

Salisburgensia

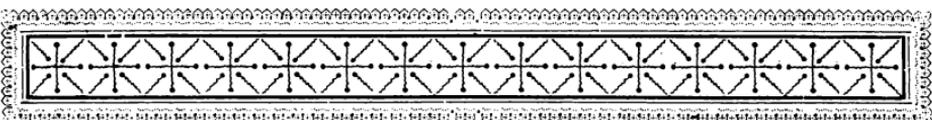
in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien.



Von

Dr. Wenzl Sedlitzky.





Im 2. Bande der Mittheilungen der Gesellschaft für Landeskunde (1861—1862) findet sich Seite 191 eine Besprechung der „landesherrlichen Bilder-Gallerien des Erzstiftes Salzburg“ von H. Kiedl. Dieselbe besteht hauptsächlich in der Aufzählung und genauen Wiedergabe der im Central-Archive der k. k. Landesbehörde erliegenden Inventare, und es veranlaßte mich die gerade bei den hervorragendsten Bildern stehende Bemerkung „Nun in Wien“, in der kaiserlichen Bildergalerie Nachschau zu halten, ob diese auf obige Art bezeichneten Bilder sich dort wirklich vorfinden und die Kataloge die Provenienz dieser Bilder anführen, denn ich sagte mir, es müsse einerseits jeden Salzburger mit Stolz erfüllen, wenn durch die Aufnahme der Bilder aus der erzbischöflichen Sammlung in die heutige so ausgezeichnete kaiserliche Sammlung der hohe Wert dieser Bilder bezeugt wurde, — andererseits aber auch mit Freude, daß diese Kunstschätze seinerzeit wirklich nach Wien „gerettet“ wurden und so unserem Vaterlande erhalten blieben! — Vor Allem war bei dieser meiner Absicht festzustellen, ob die Bemerkung in den Inventaren „nun in Wien“ richtig wäre und die Bilder wirklich nach Wien gebracht wurden.

Dies wurde mir leicht, denn in einem späteren Jahrgang der Blätter für Landeskunde (XII Band 1872) findet sich von Herrn Friedrich Birckmayer unter dem Titel: „Salzburgs Kunstschätze und Alterthümer“ eine Abhandlung, welche nicht nur die Bilder, sondern alle jene Kunstschätze, Waffen, Geräthe zc. aufzählt, welche in den Jahren 1806 und '07 nach Wien „gerettet“ wurden.

Da die Aufzählung beider Herren Autoren bis auf weniges (auf das ich später zurückkomme) stimmte, so machte ich mich mit den schönsten Hoffnungen auf die Suche und studierte zuerst eifrig den Katalog, in welchem bei allen Bildern, deren Provenienz bekannt ist, dieselbe sehr genau angegeben ist. — Da erfuhr ich aber eine große Enttäuschung,

denn sowohl in dem alten Katalog von Engerth, wie in den neuesten Ausgaben fand ich nicht ein Bild, bei welchem „aus Salzburg“ verzeichnet gewesen wäre! Ich durchlas hierauf etwas herabgestimmt den Anhang des großen Kataloges von Engerth und fand hier unter: Acten aus dem kais. königl. Oberstkämmerer-Amte in Wien Einige, welche ich später anführe, welche bezeugten, daß doch aus Salzburg stammende Bilder von der Gallerie-Direction seinerzeit übernommen worden seien. —

Infolge dieser Kenntnis hielt ich nun ohne weitere Behelfe, an der Hand der Beschreibung der alten Inventare in der Gallerie selbst Umschau und siehe da, ich hatte die Freude, viele, ja mehr Bilder von den aus Salzburg stammenden Gemälden in der kaiserlichen Bilder-Gallerie zu finden, als ich gehofft hatte. —

Auffallend ist, daß bei keinem dieser Bilder, selbst bei jenen, welche mit zu den kunstgeschichtlich Interessantesten gehören, welche die kaiserliche Sammlung besitzt, die Salzburger Provenienz angegeben, oder in den dort befindlichen Inventaren bemerkt ist, selbe scheint einfach während der Kriegsjahre in Vergessenheit gerathen.

Nun zur Sache selbst:

Die Abhandlung von H. Riedl zählt wie gesagt die Gemälde auf und zwar auf Grund der verschiedenen Inventare, deren Erstes aus dem Jahre 1612 stammt, während das Letzte vom „Gallerie-Inspector“ Andrá Kesselthaler im Jahre 1806 verfaßt wurde. Zwischen diesen Beiden liegen Verzeichnisse aus den Jahren 1619 (nach dem Tode Erzbischofs Marx Sittich), 1654 (nach dem des Erzbischofs Paris Lodron), 1687 (nach dem Ableben des Erzbischof Max Gandolf) und eines auf Veranlassung des sede vacante regierenden Domcapitels, 1727 verfaßt, welches Inventar 4 Hauptgruppen enthält: 1. die alte oder lange Gallerie, 2. die neue oder schöne Gallerie, 3. die in den sonstigen Zimmern der Residenz befindlichen Gemälde und 4. jene Bilder, welche im Schlosse zu Mirabell vorhanden waren. 1744 (nach dem Tode des Erzbischofes Leopold Anton) wurde neuerdings inventiert, 2 $\frac{1}{2}$ Jahre später abermals und das Jahr 1750 bringt das umfassendste und genaueste Inventar, verfaßt von Herrn J. L. Göpfert von Schwengdorff und J. S. Grimming von Niederrain, Herrn Franz von Enckh, Guardarobba-Inspector, mit Zuziehung des Hochfürstl. Cammer-Diener und Hoff-Malers Franzens Ebners, auch der beiden Zimmerwärter M. Kumenköst und J. Mues und des Hochf. Hoff-Cammer-Raths-Accessistens J. S. Moshammers qua Actuarii. Dieses Inventar enthält zuerst eine Nummerierung sämtlicher Bilder. 1802 erhielt Kesselthaler den Auftrag, ein genaues Bilderverzeichnis anzulegen, und entledigte

sich auch des Auftrages am 14. März 1803. Dieses Inventar ist mit dem des Jahres 1806 gleichlautend und enthält bei jedem Bilde den von Messelthaler festgesetzten Preis in Ducaten.

Die nun folgenden Bilder tragen alle in dem Verzeichnis den Beisatz: „nun in Wien“ und führe ich zuerst jene Bilder an, welche sich vom Jahre 1711—1803 in der „neuen oder schönen“ Gallerie befanden, welche Erzbischof Franz Anton eigens für diese Sammlung herrichten ließ. Dieselbe bestand aus 70 Bildern und da diese der Glanzpunkt der Sammlung waren, sind selbe auch einer eingehenderen Beschreibung gewürdigt. Es folgen nun zuerst jene Bilder aus diesen 70, welche nach Wien kamen, und zwar mit der seinerzeitigen genauen Beschreibung; die voranstehende Nummer ist jene, welche das Bild in Messelthaler's Inventar vom Jahre 1803 erhielt, während am Schlusse der Beschreibung der Schätzungswert in Ducaten angegeben ist:

Nr. 37 (1727 Nr. 2). Ein großes Stück von Delfarben auf Leinwand, vorstellend wie David in einem blauen Mantel in ganzer Natur und Lebensgröße, in der linken Hand das Haupt des Goliaths und in der rechten die Steinschleuder hält und sich an ein Stück Säulen lehnt. Vor ihm liegen Schwert und Kürass. Original von Guido Reni. 200 Ducaten Wert.

Nr 46 (1727 Nr. 62) wird beschrieben: Ein auf Leinwand gemaltes Stück. Stellt vor wie das Salz gesotten, ausgebogen und auf die Eseln geladen wird; daneben stehen verschiedene Manns- und Weibspersonen in meistens zerrissener Kleidung, hinter welchen ein alter Thurm und in der Entfernung das Castell S. Angelo zu sehen ist. Original von Pietro de Laar. 20 Ducaten W.

