechter Arm ist erhoben und an einen Ast gebunden, sein linker Arm diagonal in eine Astgabel gesenkt. Das Haupt ist nach links vorne geneigt. In der Durchbildung des Leibes sind der Brustkorb gewölbt, die Brustknochen betont herausgearbeitet, die Bauchpartie eingesunken sowie eingeschnürt und im unteren Bereich leicht

gedehnt. Tief stecken die Pfeile im Körper, trotzdem ist der Ausdruck des Gesichtes bestimmt von Ergebenheit und Milde, der Blick gesenkt für sich bleibend. Ein ihm innig zugewandter Putto greift mit erhobenen Armen kindlich tastend nach dem Pfeil in der Hüfte des Heiligen. In seiner Teilnahme und Handlung lenkt er die Aufmerksamkeit des betrachtenden Blickes dezidiert auf den im Körper steckenden Pfeil und initiiert – neben der betont vertikalen Ausrichtung des Heiligen am Baumstamm – zwischen sich und der erhobenen, gefesselten Hand ein Pendeln des Blickes, welches durch die diagonal angelegte Ausrichtung der Arme getragen wird. Besonders die Pfeile in der Hüfte, im Brustkorb und Unterarm bilden die den körperlichen Schmerz ins Bewußtsein bringenden Richtungsmarken des Blickes. In subtilen Zusammenklängen und Kontrastierungen unterstreichen einerseits der nach oben fortgeführte Stamm des Baumes die Schlankheit der Proportion und das Leichte der Figur, wobei auch die aufwehende Draperie im optischen Sinne jeder stofflichen Schwere entbehrt. Andererseits bilden die gekappten Äste des Baumstammes einen spröden und scharfen Umriß, vor dem sich kontrastreich die weiche Linie des Körpers und die bewegten Saumlilien der Draperie abheben.⁶¹

Des weiteren ist Johann Georg Mohr eine Konsolstatue des hl. Joachim um 1717/20 in der Pfarrkirche in Dorfgastein zuzuweisen. Sie ist bekleidet mit einem über der Hüfte geschnürten Gewand und einem über der linken Schulter geknüpften Manteltuch, welches, zur einen Seite schräg über die Brust geführt, seinen zum Halten des Hirtenstabes erhobenen Arm umzieht und fächerartig über den Körper ausweht, zur anderen Seite vom linken Arm im Saum sich einschlagend abfällt. In Schrittstellung ist das linke Bein, welches dem hl. Joachim als Spielbein dient, gegenüber dem Standbein schräg nach vorne gesetzt. Der Oberkörper neigt sich – gleichsam die zur rechten Seite getragene Maria ponderierend – ohne räumliche Torsion nach links. Zurückgenommen wird diese seitliche Neigung durch das aufrecht erhobene und andeutungsweise zum Kind gewandte Haupt. Strähnig gelocktes Haupt- und Barthaar umgeben das Gesicht des Heiligen. In seinem Schnitt zeigen sich die Augenbrauen über dem gesenkten, geistig umflorten Blick leicht angespannt, die Stirn andeutend gefaltet, die Nase schmal und gerade, der Mund leicht geöffnet und leicht eingefallen die Wangenmuskeln. Die kleine Maria hat ihre Beine zu einer schrägen Sitzhaltung angezogen und hält, in annähernd frontaler Ansicht des Oberkörpers, ihre beiden Arme ausgebreitet und die Hände locker geöffnet. Ihr mit Blumen bekränzter Kopf ist zur linken Hand des hl. Joachim gesenkt, zu der auch ihr Blick geht.⁶²

Erst 1725 ist Johann Georg Mohr mit einem wiederum urkundlich belegbaren Altarwerk

faßbar. Es handelt sich um den Hochaltar in St. Margarethen bei Vigaun⁶³, der im Vergleich zu den früheren Altären barocken Schwung und barocke Fülle vermissen läßt; vielmehr wirkt die Gesamtkonzeption insofern abgeklärt – Lothar Pretzell spricht gar von einem „klassifizierenden Rückschlag“⁶⁴ –, als Altartektonik, sparsam appliziertes Ornament und Skulptur ohne Affinität zueinander je für sich stehen.