Nr. 70 (1727 Nr. 40) wird beschrieben: Ein auf Leinwand gemaltes Stück stellt ein prächtig architektonisches Gebäude mit weiter Perspective aufgetragen vor. Bei einer hohen Fontaine schöpft ein Weibchen Wasser und wird von einem Hunde angebellt, indessen ihr Herr und Frau in altdeutscher Kleidung nebst mehreren anderen umher-spazieren. Original von Fries. 20 Ducaten W.

Nr. 22 (1727 Nr. 13). Ein Stück auf Holz gemalt. Gegenstand: Ein alter Mann mit einer rothen Mütze caraffiert ein junges Weibsbild, welches eine Uhr in Händen hält. Ein altes Weib zeigt ein Kleinod vor, auf dem Tische liegen Ducaten, Ringe, Ketten, Früchte sammt einem Krüggchen. Ein Perspektiv zeigt ein Bankett von Manns- und Weibspersonen. Original von Johann v. Aachen. 30 Ducaten W.

- Nr. 3 (1727 Nr. 32). Ein Kopf eines alten Mannes auf Holz gemalt. mit weißen und wenigen Haaren, hingegen großer Bart. Original von Alot. 8 Ducaten W.
- Nr. 5 (1727 Nr. 34) Ein Mannskopf mit einem grauen Bart, rothen Häubl auf dem Kopf, dunkelbraunem Kleide und mit einer um den Hals hangenden goldenen Kette. Original von Rembrandt. 6 Ducaten Wert.
- Nr. 60 (1727 Nr. 41). Ein Weibskopf mit offenen Haaren auf Holz gemalt. Original von M. A. Carravaggio. 5 Ducaten W.
- Nr. 59 (1727 Nr. 51). Ein überlängtes Bild auf Leinwand mit Oelfarben gemalt. Eine Bataille. Spanier und Franzosen sind gegen einander im Kampfe begriffen. Auf spanischer Seite zeigt sich im Vordergrunde ein brauner Felsen, hinter welchen ihre Kanonen aufgepflanzt und neben denselben ein hoher Baum und altes Gebäude stehen. Hinter den Franzosen präsentiert sich ein lichtiges, mit Bäumen besetztes Gebirg, vor welchem ein commandirender Officier auf einem Schimmel reitet, nebenher liegen bei einer Trommel einige Todte und Blessierte. Original von Grigo. 10 Ducaten W.
- Nr. 57 (1727 Nr. 55). Ein mit Oelfarben auf Leinwand gemaltes überlängtes Stück, worauf ein Bauernjunge mit Hunden und ein Anderer mit einem leeren Schaffe, dabei ein Mädchen mit einem Milchstoze sitzt, neben selber 2 andere Ziegen. Im Hintergrunde eine Landschaft. Original von Leandro Bassano. 12 Ducaten W.
- Nr. 58 (1727 Nr. 56). Ein auf Holz gemaltes Stück. Einige sitzen bei einer Tafel nebst unterschiedlichen Kindern und zeigen an die 5 Sinne des Menschen. Original von Manchens. 18 Ducaten W.
- Nr. 50 (1827 Nr. 60). Ein überlängtes mit Oelfarben gemaltes Meerstück. Stellt vor, wie ein Schiff anlangt, und andere sich bereits schon im Hasen befinden. Vorne ist ein Thurm und hinter diesem in der Ferne eine Stadt und Festung. Original von Volkhart. 10 Ducaten W.
- Nr. 45 (1727 Nr. 61). Ein auf Leinwand gemaltes Stück. Auf einer Seite ist ein Treffen zu Pferd bei einem finstern Wald vorgestellt. Auf der anderen Seite ist ein abfallendes Wasser zwischen Wald und Felsen angebracht und in der Entfernung eine Landschaft sichtbar. Original von Falkenburg. 15 Ducaten W.
- Nr. 47 (1727 Nr. 63) Eine große Landschaft. Vorne in der Mitte ein hoher Baum, auch einiges Hornvieh und Lämmer, zu beiden Seiten niedrige Gesträuche, hinter diesen ein Gebirg und Wasserfall, dann

im Prospect eine weite Landschaft. Original von Artois. 50 Ducaten W.

Nr. 48 (1727 Nr. 64). Ein überlängtes Bild auf Holz gemalt. Eine Heerde Schafe. In dem Grase sitzen Schäfer und Schäferinnen, daneben ein Hund, andere Schäfer und Schäferinnen stehen bei einem Baume, einer von diesen Schäfern bläst die Flaute, hinter welchen gegenüber eine große Landschaft mit Regenbogen. Aus der Schule Rubens. 12 Ducaten W.

Nr. 49 (1727 Nr. 65). Ein Stück auf Holz gemalt. Stellt vor, wie der Patriarch Jakob mit allen seinem Volke aus Mesopotanien gezogen und ihm von Laban ist nachgesetzt worden. Bei einem dunklen Gebirge zeigen sich aufgeschlagene Gezelte und auf der entgegengesetzten Seite hohe Bäume. Original von Sandrat. 12 Ducaten W.

Die nun folgenden Bilder befanden sich außerhalb der „schönen Gallerie“ in anderen Räumlichkeiten (meistens im II. Stock im großen Saale) und tragen keine nähere Beschreibung:

Nr. 104—107. 4 auf Holz gemalte Bilder, welche das Leiden Christi vorstellen, mit dem Zeichen R F. 80 Ducaten W.

Nr. 109. Ecce homo in Lebengröße von F. Banni. 15 Ducaten W.

Nr. 125. Die Himmelfahrt Christi von Bassano. 20 Ducaten W.

Nr. 126. Der König Saul bei der Herze zu Endor von Schönfeld. 8 Ducaten W.

Nr. 146. Christus am Kreuz nebst mehreren Heiligen. Alte Schule. 20 Ducaten W.

Nr. 159. Landschaft im Geschmacke von Salvator Rosa. 8 Ducaten W.

Nr. 163. Adam und Eva von Lucas Cranach. 10 Ducaten W.

Nr. 164. Die Eitelkeit von Lucas Cranach. 8 Ducaten W.

Nr. 179. Der Triumph eines römischen Kaisers. Unbekannt. 4 Ducaten W.

Nr. 187. Eine salzburgische Gegend von Dies. 40 Ducaten W.

Nr. 188. Abermals eine solche von Dies. 40 Ducaten W.

Nr. 194. Alle Gattungen Vögel von Hamilton. 4 Ducaten W.

Nr. 210. Eine salzburgische Gegend von Dies. 40 Ducaten W.

Nr. 211. Noch eine solche von Dies. 40 Ducaten W.

Nr. 218—229. 2 kleine Bataillen von Breidel. Nichts ausgefetzt.

Nr. 221. Sapho, ein Kopf von Kesselthaler. 8 Ducaten W.

Nr. 222. Ein Knabe mit einer Laterne von Schalkens. 20 Ducaten W.

Nr. 224. Die Muse Erato von Kesselthaler. 12 Ducaten W.

- Nr. 226. Die \dagger -Abnehmung von Luc. Giordano. 60 Ducaten W.
 Nr. 228. Die Muse Caliope von Nesselthaler. 8 Ducaten W.
 Nr. 230 Pindar, ein Kopf, von Nesselthaler 8 Ducaten W.
 Nr. 231. Ein Meerkrebs mit Früchten, von Broek. 25 Ducaten W.
 Nr. 232. Eine Landschaft mit Hornvieh, von Bloemen. 5 Ducaten W.
 Nr. 234. Ein Blumenstück, von Broek. 20 Ducaten W.
 Nr. 235. Ein Seehafen mit vielen Figuren, von Baut. 15 Ducaten W.
 Nr. 240. Eine Oberjagd auf Holz, von Rubens. 25 Ducaten W.
 Nr. 241. Die Vermählung der heil. Kathar. mit dem Kinde Jesu, von Paulo Mattei. 70 Ducaten W.
 Nr. 244. Eine Hirschjagd auf Holz, von Rubens. 25 Ducaten W.
 Nr. 248. Numa Pumphilius, ein Kopf, von Nesselthaler. 8 Ducaten W.
 Nr. 250. Ein holländisches Winterstück, von R. van Hoek. 10 Ducaten W.
 Nr. 253. Die Verläugnung Petri, von Calaprese. 50 Ducaten W.
 Nr. 266. Eine Landschaft, von Poussin. 15 Ducaten W.
 Nr. 270. Die Opferung Mariä im Tempel, von Frank. 12 Ducaten W.

In Friedrich Birckmeyers Aufsatz (XII. B. 1872, S. 352) erscheinen im Absatz A („der in Thierniz aufbewahrten und nach Wien gesandten Geräthe und Seltenheiten, größtentheils altdeutscher Form“) unter der Bezeichnung:

„Gemälde aus der Gallerie“

von den oben angeführten Bildern unter der hier wörtlich wiedergegebenen Bezeichnung und Autorschaft folgende:

	des obigen Verzeichnisses
1. Eine große Landschaft von Artois	Nr. 47
2. Rachel, welche auf den goldenen Idenen ihres Vaters sitzt, von Sandrat	„ 49
3. und 4. Zwei Seehäfen von Volkhart	„ 50 und 53
5. Eine Schäferei von Rubens	„ 48
6. Eine Landwirtschaft von Bassano	„ 57
7. Ein Familienstück von Manchens	„ 58
8. Eine Schlacht von Grigo	„ 59
9. Eine Schlacht von Falkenburg	„ 45
10. und 11. Zwei Landschaften, eine von Poussin und die andere im Geschmack des Salvator Rosa	„ 159 und 266
12. Die Kreuzigung Christi, ein großes Gemälde aus der altdeutschen Schule vom Jahre 1447	

Absatz B: „Werke der alten Kunst in Salzburg“ bringt weiters folgende Gemälde:

	des obigen Verzeichnisses
1. Das Porträt des Malers Merian von Diez	Nr. 225,
2. Der Kopf eines alten Mannes von Rembrandt	" 5,
3. Der Kopf eines Greises von Alst	" 3,
4. Ein altes Weib von Carravaggio	" 60,
5. Der Knabe mit einer Laterne von Schalkon's	" 222,
6 — 8. Drei Stücke von Broek:	
Ein Meerkrebs mit Früchten	" 231,
Eine Distel mit Insekten	" 249,
Ein Blumenstück	" 234,
9. Ein Viehstück von Bloemen	" 232,
10. Eine Fleischbank	" 180,
11. Ein Conversationsstück aus der flamm- ländischen Schule von Hanns von Aachen	" 22,
12. und 13. Eine Hirsch- und eine Eberjagd	" 240, 244,
14. und 15. Zwei Bataillen im flamm- ländischen Geschmack	" 238, 247,
16. und 17. Zwei kleine Bataillen von Breidel	" 128, 219,
18. Ein Seehafen von Baut	" 235,
19. Ein Winterstück	" 250,
20. Ein Architekturstück von Freis	" 70,
21. Ein Salzmagazin von P. d. Laer	" 46,
22. bis 25. Vier salzburgische Landschaften von Dies	" 187, 188, 210, 211
26. bis 29. Vier Stücke von Nesselthaler: Erato, Calliope, Sappho und Pindar	" 221, 224, 228, 230
30. Eine Opferung Mariae auf Kupfer, 1 $\frac{1}{2}$ Schuh hoch, 15 Zoll breit	" 270,
31. David mit dem Haupte Goliath's von Guido Reni	" 37,
32. Verleugung Petri von Calabrese	" 253,
33. Eine Kreuzabnahme von Luca Giordano	" 226,
34. Ecce homo in Lebensgröße von F. Banni	" 109,
35. Eine Himmelfahrt Christi von Bassano	" 125,
36. Die Vermählung der heiligen Katharina von Paulo Mathei	" 241,
37. Adam und Eva von Lukas Kranach	" 163,
38. Die Eitelkeit von demselben	" 164,

Der nächste Absatz ist überschrieben: „Merkwürdig in der Geschichte der Kunst“ und enthält folgende Nummern:

39 Ein kleines Altarstück mit zwei Flügeln, aus der alten deutschen Schule:

Der Tod Mariä. (Es stand im Berchtesgadner Hofe).

40. Christus am Kreuz, Nr. 46 des obigen Verzeichnisses.

41. bis 44. Das Leiden Christi auf 4 Stücken, Nr. 104 bis 107 des obigen Verzeichnisses.

Bei Vergleichung beider Verzeichnisse ergibt sich folgendes:

a) bezüglich der Anzahl der Bilder: Kiedl verzeichnet 52, Pirckmayer 56 Bilder;

b) in dem von Pirckmayer benutzten Original-Inventare fehlen folgende Nummern des Kiedl'schen Verzeichnisses: 126, 279, 194, 248;

c) bei Kiedl fehlen folgende Nummern des Pirckmayer'schen Verzeichnisses: 4, B 1, B 8, B 10, B 14 und 15, 39 und 40. (das heißt: diese Bilder kommen im Kiedl'schen Verzeichnis auch vor, tragen aber nicht die Bemerkung „nun in Wien“ und wurden daher von mir im Kiedl'schen Verzeichnis nicht angeführt);

d) die näheren Bezeichnungen der Bilder weisen folgende bemerkenswerte Differenzen auf:

Nr. 12 des Pirckmayer'schen Verzeichnisses trägt die Jahreszahl 1447, welche bei Kiedl fehlt;

Nr. 30 des Pirckmayer'schen Verzeichnisses trägt die Angabe der Größenverhältnisse, bei Kiedl nicht;

Nr. 41—44 tragen bei Pirckmayer nicht die Zeichen R. F., welche bei Kiedl angegeben sind;

B 10 trägt bei Pirckmayer nicht die Initialen Cm F I. V., welche bei Kiedl angegeben sind;

e) bezüglich der angegebenen Künstler:

Nr. 3 bei Pirckmayer (bezüglich in dem ihm vorgelegenen amtlichen Formular) Alst, bei Kiedl Allot geschrieben, heißt richtig: Daniel von Alslot;

Nr. 5: bei Pirckmayer Schalfon's, bei Kiedl Schalkens geschrieben, heißt richtig: Godfried Schalken;

Nr. 16 und 17: bei Pirckmayer und Kiedl Breidel geschrieben, heißt richtig: Jan Peeter Bredael;

Nr. 20: bei Pirckmayer Freis, bei Kiedl Fries geschrieben, heißt richtig: Hans Bredemann de Bries;

Nr. 36: bei Pirckmayer Paulo Mathei, bei Kiedl Paulo Mattei geschrieben, heißt richtig: Pavlo de Matteis;

Nr. 21: bei Pirckmayer und Kiedl P. de Laer geschrieben, heißt richtig: Pieter v. Vaar.

Bevor ich nun auf die Besprechung der einzelnen Bilder eingehe, will ich jener Actenstücke Erwähnung thun, welche sich in dem großen Katalog der kaiserlichen Gemälde-Sammlungen von H. v. Engerth vorfinden und auf die von Salzburg übernommenen Bilder beziehen.

Nr. 332: Wien, 23 November 1806. Galerie-Director Fuger berichtet an den Oberstkämmerer Grafen von Wrba: Es werden sich eben unter den Bildern aus dem Schlosse Ambras und aus Salzburg für die Gallerie brauchbare Stücke finden, und es wird nothwendig werden, diese zu restaurieren und neue Rahmen anzuschaffen. Original Nr. 1501.

Nr. 339: Wien 28. Juni 1807. Fuger fragt zugleich an, ob die vier Kisten mit Bildern aus Salzburg auch dahin (Kaisergarten) bestimmt seien Original Nr. 897.