Gleichwohl sind die Skulpturen gekonnt gearbeitet. So klingen beispielsweise bei den hl. Margaretha und Magdalena visionäre Ergriffenheit im Ausdruck der Gesichter mit lockerem Kontrapost, lockerem Ausgreifen der Arme und leichtem Körperschwung zusammen. Die Gewanddrapierung folgt dabei gewohntem Stilmuster, wobei jedoch die über den Schultern der Skulpturen auswehenden Enden des Halstuches – gleichsam als minimierter Verweis – das ansonsten oft weit aufsteigende und auswehende Manteltuch zitieren (vgl. die Figur des Gott-Vater in Puch, der hl. Elisabeth in Hallein, des hl. Georg in Georgenberg). Nochmals lassen die Skulpturen der hll. Margaretha und Magdalena die Vorbildliche Wirkung der Straßwalchener Altarschöpfung mit den hll. Margaretha und Barbara (1675/76) von Meinrad Guggenbichler durchscheinen.

Im Stilbild der Aufsatzfigur, des hl. Michael, läßt sich erstmals deutlich die Hand des Gesellen Johann Georg Ross scheiden, der nach dem Tod von Johann Georg Mohr dessen Werkstatt in Hallein übernahm. Von ihm sind die Arbeiten für die Seitenaltäre (1731) in St. Margarethen sowie für den Abendmahl-Altar (1736) und den Altar zu den Sieben Schmerzen Marias (1755) in Oberalm bekannt. Zuzuschreiben sind ihm die Engel des Hochaltartabernakels sowie wohl einige Altarfiguren in der Pfarrkirche von Golling. Johann Georg Ross erreicht nicht die Höhe des Halleiner Meisters Johann Georg Mohr. Insbesondere die Gestaltungsmerkmale, die Johann Georg Mohr ausgehend von Meinrad Guggenbichler weiterentwickelt hat – jähe Bewegtheit, pointierte Kontrastierung, lockere Ponderation, schwungvolle Gewanddrapierung und plastisch malerisches Gestalten – finden bei Johann Georg Ross so gut wie keine Weiterführung mehr.

Anmerkungen:

(1) Markus Schwellsensattl, *Johann Georg Mohr. Ein Bildhauer des Barock im Lande Salzburg. Dipl. (Salzburg 1999). An dieser Stelle sei Franz Wagner für seine Förderung und ebenso Ulrich Nefzger, meinem akademischen Lehrer, sowie allen lieben Freunden herzlich gedankt.*

(2) Schwellsensattl (wie Anm. 1). Hier alle grundlegende und weiterführende Literatur.

(3) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Hg. Hans Vollmer. Bd. 25 (Leipzig 1931), S. 20.



(4) Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik. Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts* (Berlin 1935), S. 70.
 (5) Heinrich Decker, *Barockplastik in den Alpenländern* (Wien 1943), S. 59.
 (6) Heinrich Decker, *Meinrad Guggenbichler* (Wien 1949), S. 79.
 (7) Walther Buchowiecki, *Die bildende Kunst in Salzburg und Oberdonau von etwa 1690 bis um 1780*, in: Karl Ginhart (Hg.), *Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko*. Bd. 5 (Wien 1939), S. 47–84, hier S. 70–71.
 (8) ÖKT, Franz Martin, *Die Kustdenkmäler des Landkreises Bischofshofen*. Bd. 28 (Wien 1940), S. 201. Das Kreuzifix, ein Trägerkruzifix mit 82 cm Höhe, konnte nicht aufgefunden werden.
 (9) Rochus Kohlbach, *Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko* (Graz 1956), S. 437.
 (10) ÖKT, Paul Buberl, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Hallein*. Bd. 20 (Wien 1927), S. 5.
 (11) SLA, *Hofratsprotokolle*, 1696 II, folio 1079 und 1728; 1697 I, folio 38 verso und 522; 1698 I und II, folio 435 und 996. Für diese Hinweise bedanke ich mich bei Dr. Roswitha Preiß.