Nr 340: Baden, 29. Juny 1807. Graf Wrba erwiedert dem Director Fuger auf seine Anfrage, daß die vier Kisten mit Bildern aus Salzburg bis auf weitere Verfügung im Depot des unteren Belvedere zu verbleiben haben, weil sie nicht zu den Alterthümern aus Ambras gehören. Concept ad Nr. 886.

Unzweifelhaft von Salzburg in die Gemäldesammlung aufgenommen und heute noch dort befindlich erscheinen mir nun folgende Bilder, deren genaue Beschreibung, wie selbe in dem heutigen Katalog der kaiserlichen Sammlung enthalten ist, nebst den dort befindlichen Anmerkungen über Art des Untergrundes, Größenverhältnisse und Provenienz ich folgen lasse. Beachtenswert hiebei ist, daß bei allen Bildern entweder nur verzeichnet steht: „aus dem Belvedere-Depot“, oder: „in den 20ger Jahren ins Belvedere gekommen“ und dergleichen ungenaue Angaben, woraus wie gesagt ersichtlich, daß die Salzburger Provenienz ganz in Vergessenheit gerathen war.

Nr. 70 des Verzeichnisses trägt heute Nr. 726, Saal XV und folgende Beschreibung: Architektur. Rechts eine hohe reichgeschmückte Fontaine; weiter rückwärts ein Platz mit Prachtgebäuden; links eine Halle, vor welcher 2 Personen baden. Hans Br. de Bries.

Leinwand; h. 138 cm, br. 186 cm (Belvedere-Depot).

Nr. 22 des Verzeichnisses von Kiedl trägt Nr. 1508, Saal X. „Ein Mann und zwei Frauen“. Eine junge Frau, die eine Sackuhr mit

Kette in der linken Hand hält, zwischen einem jungen Manne und einem alten Weibe, das ihr ein Schmuckkästchen zeigt. Alle 3 stehen hinter einem Tische mit Früchten, Karten, Geld, zc. — Hanns v. Achen.

Lindenholz; h 113 cm, br. 130 cm, Halbe Figuren. (In den Zwanzigerjahren dieses Jahrhunderts ins Belvedere gekommen).

Nr. 48 des Verzeichnisses von Niedl trägt Nr. 854. Saal XIV. Schulbibl. „Landschaft mit einem Regenbogen“. Im Vordergrund lagern Schäfer und Schäferinnen bei einer Lämmerheerde. Links Waldausgang, rechts Blick in die Ferne, mit dem Regenbogen. P. P. Rubens.

Eichenholz; h. 72 cm, br. 112 cm (Erst seit 1824 in der Gallerie).

Nr. 104—107 des Verzeichnisses von Niedl tragen die Nr. 1397—1400. Saal IX. 1397. Christus auf dem Ölberge. Der Heiland kniet vor dem steilen Felsen, auf dem der Kelch steht. Links die schlafenden Jünger. Im Hintergrunde Judas mit den Häschern. Goldgrund. Auf der Rückseite: Mariä Verkündigung. Links oben die doppelte Bezeichnung: 1490 R. F.; 1619 N. B.

Fichtenholz: h. 210 cm, br. 134 cm. (1824 dem Belvedere-Depot entnommen).

1398 Die Geißelung. 3 Männer geißeln den an die Mittelsäule gebundenen Heiland, der vierte bindet knieend eine Ruthe. Auf der Rückseite, fast zerstört: Die Geburt Christi Bezeichnet unter der Ruthe: R. F., unten rechts 1491.

Fichtenholz; h. 212, br. 133 cm (Provenienz wie Nr. 1397.)

1399. Die Kreuztragung. Der Heiland wird zur Kreuzigung geführt; links Maria von Johannes gestützt. Auf der Rückseite: Die heiligen drei Könige.

Fichtenholz; h. 211 cm, br. 134. (Provenienz wie Nr. 1397.)

1400. Die Kreuzigung. In der Mitte Christus am Kreuze, links Maria mit den Frauen und Johannes, rechts Phariseer, deren Vorderster einen Purpurpelz trägt. Auf dem Grabstein die Bezeichnung: R. F. 1490.

Fichtenholz; h. 212 cm, br. 134 cm. (Provenienz wie Nr. 1397.)
Monogrammist. R. F. Deutsche Schule.

Thätig nach den Daten der Bilder um 1490. Zeigt einige Verwandtschaft mit dem Meister von Großgmain (!!).

Nr. 109 des Verzeichnisses von Niedl trägt die Nr. 114. Cabinet I.

„Christus vor der Geißelung“. Dem links stehenden Heiland werden von einem Schergen die Hände auf den Rücken gebunden. Vor ihm die ohnmächtige Maria, von Magdalena und Johannes unterstützt. Francesco Banni.

Leinwand; h. 160 cm, br. 113 cm. Ganze Figuren. Kommt erst im Kataloge Rosa's 1804 vor.

Nr. 146 des Verzeichnisses von Riedl trägt die Nr. 1404, Saal IX. Deutsche Schule. XV. Jahrhundert. Christus am Kreuze. Zu seiner Rechten steht Maria im weißen Mantel und Katharine mit Krone, Schwert und Rad; zu seiner Linken Johannes und Sebastian mit einem Pfeil in der Hand. Gemusterter Goldgrund.

Leinwand auf Holz; h. 95 cm, br. 124 cm. (Seit 1824 in der Galerie.) Früher Friedrich Herlin zugeschrieben, hängt nach L. Scheibler und H. Janitschek mit dem Meister R. F. zusammen.

Nr. 163 des Verzeichnisses von Riedl trägt die Nr. 1459, Saal IX. „Adam und Eva“ unter dem Apfelbaum, um dessen Stamm am Bildrande sich die Schlange schlingt. Lucas Cranach d. A.

Rothbuchenholz; h. 52 cm, br. 36 cm. (Belvedere-Depot.)

Nr. 164 des Verzeichnisses von Riedl trägt die Nr. 1423, Saal IX. „Die Eitelkeit“. Eine junge nackte Frau, in einen Convergspiegel schauend, ordnet ihr blondes Haar. Sie steht zwischen dem Tod, der das Stundenglas über sie hält, und dem Laster, einem alten Weibe, das den Tod abzuwehren sucht. Links unten kniet Amor. Hans Baldung, genannt Grien.

Eichenholz; h. 49 cm, br. 33 cm, (Belvedere-Depot), früher dem Albrecht Altdorfer zugeschrieben.

Nr. 218 und 219 des Verzeichnisses von Riedl sind so allgemein bezeichnet, daß eine genaue Feststellung nach den Nummern nicht möglich ist, jedoch enthält der Katalog der kaiserl. Gemäldesammlung zwischen den Nummern 1018 und 1024, 4 „Reitergefechte“, deren Provenienz nicht genau bekannt, da es bei jedem der Bilder einfach heißt: „Belvedere-Depot“. Es dürfte daher wohl erlaubt sein, zwei hievon als obige, die andern zwei als die Nummern 14 und 15 des Pirckmayer'schen Verzeichnisses zu betrachten Jan P. v. Bredael d. J.

Nr. 231 und 234 des Verzeichnisses von Riedl tragen die Nr. 1373 und 75. Cabinet XI: „Ein Blumenstrauß“. Auf einem Steintische steht ein Glasgefäß mit Blumen. Rechts kriecht ein Hirschkäfer.

Leinwand; h. 75 cm, br. 62 cm. (Erst 1820 in die Galerie gekommen.)

„Stillleben“. Auf einem Tische ein Teller mit einem Seekrebs; links ein Silberbecher, rechts eine halbe Citrone.

Leinwand; h. 76 cm, br. cm. (Erst seit 1824 in der Galerie.)
Elias van d. Broeck.

Nr. 266 des Verzeichnisses von Riedl trägt die Nr. 593, Cabinet V: „Waldige Landschaft“. Von dichtbelaubten Bäumen wird ein Wasser vollkommen in Schatten gelegt. Ein halbnackter Mann im rothen Mantel liegt auf dem Boden, ein zweiter steht bei ihm.