(12) ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), Rechnungsliste: S. 170.
 (13) Ebd., S. 262.
 (14) Johannes Ramharter, „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig...“. Rechtsfragen zur Ausstattung der Sakralbauten im Salzburger Raum (Wien, Köln, Weimar 1996) (= *Fontes rerum Austriacarum*. Abt. 3, *Fontes juris*, Bd. 12), S. 178.
 (15) Vgl. ebd., Quellenteil, S. 181, 190–191, 193–194 u. 199.
 (16) ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), S. 193.
 (17) Ebd., S. 38.
 (18) Vgl.: Johannes Ramharter, „Weil der Altar altershalben unförmlich und pauffellig...“ (wie Anm. 14), Quellenteil, S. 200–209.
 (19) ÖKT, Bischofshofen. Bd. 28 (wie Anm. 8), S. 230. Das Kreuzifix in Dorfgastein konnte gefunden werden. Es hängt an der Wand des Kirchenschiffes. Die Assistenzfiguren werden in ihrer Dimensionierung zum Kreuz, sind stilistisch jedoch zweifelsohne in das 19. Jahrhundert einzuordnen.
 (20) Roswitha Preiß, *Kunstgeschichte der Kirche Altenmarkt*, in: Matthias Rainer (Hg.), *Altenmarkt „Mutterpfarre“ im Ennspongau*.

Ortschronik Altenmarkt im Pongau. Bd. 2 (Salzburg 1996), S. 58–112, hier S. 71–74.
 (21) Vgl.: Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik* (wie Anm. 4), S. 68–70.
 (22) Vgl.: Franz Ortner, *Unsere Kirchen – Geschichte und Kunst*, in: Vigaun. *Von Natur, Kultur und Kur* (Salzburg 1990), S. 105–133, hier S. 117.
 (23) Aus dem *Ceuvre* des Bildhauers ausgeschieden werden eine bekleidete Tragmadonna von 1683 in Werfen [siehe dazu: Markus Schwellensattl, *Johann Georg Mohr* (wie Anm. 1), S. 27, Anm. 73], die Hochaltarfiguren von 1695 in Oberhaus bei Schladming [siehe ebd., S. 91], die Assistenzfiguren zum Kreuzifix in Dorfgastein, die zwei Statuen der hll. Johannes der Täufer und Johannes Evangelist am Hochaltar in Golling [siehe ebd., S. 29, Anm. 80], die Statuen eines hl. Leonhard in Untereching sowie die eines hl. Rupert [siehe ebd., S. 28, Anm. 78] und zwei Engel von 1717 in Wagrain [siehe ebd., S. 27, Anm. 76].
 (24) KAS, Hallein, *Trauungsbuch 2* (1682–1758), S. 367.
 (25) KAS, Hallein, *Sterbebuch* (1696–1758), S. 215: „Georgy Mohr bürgl. bildhauer riti provisus aetatis 70 annorum. 5 Gulden.“ Und S. 195: „Rosina Mohrin maritata bildhauerin



Abb. oben: Altarbild eines um 1620 geschaffenen Hochaltars, Torren.

Abb. rechts innen: Georgenberg bei Kuchl (Sbg.), Hochaltar der Filialkirche mit Skulpturen von J. G. Mohr, 1715/1716.

Abb. rechts außen: St. Margarethen bei Vigaun (Sbg.), Hochaltar der Filialkirche mit Skulpturen von J. G. Mohr, 1725.

riti provisiva aet.[atis] 74 ann[orum] 2 Gulden 15.“

(26) Vgl.: Thiemel/Becker, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 3) Bd. 29 (Leipzig 1931), S. 31. Vgl. auch: Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik* (wie Anm. 4), S. 92.

(27) Vgl.: Thiemel/Becker, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 3) Bd. 22 (Leipzig 1928), S. 534–535.

(28) Vgl. ebd. Bd. 24 (Leipzig 1930), S. 297.

(29) Vgl. ebd. Bd. 29 (Leipzig 1935), S. 592.

(30) Vgl.: Roswitha Preiß, *Die Kirchen von Golling – Bau- und Kunstgeschichte*, in: Robert Hoffmann u. Erich Urbanek (Hg.), *Golling. Geschichte einer Salzburger Marktgemeinde* (Golling 1991), S. 367–416, hier S. 400–403. Die Autorin gibt im Anhang auch Quellen und Literatur zu Lamberti an.

(31) Vgl. ebd., S. 404–405.

(32) *Literatur und Entwicklung des Altarbaues* zusammengefaßt in: Markus Schwellensattl, *Johann Georg Mohr* (wie Anm. 1), S. 32, Anm. 88.

(33) Vgl.: Dagmar Kohler, *Barocke Altarfassungen in Österreich*. Diss. (Wien 1982), S. 58–86.

(34) Thomas Brachert u. Friedrich Kohler, *Fassung von Bildwerken*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. VII (München 1981), S. 743–826, hier S. 810–811.

(35) Manfred Koller, *Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung*, in: *Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich*. Bd. 2. *Barockaltäre und Barockskulpturen* (Wien 1974), S. 17–72, hier S. 42. Dazu weiterführend: Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. 3. Aufl. (München 1983). Ulrich Schiessl, *Techniken der Faßmalerei in Barock und Rokoko* (Worms 1983).

(36) SLA, *Pfleg. Golling, Consist. ex offio: I 9* (13).

(37) Ignaz von Kürsinger, *Lungau – historisch, ethnographisch und statistisch – aus bisher unbenützten urkundlichen Quellen* (Salzburg 1853), S. 154. Vgl. auch: ÖKT, Franz Martin, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg*. Bd. 22 (Wien 1929), S. 15: „1703 Für das neu gemachte Crucifix Johann Georg Mohr, Bildhauer in Hallein, 22 fl, Gregor Lederwasch, Maler und Mesner zu St. Leonhart 13 fl 30 kr.“

(38) Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik* (wie Anm. 4), S. 65.

(39) Vgl.: ÖKT, Paul Buberl, *Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg. Stadt und Land Salzburg*. Bd. 11 (Wien 1916), S. 28–39, hier S. 29. Simon Fries übernahm die Bildhauerarbeit für die Innenausstattung, nachdem der als bereits „lebensgefährlich“ bezeichnete Zustand des Baues – beim Hochaltar kam es überhaupt zu einem Einsturz – eine Renovierung unumgänglich machte. So entstanden in den Jahren 1697 die Kanzel, 1704/06 der Hochaltar, und 1707 die Seitenaltäre. Aus stilistischen und lokalgeschichtlichen Gründen liegt die Annahme nahe, daß auch das Triumphbogenkruzifix, von der ÖKT in die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert, von Simon Fries stammt. In diesem Fall wäre die Datierung des Kruzifixes früher anzusetzen.

(40) Vgl.: Elke Mayr-Schrey, *Die Entwicklung der Neumarkter Bildhauerwerkstatt am Werk Sebastian Eberls (1712–1770) im Vergleich mit seinem Lehrer Paul Mödlhamer (1680–1743)*. Dipl. (Salzburg 1996), S. 21–22.

(41) ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), S. 197–201, Kirchenrechnung S. 193: „1707 erhält Johann Georg Mohr, bgl. Bildhauer am Hallein 165 fl.; Lorenz Mayrhofer, Maler, 150 + 425 + 145; Jacob Taigl, Tischler, 10 + 156. Im weiteren wird für den Hochaltar 50 und 300 und des weiteren noch 79 Gulden bezahlt. Martin Schü[au]mberger, Maler zu Salzburg, zu zweimalen umb Mahlerey 115 fl.“

(42) Vgl.: Heinrich Decker, *Meinrad Guggenbichler* (wie Anm. 6), S. 34–38.

(43) Der Begriff der „kontrapostischen Spannung“ kann von terminologisch besonderer Charakteristik zu allgemeiner Kennzeichnung barocker Plastik adaptiert werden. Der in „kontrapostischer Spannung“ angelegte Aufbau der Figur impliziert in seiner spezifischen Art das Sich-Lösen aus der manieristischen Umklammerung (z.B. *figura serpentinata*) hin zu einer neuen Bewegtheit und Beweglichkeit und zu einer gesteigerten aktiven Bezogenheit der Skulptur auf Raum und Ziel.