Leinwand; h. 49 cm, br. 66 cm. Seit 1824 in der Galerie.
Gaspard Dughet genannt Poussin.

Nr. 12 des Verzeichnisses von Pirckmayer halte ich identisch mit Nr. 1396, Saal IX. „Die Kreuzigung“. Aus einer dichten, größtentheils berittenen Menge ragen die drei Kreuze. Zu Füßen des Heilands kniet Magdalena, ganz vorne links die zusammensinkende schmerzliche Mutter, von Johannes und 3 heiligen Frauen umgeben. Gemusterter Goldgrund.

Bezeichnet auf der Decke des Schimmels in der Mitte und auf einer der ersten Fahnen; d'Pfenning. 1449. Eichenholz; h. 180 cm, (Um 1837 dem Belvedere-Depot entnommen.)

Nr. 39 des Verzeichnisses von Pirckmayer trägt die Nummern 1401—1403. Werkstätte des Meisters R. F. Deutsche Schule. „Altarbild mit 2 Flügeln“. Auf dem Mittelbilde: Der Tod der heiligen Jungfrau. Maria liegt auf dem Bette, von den 12 Aposteln umgeben. Auf Flügeln: Der heilige Christof, Jakob der Aeltere, Papst Gregor, Johannes der Evangelist. Auf der Rückseite: Mariä Empfängnis, ein Bischof und die heilige Barbara; gemusterter Goldgrund.

Lindenholz; das Mittelbild h. 57 cm, br. 99 cm; die Flügel h. 57 cm, br. 43 cm. (Prager Invent. XVII. Jahrhundert).

Nach obiger Zusammenstellung sind also 21 Bilder in der kaiserlichen Gemälde-Galerie und von Salzburg stammend zu verzeichnen, — eine gewiß ansehnliche Zahl und außerdem an kunsthistorischem Werte nicht die Geringssten. Ja unter ihnen befinden sich sogar jene 4 Bilder vom Meister R. F., welche schon längst alle Kunstforscher beschäftigen und als besonders kunstgeschichtlich interessant anerkannt sind. Kunstschriststeller, wie Waagen, Schnaase, Janitschek, v. Engerth, Scheibler, Hg u. s. w. schrieben über die Entstehung der Bilder und ihren muthmaßlichen Meister ohne zu wissen, woher die Bilder kamen.

Von Engerth schreibt in dem großen, beschreibenden Verzeichnis der

Gemälde der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses ;
III. Band :

„Deutsche Schule Meister R. F. thätig um 1490 und dazu folgende
„Anmerkung: In der Marienkirche zu Großgmain im Salzburgischen,
„eine halbe Stunde vom bayrischen Orte Reichenhall befinden sich
„4 Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Mariens, welche seit
„längerer Zeit die Aufmerksamkeit der deutschen Fachwelt beschäftigen.
„Es sind verschiedene Versionen über ihren Urheber bekannt, von
„welchem keine zutreffend genannt werden kann Nach genau gepflo-
„genen Vergleichen sind diese Bilder von derselben Hand gemalt
„worden wie unsere Bilder, welche mit R. F. signiert sind. Es
„trifft alles zusammen: Compositionsweise, Charakteristik, Zeichnung
„und Farbgebung, ja es kehren auf allen diesen Bildern — den
„Großgmainern wie den Wienern — einige der Köpfe wieder Außer-
„dem sind sie auch zur selben Zeit entstanden, denn die Großgmainer
„enthalten die Jahreszahl 1491.

„Ueber die Herkunft unserer (der im Belvedere befindlichen)
„4 Bilder konnte nur ermittelt werden, daß sie im Jahre 1824
„vom Galerie-Director Rebell aus dem Depot genommen und in
„der Galerie aufgestellt wurden. Wahrscheinlich gehörten sie vor
„1776 noch einem Kloster an und wurden mit anderen Bildern, die
„um diese Zeit aus allen Theilen der Monarchie nach Wien gezogen
„wurden, ins Belvedere gebracht. — Mechel hat sie eben nicht auf-
„gestellt und sie mußten mit den anderen zurückgestellten Bildern in
„das Depot wandern.

Außer diesen 4 mit dem Monogramm R. F. bezeichneten Bildern
sollen aber noch mit demselben Meister zusammenhängen: Nr. 39 von
Birkmayer's Verzeichnis, welches sich schon im Salzburger Inventar vom
Jahre 1612 unter Nr. 23 folgendermassen bezeichnet findet: Ein hölzerner
Altar mit 2 Flügeln; in Spaur's Reise durch Ober-Deutschland, I. Bd.,
Seite 116 ff. ist zu lesen: Im Berchtesgadner Hofe in der ehemaligen
Kapelle ist ein sehr altes Gemälde, welches verdient, besser aufgehoben zu
werden, indem es ohnehin schon beschädigt ist, auf Holz gemalt in 3
Theilen, welche zusammengelegt werden können. Die Vorstellung ist die
sterbende Mutter Gottes, es ist wegen der Geschichte und wegen der Kunst
sehr merkwürdig. Dasselbe trägt in der kaiserlichen Gemälde-Galerie die
Nr. 140!—1403 und im Engert'schen Katalog folgende Bemerkungen:

„Das Bild zeigt in allen Theilen die Art des Meisters R. F.,
„nur ist es schwächer und härter und wahrscheinlich früher entstanden.

„Die Flügel sind im selben Geiste aber offenbar von Gesellen ausgeführt Das Prager Inventar im Wrangl'ichen Schlosse in Schweden, aus dem 3. Decennium des XVII. Jahrhunderts, führt Nr. 584 an: „Unsere Frauen Bilt, wie sie stürbt, darbei die Appostellen“

„Das Bild ist erst in den 20ger Jahren in die Gallerie gekommen.“

Nachdem die obige Beschreibung viel ungenauer ist, als diejenige von dem Bilde „im Berchtesgadner Hofe“, ja nicht einmal erwähnt, daß das Bild aus 3 Theilen besteht, erst in den 20ger Jahren in die Gallerie eingereicht wurde, — nach Urtheilen der Kenner mit dem Meister R. F. verwandt ist. dessen Bilder, — wenigstens dessen Hauptwerke aus Salzburg kamen, — dürfte der Schluß, daß dieß das Bild aus dem Berchtesgadner Hofe sei, nicht zu gewagt sein.

Nr. 40 B von Pirckmayer's Verzeichniß, Nr. 1404 der kaiserl. Gemälde-Sammlung: Dieses Bild trägt in v. Engerth's Katalog folgende Bemerkung:

„Herlen: Christus am Kreuz. Es erscheint zum 1. Male im Inventar vom Jahre 1824. Waagen glaubt, das Bild stamme aus derselben späteren Zeit, wie des Künstlers Altar in Rothenburg. Dieser Altar ist aber 1466 entstanden, ein Datum, welches nicht zu Herlen's späterer Zeit“ gerechnet werden kann.“

Im neuen Katalog heißt es jedoch: Deutsche Schule, XV. Jahrhundert. Früher Herlin zugeschrieben, hängt nach L. Scheibler und S. Janitschek mit dem Meister R. F. zusammen.

Ist es nicht auffallend, daß alle diese Bilder, welche so spät der Gallerie eingefügt wurden, daß die Probenienz aller vergessen war, als „verwandt“ vermuthet werden, und welche nun mit den Salzburger Bildern identisch scheinen?

Außer den Bildern in der kaiserl. Gemälde-Gallerie von Meister R. F. befinden sich solche nur noch in einer Kunstsammlung. Es sind dies: die überlebensgroße Darstellung des heil. Leopold in der Privat-Kapelle des Prälaten von Klosterneuburg mit der Jahreszahl 1507, und ebenfalls in Klosterneuburg in der Gemälde-Sammlung Cyclus von Gemälden, welche die Gründung des Klosters, die Geschichte Johannes des Täufers und 4 Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn darstellen.