(44) Vgl.: *Register des Stiftsarchivs Seekirchen*, Bd. 1, Fach 10, S. 114, Faszikel 2c. Vgl. auch: ÖKT, Paul Buberl, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg. 1. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Thalgau*. Bd. 10.1 (Wien 1913), S. 190–196, hier S. 190: Johann Georg Mohr für „gemachte 4 große Bildnisse sambt ainen Engelskopf mit ausgestreckten Fligen, auch anderer Zugehör und Lieferung nach Salzburg 54 Gulden.“

(45) Elke Mayr-Schrey, *Die Entwicklung der Neumarkter Bildhauerwerkstatt* (wie Anm. 40), S. 20.

(46) Fritz Moosleitner, *Hallein – Portrait einer Kleinstadt. Bilddokumente zur Bau- und Kulturgeschichte der Salinenstadt* (Hallein 1989), S. 123 und S. 151–152. Der Autor vermerkt, daß im Jahre 1708 der damalige Spitalsverwalter, der Ratsherr Georg Lohr, die Bürgerspitalskapelle in Hallein aus eigenen finanziellen Mitteln erweitern und erhöhen ließ. Genaue Rechnungsbelege über den Ausbau der Kapelle sind nicht erhalten, aber Fritz Moosleitner nimmt an, daß Georg Lohr im Zuge dieser Arbeiten auch einen neuen Hochaltar habe errichten lassen, dessen skulpturales Werk stilistisch zwingend in das Œuvre des Johann Georg Mohr einzureihen sei.

(47) Vgl.: ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), S. 214–224, Kirchenrechnung S. 215: „1712: Georg Krapf, Zimmermeister zu Puech, für einen gemachten neuen Seitenaltar 22. Johann Georg Mohr, Bildhauer, für dazu gemachte zwei Engl mit Cränzln 9 fl. Lorenz Mayrhofer, Maler, für Mahlung des Altars, dann Fassung 3 Altarbilder und 2 Engln 90. / 1714: Georg Krapf für einen Seitenaltar 35 fl. Johann Georg Mohr, Bildhauer, für gemachte Statuen zum Altar 22. Lorenz Mayrhofer, Maler, wegen Fassung dieses Seitenaltars 75. / 1715: Georg Mohr für gemachte Arbeit in den 2 Seitenaltären 18. Lorenz Mayrhofer für Fassung eines Seitenaltars 30. und für Blaufassung eines Postamentes 2kr. 20.“ Vgl. auch: Ingonda Hanneschläger, *Die Kunstdenkmäler, in: Gerhard Ammerer (Hg.), Puch bei Hallein. Geschichte und Gegenwart einer Salzburger Gemeinde* (Puch 1998), S. 295–324, hier S. 310–312.

(48) Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik* (wie Anm. 4), S. 70.

(49) Vgl.: *Lexikon der Kunst, Relief. Neubearbeitung*. Bd. 6 (Leipzig 1994), S. 101–104.

(50) Vgl.: Roswitha Preiß, *Die Kirchen von Golling* (wie Anm. 30), S. 401–402.

(51) SLA, *Pfleg. Golling, Consist. ex offio: I 9* (6) und KAS, *Konsistorialprotokolle 1714* (28. 5) und (20. 2). Gemäß den Quellen schreibt Roswitha Preiß in: *Die Kirchen von Golling* (wie Anm. 30), S. 392 zusammenfassend: „Der Gollinger Maler Simon Jakob Lamberti erhielt für die Fassung 225 Gulden, der Bildhauer Johann Georg Mohr in Hallein 95 Gulden und der Kuchler Tischler Hans Pfister 130 Gulden. Aus den eingereichten Kostenvoranschlägen geht hervor, daß Lamberti ‚der Visier gemäß‘ die Zierate, Kapitelle und Obergewänder der Figuren vergoldete, die Untergewänder aber lasierte.“



Außerdem malte er das Oberbild ‚S. Francisci‘ (nicht mehr erhalten) und besserte das ‚untere blatt‘ aus. Für die Architektur schlug er schwarz oder marmoriert vor. Die Besteller verlangten von Lamberti, daß er, wie schon bei den Altären in Golling (1707) und Kuchl (1709/12) die Fassung mit ‚feiner Golt-Tinktur oder arcano‘ machen sollte. Der Tischler mußte nach dem Riß den Aufbau und die Ornamentik anfertigen. Der Bildhauer (Johann Georg Mohr) schnitzte die Figuren.“

(52) Vgl.: Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik (wie Anm. 4), S. 67.