Ferner finden wir beim Cyclus der Legende des Klosters, bei einer Jagddarstellung am Halsband eines Hundes die Buchstaben R. F., welche am 4. Bild des Cyclus auf einem Stein neben der Jahreszahl 1501 sich wiederholen.

Bei dem Cyclus, welcher die Geschichte Johannes des Täufers behandelt, finden wir den Namen Kueland ausgeschrieben.

Beim Passions-Cyclus ist auf einem Bilde ein R in der Dornenkrone, auf dem andern wieder der ganze Name Kueland angebracht.

Endlich existirt in Klosterneuburg noch ein vereinzelttes Bild, welches die Jahreszahl 1446 und ein Monogramm trägt.¹⁾

Schnaase in seiner Kunstgeschichte schreibt alle diese Bilder einem Meister zu, trotzdem die Bezeichnungen, welche auf den Bildern vorkommen, verschieden sind und sogar die Jahreszahlen, so weit auseinandergehen, daß der betreffende Meister um 1446 schon Meister gewesen und 1501 noch im vollen Schaffen gewesen wäre.

In den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmäler in dem Bande vom Jahre 1879 (Neue Folge) schreibt über den Meister Pacher von Brumneck und den Maler Wolfgang Kueland Dr. Hg folgendes:

„Meister Pacher in Tyrol und Meister Kueland in Wien gehören zu den Pannerträgern des Realismus in der Tafelmalerei, den die van Eyk'sche Reform auch in den südlichen Gauen Deutschlands an die Stelle der idealistischen Kunst der früheren Epoche gesetzt hatte. Beide bestätigen durch ihre Thätigkeit die seit den Tagen der romanischen Kunstblüthe zu machende Wahrnehmung, daß in diesen Gränzbezirken germanischen Culturlebens die neuen Erscheinungen des Stils stets fast um ein Halbjahrhundert später auftauchen, denn Pacher's Blüthe fällt circa 1488—1490, Kueland's hauptsächliche Thätigkeit wahrscheinlich ebenfalls in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts. Beide Meister gleichzeitig in West und Ost an Oesterreichs Marken wirkend, haben Schüler herangebildet, Pacher nicht ohne Herzulassung wälschen Einflusses, Kueland, so viel wir wissen, im reinen Geiste nordischer Kunstweise, doch sollten die stürmischen Schicksale des Vaterlandes bald nach ihrem Tode die bleibende Entwicklung ihrer Schulen im Keime ersticken.

Neben Pacher bringen uns die von Spazenegger gelieferten Aufklärungen über den Marien-Altar in Salzburg den Namen Kueland, welcher in der österreichischen Kunstgeschichte des Mittelalters nächst jenem den besten Klang hat, auf eine neue Weise nahe, eine Sache, welche sorgfältigerer Untersuchung wohl werth ist. Der Verfasser

¹⁾ Dieses Monogramm wird von Einigen R. F., von Anderen R. E. und endlich von Hg N. D., gelesen, welcher Vesart auch ich mich anschließen möchte. Dieses Bild will ich daher gar nicht in den Bereich dieser Besprechung ziehen.

theilt (pag. 23, n) mit, daß der Passauer Maler Kueland Frueh- auf daselbst im Verein mit Maler Rupprecht 1471 Fresken am Rathhause (in Passau) ausführte, dann 1478 in Salzburg für das Bürger-Spital zwei geschnittene Kerzenstangen bemalte, wofür ihm 3 Pfd. 6 Sch. bezahlt wurden. Im selben Jahre erscheint er als Magister Kuelandus Frueauf pictor neben einem Andern, beide cives Salzburgenses genannt, in der Eigenschaft eines Testament-Vollstreckers nach den Custodien-Rechnungen des Stiftes St Peter. Sechs Jahre später wurde, wie gezeigt, der wieder in Passau sesshafte, aber wie es scheint in Salzburg nicht vergessene und wohl accreditierte Meister in der Altar-Angelegenheit zu Rathe gezogen.

Es fragt sich nun, in welchem Verhältnisse steht dieser Passauerisch-Salzburgische Kueland zu dem Wiener Maler Wolfgang Kueland und, weiters zu dem, gleichfalls der österreichischen Schule des 15 Jahrhunderts angehörigen Monogrammisten R. F.?

Die Nachrichten über den Wiener Kueland sind, soweit ich sie aus den österr. nicht sehr klaren Quellen sondern kann, die folgenden: Im Jahre 1835 berichtet Ad Schmiedl in seinen Umgebungen Wiens (I. Band, pag. 245), daß die Gemälde-Sammlung des Stiftes Klosterneuburg Werke des Künstlers enthalte „Ausgezeichnet ist ein Ecce homo von einem sonst ganz unbekanntem altdeutschen Meister „Kueland“ sowie das lebensgroße Bild des heil. Leopold von 1507 offenbar nach einem älteren Originale.“ Ausführlichere, doch abweichende Angaben über die Klosterneuburger Bilder machen dann im Deutschen Kunstblatt Passavant (1841, 104) und Kieckher (1843, 335). In Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei II. Band, pag. 45, heißt es ferner von derselben Collection: „Acht andere kleine Tafeln aus der Passion und Legende Johannes des Täufers sind von einer geringeren Hand; eine davon trägt den Namen Kueland“, wobei vorher Werke des Meisters R. F. erwähnt sind. Schnaase (in dem Aufsatze: Zur Geschichte der österr. Malerei im 15. Jahrh. Mitth. der k. k. Central-Commission zc. VII. Jahrg. pag. 244 ff.) schreibt dem Kueland in Klosterneuburg das ganze Werk zwölf gleich großer Bilder zu, deren vier die Gründungs-Geschichte des Hauses, vier Passions-Scenen und vier Momente aus der Geschichte des Täufers zum Gegenstande haben. Aber es scheint dem Verfasser jenes Aufsatzes auch noch das mit genannten Gemälden „höchst verwandte“ Kreuzigungsbild demselben Meister zuzugehören, obwohl es das Datum

1446 trage, während eines der wegen Namensbeischrift zuverlässig Rueland'schen Bilder obiger Suite mit 1501 bezeichnet sei.

Diese Angaben weichen von einander bedenklich ab und verwirren die Sache außerordentlich. Schmiedl ist nur unvollständig, indem er aus der Reihe von vier Passions-Ezenen bloß das Ecce homo heraus hob, obwohl der Name des Künstlers auf der Hellebarde eines Kriegers in der Gefangennehmung geschrieben steht. Selber nicht gewohnt, alte Kunstwerke zu beurtheilen, entging ihm die Identität der Technik und Auffassung in den übrigen Bildern, und so übergeht er die Tafeln aus dem Johannesleben und der Klostergeschichte mit Stillschweigen. Oder gehören nicht alle Tafeln dieser Reihe derselben an?

Kugler nennt acht Tafeln, vier von der Passion, vier aus der Johannes-Legende, übergeht dagegen die vier aus der Klostergeschichte, deren eines gerade die Jahreszahl 1501 trägt.

Schnaase bemerkt einmal, daß er das von Passavant auf dem Schlußbilde der St. Leopolds-Legende (bezeichnet mit 1501) gelesene Monogramm R. E. (Druckfehler für F R.) nicht vorgefunden, daß dieß auch Dr. Kieckher nicht bestätige, und endlich, daß in der Würdigung er, Kieckher und Passavant von einander abweichen. Das Kreuzigungsbild, sagt Schnaase, lasse sich der großen Uebereinstimmung halber zwar als Product derselben Werkstätte erkennen und sei am meisten den Bildern der Kirchen-Legende ähnlich, doch befremdet ihn der Umstand, daß Rueland dieses Werk von 1446 und zugleich jenes 1501 gemalt haben solle, so daß er „ein sehr hohes Alter, mindestens 75 Jahre, erreicht haben muß.“ Da Rueland schon 1458 im Wiener Stadtrath sitzt, wie wir hören, mußte er 1501 ein ganz uralter Mann gewesen sein, wobei es, wie Schnaase sehr richtig bemerkt, in hohem Grade auffällig wäre, an dem spätesten Werk seiner Hände noch so viel Kraft und Lebendigkeit zu gewahren. Weiters gesteht Schnaase, daß er bei seiner Anwesenheit in Klosterneuburg „ungeachtet genauer Betrachtung“ weder Monogramm noch Jahreszahl 1446 gesehen habe, daß er dieselben aber der Mitteilung des Herrn Gamefina verdanke. Schnaase hat sie acceptirt, fügt aber noch hinzu, diese Zahl sei „merkwürdig“, weil hier entschieden van Eyck'scher Einfluß schon so früh aufträte. Dazu kommt noch etwas Anderes: Das Monogramm im Kreuzigungsbilde, von dessen Dasein der Autor, wie er sagt, erst nachträglich Kunde erhielt, ist in Abbildung beigegeben. Ich weiß nicht, ob Schnaase es vorher gesehen, kann jeden-

falls aber nicht verstehen, was dasselbe mit Kueland zu thun haben kann, da es nebenstehende Form besitzt.

Das ist doch deutlich N und D oder D und N? Fassen wir demnach Alles zusammen, so steht von Kuelands erhaltenen Malereien nichts weiter fest, als daß das Bild der Gefangennehmung Christi mit seinem Namen voll ausgeschrieben, und die drei übrigen Passions-Tafeln sein Werk sind. Weniger wahrscheinlich gilt dies von den vier Bildern der Johannes- und jenen der Leopolds-Legende, durch welche letztere die Thätigkeit des Meisters bis 1501 verbürgt wäre. Ich halte sie nur für Ergänzungen der vom Meister begonnenen Folge, denn ihr Kunstwerth ist ein geringerer, die Zeichnung weniger charakteristisch und bestimmt, das Colorit endlich matter; St. Leopold ist der Stifter-Heilige von Klosterneuburg. St. Johannes war hier hochgeehrt, wie die ihm geweihte Capella speciosa beweist. Die Legenden dieser Patrone mochten im Vereine mit den Scenen aus der Passion des Heilandes wohl zu Einem Altar-Werke gehört haben. Das Kreuzigungsbild beweist für die frühe Thätigkeit Kuelands (1446), selbst wenn die Zahl sicher vorhanden wäre, nichts, denn jenes Monogramm gehört einem stylistisch verwandten, aber gewiß nicht demselben Künstler an.

Ich lasse mich an dieser Stelle auf eine weitere Untersuchung der Kueland'schen oder Nicht-Kueland'schen Werke in Klosterneuburg nicht ein, ebensowenig auf ihre stylgeschichtliche Würdigung und wende mich zunächst nun dem Meister R. F. zu.

Von ihm besitzt die Gemälde-Sammlung des Belvederes vier Passions-Bilder auf Holz unter Lebensgröße, von denen das Gebet am Delberge und die Geißelung mit R. F. 1491 bezeichnet sind. Passavant (Deutsches Kunstblatt 1841, pag. 104) erwähnt sie und gedenkt eines lebensgroßen heil. Leopold in der Capelle des Prälaten zu Klosterneuburg (denselben, welchen Schmiedl, wie erwähnt, für eine Copie erachtet), auf dem er die Buchstaben mit der Zahl 1507, aber R. E. liest. Auch Kugler (l. c.) nennt die Bilder des Belvederes, gibt ferner auch die Bilder der Leopolds-Legende in Klosterneuburg als mit R. F. bezeichnet an, welche dem Wolfgang Kueland von Anderen zugeschrieben werden, was er zwar nicht ausspricht, doch theilt er sie auch nicht dem Meister R. F. der Belvedere-Bilder zu, sondern nennt sie milder und lieblicher im Charakter van Eyck'scher Miniaturen. Auch den heil. Leopold von 1507 führt Kugler hier auf. Schnaase (l. c.) unterscheidet mit feinem Auge die geringere

Tüchtigkeit des Delberges und der Geißelung gegenüber Kreuztragung und Kreuzigung, irrt zwar, indem ihm die mit dem Ersten gleiche Bezeichnung des zweitgenannten entging, bemerkt aber, die Bezeichnung auf dem minder trefflichen Bilde lasse zweifeln, ob die beiden ersten Gemälde Werke des Meisters oder bloß des Gesellen wären. Auf dem Leopolds-Bild liest er ganz richtig R. F., spricht es aber dem Meister der Passions-Bilder im Belvedere ab, obwohl er zugibt, daß spätere Uebermalung Manches verändert haben könnte.

Hieraus dürfte sich klar ergeben, daß wir es jedenfalls mit zwei verschiedenen Persönlichkeiten zu thun haben. Dr. Spazenegger irrt, wenn er Meister Wolfgang Rueland und Rueland Frueauf sowie den Meister R. F. zusammenwirft (l. c., pag. 24 ff.), denn die Malweise des echten Klosterneuburger Rueland ist weit entfernt von den Belvedere-Bildern.

Es ist ferner höchst unwahrscheinlich und nach der Gepflogenheit der deutsch-mittelalterlichen Künstler sehr bedenklich anzunehmen, daß der Meister, seit 1471 in Passau ansässig, 1501 Werke für Klosterneuburg, an einem so fernen Orte also, gemalt habe. Wenn anderseits ein Ortswechsel des Künstlers, von Salzburg nach Passau und zurück, auch feststeht, so hieße es doch allzu kühn sein, wollte man ihn von Wien nach Passau, wieder nach Wien, wieder nach Passau, von Passau nach Salzburg, von da wieder zurück und nun nochmals, mindestens in die Siebzig alt, nach Wien zigeunern lassen. Das ist ganz unglaublich. Uebrigens scheint mir selbst ein längerer Aufenthalt Rueland Frueauf's in Salzburg, wie man aus seiner Erwähnung als Bürger ihn annehmen müßte, noch nicht sehr sicher. Zwar soll er in der Urkunde in die St. Valentini mart. anno 1478 daselbst und sein Mitzeuge eines Salzburgenses genannt sein, aber Dr. Spazenegger bemerkt selbst, daß sein Name im Bürgerbuche aus jener Zeit fehlt; ¹⁾ vielleicht liegt also ein Irrthum in der Lesung vor und heißt es vielmehr: Ruelandus Frueauf pictor et Joh. Prenner civis Salzburgensis, so daß sich dieses nur auf letzteren bezöge. 1463 befindet sich der Meister noch in Wien, 1471 hätte er in Passau gemalt, 1474 aber erscheint er in der österreichischen

¹⁾ Es ist richtig, daß der Name Rueland Frueauf im Bürgerbuche der Stadt Salzburg nicht erscheint; dagegen verwahrt das f. erzb. Consistorial-Archiv ein Buch der „Alten Bürger-Bruderschaft“ (Orig. Perg.), in welchem die bis 1480 verstorbene und die noch lebenden namentlich verzeichnet sind. Unter letzteren nun erscheint (Post 19) auch „Rueland Maler“ neben mehreren Mitgliefern der Familie Klaner (!) (Mitgl. von Herrn l. f. R.-R. Pirckmayer.)

Hauptstadt nochmals im Rath, das schiene auf eine Berufung, auf zeitweilige Beschäftigung in der Fremde zu deuten, ist aber dem Vorkömmlichen in der damaligen Kunst Deutschlands gar nicht angemessen. Endlich mag ich kaum glauben, daß ein so wohlangesehener Bürger, wie der achtmal in den Rath Wiens berufene Wolfgang Kueland der Heimat den Rücken zugekehrt hätte und doch wieder dahin zurückgekommen wäre, ersteres sieht der Stabilität unserer Vorfahren wenig gleich.