(53) Vgl.: Roswitha Preiß, Die Kirchen von Golling (wie Anm. 30), S. 390 und 394.

(54) Heinrich Decker, Meinrad Guggenbichler (wie Anm. 6), S. 51.

(55) SLA, Pflög. Golling, Consist. ex offio I 9 (13). Vgl. auch: ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), S. 184–192, hier S. 184: Für die geleistete Arbeit erhielten: „Simon Jakob Lamberti für die Faßarbeit 188 Gulden, Johann Georg Mohr, Bildhauer in Hallein, 143 Gulden und Johann Pfister, Tischler in Kuchl, 65 Gulden.“

(56) Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik (wie Anm. 4), S. 67–68.

(57) Heinrich Decker, Meinrad Guggenbichler (wie Anm. 6), S. 61.

(58) Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik (wie Anm. 4), S. 67.

(59) Claus Zoege von Manteuffel, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666. 2 Bde. (Weißhorn 1969).

(60) Ebd., Bd. 2, S. 355–358.

(61) Zu den stilistischen Kriterien, die für eine Zuweisung des hl. Sebastian in Altenmarkt an Johann Georg Mohr sprechen, siehe: Markus Schwellensattl, Johann Georg Mohr (wie Anm. 1), S. 117–120.

(62) Zu den stilistischen Kriterien, die für eine Zuweisung des hl. Joachim in Dorfgastein an Johann Georg Mohr sprechen, siehe: Markus Schwellensattl, Johann Georg Mohr (wie Anm. 1), S. 121–122.

(63) SLA, Pflög. Golling, Consist. ex offio I 9 (35): Überschlag für den Hochaltar. Vgl. auch ÖKT, Hallein. Bd. 20 (wie Anm. 10), S. 46–52, hier S. 47: Im Überschlag verlangten „Joseph Crimpacher, Bürger und Tischler zu Hallein 150 Gulden, Johann Georg Mohr, Bildhauer zu Hallein, für zwei große Bilder St. Katharina und Barbara 6' hoch, obenauf 2 Jungfrauenbilder 4 1/2', zu oberst St. Michael sambt den Casget und Federn 4 1/2', 2 sitzende Engel, 4 große Capitell mit schnirgleten Laubwerk besetzt, auf denen Säulen stehen, wie dergleichen

auf dem obern Corpus stehen und sodann dieser Bilder Zugehörung nach Proportion der Bilder als das Rad, Zweig, und Schwert und Kölch, Wag und Schwert 123 fl und Wilhelm Ignaz Lamberti, Bürger und Maler in Golling für die Fassung mit meinem Tincturgold, Architectur von Marbl oder Blau 280 fl.“ Die im weiteren in der ÖKT angegebene Rechnung notiert für das Jahr 1725: Dem Joseph Krimpacher, Tischler in Hallein, 170 fl.; Johann Georg Mohr, Bildhauer in Hallein, 69 fl.; Wilhelm Ignaz Lamberti, Maler in Golling, 225 fl.; Johann Georg Mayr, Bildhauer in Salzburg, für 2 Engel 17 fl. 4 kr.; Josef Prandstetter, Maler zu Hallein, wegen der Altarblätter gemachte Visier 10 fl.; Josef Franz Högler, Maler zu Oberalm, für die 2 Altarblätter zu mahlen 16 fl.; Johann Pfister, Tischler, für Zieraten und Jahreszahl 1 fl. 6 kr.

(64) Lothar Pretzell, Salzburger Barockplastik (wie Anm. 4), S. 68.

Anschrift des Verfassers:

Mag. Markus Schwellensattl
Nonntaler Hauptstraße 18
A-5020 Salzburg