Dagegen wäre wohl denkbar, daß der Passauer Kueland Frueauf und Meister R. F. identisch sein könnten. Freilich läßt sich aus den auf ersteren Namen bezüglichen Werken nichts beweisen, denn die Fresken in Passau und die Kerzenhalter in Salzburg sind verloren. Den chronologischen Anhaltspunkten zufolge stünde dem aber nichts entgegen, daß der 1471 zuerst begegnende Kueland Frueauf die Tafeln von 1491 gefertigt haben könnte; sie bekunden kein großes Genie und vertrügen sich ziemlich mit den Kerzenstangen. Leider ist nach den Inventaren über die Provenienz jener Bilder in der kaiserlichen Gallerie nichts bekannt.“

Wenn wir oben gesagte Daten mit einander vergleichen, ist es viel wahrscheinlicher, daß verschiedene Meister diese Bilder gefertigt haben, als Einer, um so mehr, als Schnaase und Andere zugeben, daß dieselben auch nicht gleichwertig seien. — Die Zahlen 1446 und 1501 liegen zu weit auseinander, außerdem ist gar kein Grund hiefür zu finden, daß derselbe Meister einmal R. F., einmal Kueland und einmal R. allein zeichnet.

Nachdem aber nun mit absoluter Gewißheit feststeht, daß die 4 Hauptbilder dieser mit einander verwandten Meister, welche in der kais. Gemäldesammlung sich befinden, aus Salzburg stammen, welche Thatsache seinerzeit schon Spazenegger constatirte (derselbe sagt: Nachweislich von seinen (Meister R. F.) Bildern ist in Salzburg nichts mehr zu finden, dagegen sind (damals) im Belvedere zu Wien mit dem Monogramm R. F. 1491 und in Klosterneuburg vom Jahre 1501 und 1507 Bilder aufgestellt; auch der Präsident der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien, weil. Dr. Th. v. Karajan besaß 2 Bilder von ihm — welche Thatsache aber — in Wien wenigstens — nicht bekannt oder vollkommen vergessen worden war, so dürften für die richtige Feststellung der näheren Daten über den oder die betreffenden Meister wohl am maßgebendsten jene Mittheilungen sein, welche sich in den Salzburger Archiven finden, welche mir von Herrn k. k. Regierungsrath, Archivar Birckmayer, in liebenswürdigster Weise zur

Verfügung gestellt wurden, wofür ich ihm hiemit ergebenst danke und welche ich hier folgen lasse:

„1459 wird in Salzburg „Meister Ruprecht“, Maler, als Bürger aufgenommen (Salzburger Bürgerbuch, 24. Juni). 1471 malte Kuelandt Frueauf gemeinschaftlich mit Ruprecht dem „Maler“ Fresken auf das Passauer Rathhaus (Dr. Erhard, „Geschichte von Passau“). 1478 finden wir auch Kuelandt Frueauf „bereits in Salzburg als Künstler thätig, in vornehme kunstfreundliche Häuser (Augustin Ohlaner) eingeführt und in die Bürgerbruderschaft aufgenommen. 1484 lebt er noch daselbst und be-
wirbt sich um den Altarbau in der Marien-Pfarrkirche (Dr. Spazengegger). Beide waren also ebenso Zeit- wie Kunstgenossen. Ruprecht war etwas älter als Kuelandt. Aus den Bürgerspital-Rechnungen des Jahres 1478 (unter dem Spitalmeister Hanns Knoll) ist die Thätigkeit Kueland Frueauf's auch ersichtlich: Ich hab geben dem „Michel, Tischler omb zwo geschnitten Cherzenstangen xx s ond ich hab geben dem Kueland (Frueauf) maler davon ze malen III s VI s. Frueauf bediente sich des Handzeichens R. F. (Spazengegger coll. xx)“

Wir haben also 2 Künstler, welche Zeitgenossen und an denselben Orten thätig waren: Kueland Frueauf und Ruprecht der Maler.

Über auch von einem dritten Maler ungefähr derselben Periode, welcher hier auch in Betracht kommt, sind uns, wie wir eben aus Flg's Bericht gehört haben, Nachrichten überliefert worden. Es ist dies Wolfgang Kueland, welcher in den amtlichen Verzeichnissen des Wiener Rathes nicht weniger als achtmal vorkommt, zuerst 1458, zuletzt 1474, 1465 sogar als Spitalmeister, d. h. Vorsteher des Bürgerspitals.

Alle die oben angeführten Bilder einem Künstler zuzuschreiben, ist wohl nicht richtig und haben alle Kunstforscher, welche bis heute dieses thaten, — die Unwahrscheinlichkeit der gemeinsamen Urheberschaft durch verschiedene Bemerkungen zu bemängeln gesucht! Selbst die zeitlich so weit gezogene Grenze — das älteste Bild trägt die Jahreszahl 1446, das jüngste 1501, also 55 Jahre später — wirkte als nicht störend in obiger Annahme.

Flg nimmt schon 2 verschiedene Meister an: Wolfgang Kueland und Kueland Frueauf. Warum der letztere als „Passauer“ Maler von ihm bezeichnet wird, obwohl er zugibt, daß derselbe „civis Salisburgensis“ war, — ist unerfindlich! Ich möchte aber Wert darauf legen, Kueland Frueauf als „Salzburger“ zu erhalten, (siehe die Anmerkung des f. f.

Regierungsrathes Birckmayer), denn dessen Werke in der kaiserl. Gemälde-sammlung in Wien verdienen durchaus nicht so von oben herab behandelt zu werden, wie Hg es thut, indem er sagt: „sie zeigen kein großes Genie und verträgen sich ziemlich mit den „Kerzenstangen“. Hierzu bemerkt Herr Regierungsrath Birckmayer sehr richtig: „Im Mittelalter wurde die Kunst als Erwerb und Gewerbe betrieben“.

Haben die zwei Meister Rueland Fruehauf und Rupprecht zusammen-gearbeitet in Passau, so ist die Möglichkeit wohl auch nicht ausgeschlossen, daß sie beide zusammen in Klosterneuburg gearbeitet hätten oder von dort einen Auftrag erhalten hätten, umsomehr als die Wasserstraße — die Donau — doch damals vorzugsweise den Verkehr vermittelte, beide Orte an derselben liegen und ja auch Salzburg damals Salztransport auf diesem Wege besorgte, — mit ihm aber auch die beste Reisegelegenheit geboten war.

Kommt die Signatur R. F. — was wohl ohne Zweifel ist — Rueland Fruehauf zu, so könnte man das einfache R. wohl Rupprecht dem Maler zusprechen, während der Wiener Rueland seinen Namen ausschrieb. —

Jedenfalls ist eine rege künstlerische Thätigkeit in Salzburg um diese Zeit erwiesen und werden hoffentlich die nächsten Ausgaben der Gemälde-verzeichnisse der kaiserlichen Sammlung in Wien bei den Bildern, welche unzweifelhaft aus Salzburg kamen, vor allen aber bei den mit R. F. signierten, — diese Provenienz vermerken. —

Die Constatierung der Anwesenheit der verhältnismäßig vielen Bilder aus der Gallerie der Fürsterzbischöfe von Salzburg, beweist aber auch, daß diese Kirchenfürsten bei Anlegung ihrer Gemäldesammlungen mit Vorsicht, Zielbewußtsein und besonderem Verständnis vorgegangen sind, — denn beinahe alle ihre Originale hielten auch die strenge Prüfung späterer Jahrhunderte aus und erwiesen sich als erste künstlerische Prachtwerke, welche heute eine der glänzendsten Sammlungen schmücken. Wir Salzburger haben also auch in dieser Richtung alle Ursache auf unsere Kirchenfürsten und deren Kunstverständnis stolz zu sein.

Ich betrachte mit diesen Zeilen meine Nachforschungen bezüglich der Gemälde aus Salzburg nicht als abgeschlossen, sondern hoffe noch ein zweites Verzeichnis, welches die modernen Meister behandelt, folgen lassen zu können.

Dr. W. Sedlikky.



ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 1901

Band/Volume: [41](#)

Autor(en)/Author(s): Sedlitzky Wenzl

Artikel/Article: [Salisburgensia in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien. 21-44](#)