© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 1: Anton Faistenberger: Gebirgslandschaft, Öl auf Leinwand, 93 x 137 cm (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. F 415).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

NEUES ZU ANTON FAISTENBERGER (1663–1708)

Zwei kürzlich für den Landschaftsmaler gesicherte Werke aus dem Martin-von-Wagner-Museum Würzburg*

Julia Klein

ABSTRACT

This article deals with two landscape paintings of the Martin-von-Wagner-Museum Würzburg that had so far only been attributed to the Austrian painter Anton Faistenberger (1663–1708). Recently, however, the signature was found, so the authorship could be definitely confirmed. An examination of these two paintings, which has not been carried out yet, can therefore take place now.

The essay is furthermore trying to go beyond an isolated analysis of each of the two paintings. Based on the analysis of the two paintings of Würzburg, new insights into the œuvre of Faistenberger can be gained concerning the identification of the influence and the chronology of his works, as well as his role in the landscape art of the late baroque era.

Die „Gebirgslandschaft" und die „Uferlandschaft"[1], zwei großformatige Landschaftsgemälde im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg, waren bisher dem österreichischen Maler Anton Faistenberger (1663–1708) lediglich zugeschrieben. Ein vor kurzem getätigter Signaturfund konnte diese Autorschaft eindeutig bestätigen und gibt somit Anlass zu einer bislang nicht erfolgten wissenschaftlichen Untersuchung der beiden Bilder.[2]

Der vorliegende Artikel sucht zudem über eine Einzelbetrachtung der zwei Gemälde hinauszugehen. Ausgehend von der Analyse der beiden Würzburger Bilder[3] können neue Erkenntnisse für das Gesamtwerk Faistenbergers erzielt werden, die die Identifizierung der „Einflüsse", die Chronologie seiner Werke sowie seine Stellung im Spektrum der spätbarocken Landschaftsmalerei betreffen.

---

* Der Artikel stellt eine gekürzte Fassung der Magisterarbeit der Autorin dar, die sie unter dem Titel „Zwischen Italien und Flandern. Zwei Anton Faistenberger (1663–1708) zugeschriebene Landschaftsgemälde aus dem Martin-von-Wagner-Museum" 2008 bei Herrn Prof. Dr. Stefan Kummer an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg eingereicht hat. Ihm und den vielen Ratgebern – namentlich Herrn Dr. Tilman Kossatz und Herrn Dr. Dr. Andreas Faistenberger– sei an dieser Stelle nochmals herzlichst gedankt.

1 Anton Faistenberger: Uferlandschaft, Öl auf Leinwand, 93 x 137,5 cm (Inv. Nr. F 414); Ders.: Gebirgslandschaft, Öl auf Leinwand, 93 x 137 cm (Inv. Nr. F 415). Laut Gemäldeinventar (F-Inventar) des Martin-von-Wagner-Museums (S. 89) wurden sie 1870 aus der Erbschaft des Pfarrers Joachim Joseph Siegel aus Heimbuchenthal für jeweils 120 Mark angekauft, der sie „von H. Kitz in Aschaffenburg […]" erworben hatte. Der Letztgenannte kann höchstwahrscheinlich als der Aschaffenburger Weinhändler Friedrich Kitz (*1830) identifiziert werden. Vgl. dazu Ansässigmachungsakte und Heimatregisternummer 5.357 C/K 284 des Stadt- und Stiftsarchivs Aschaffenburg.

2 Zur bisherigen Forschungsliteratur über die beiden Würzburger Bilder vgl. Strnadt (verh. Friesen-Strnadt), Ilse: Anton und Josef Faistenberger, Innsbruck 1964, S. 119ff. – Eisen, Richard: Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock, Leipzig 1936, S. 40f. – Knapp, Fritz: Würzburg und seine Sammlungen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1. Vierteljahresheft, 1913, S. 132. – Ders.: Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen, Würzburg 1914, S. 44f. – Ragaller, Heinrich: Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Neuere Abteilung. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen, Würzburg 1969, S. 24. – Hoffmann, Volker: Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 68. – Faistenberger, Andreas: Die Faistenberger. Eine Tiroler (Künstler-)Familie der Frühen Neuzeit, Innsbruck 2007, S. 203–258.

3 Die beiden Gemälde werden wegen ihres heutigen Aufenthaltsortes im Folgenden als Würzburger Bilder bezeichnet.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 2: Anton Faistenberger: Uferlandschaft, Öl auf Leinwand, 93 x 137,5 cm (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. F 414).

Bei der „Gebirgslandschaft" (Abb. 1) öffnet sich auf dem querrechteckigen Format ein großangelegtes Bergpanorama mit nach rechts abfallenden Bergzügen, die in eine weite Ebene übergehen, einem Gebirgsbach, der im Vordergrund über einen Katarakt in eine Art See mündet, in dem zwei Mädchen baden, und zwei Bäumen in der Mitte, die wegen ihrer Größe und freien Platzierung im Bildganzen besonders hervorgehoben sind. Wie bei der „Gebirgslandschaft" überblickt man auch bei der „Uferlandschaft" (Abb. 2) von einem überhöhten Standpunkt aus einen Landschaftsausschnitt: Hier ist eine Meeresbucht an einer felsigen Steilküste dargestellt. Dunkle Haufenwolken am rechten oberen Bildrand, eine aufgewühlte Meeresoberfläche und windgepeitschte Bäume kündigen ein Gewitter an, vor dem sich zwei Reiter und ein Eseltreiber in Sicherheit retten wollen.

Die beiden Bilder wurden Ende des 19. Jahrhunderts zunächst für Werke eines „Unbestimmte[n] Niederländer[s]" gehalten, wie aus dem Eintrag des Gemäldeinventars des Martin-von-Wagner-Museums hervorgeht.[4] Bei dem auf der Rahmenrückseite der „Uferlandschaft" vermerkten Namen „Cossiau" könnte es sich ebenfalls um eine frühere Zuschreibung an den aus Flandern stammenden kurmainzischen Hofmaler Jan Joost van Cossiau handeln. 1913 schrieb Fritz Knapp die Gemälde im Katalog des Museums Anton Faistenberger zu, ohne dies jedoch näher zu begründen.[5] Die Zuschreibung an Anton Faistenberger hat seitdem zwar Tradition, sie wurde jedoch bisher in der Forschung von niemandem stilkritisch belegt.[6]

---

4 Gemäldeinventar (F-Inventar) des Martin-von-Wagner Museums 1, S. 89.
5 Knapp: Würzburg und seine Sammlungen (wie Anm. 2), S. 132.
6 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 128. – Ragaller: Verzeichnis der Gemälde (wie Anm. 2), S. 24. – Hoffmann: Gemäldekatalog (wie Anm. 2), S. 68.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

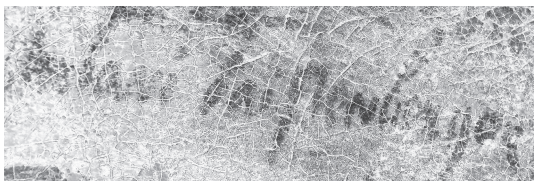

Abb. 3: Detailausschnitt aus Abb. 2: Signatur (nachbearbeitet).

Im Rahmen der vor kurzem vorgenommenen Bearbeitung der beiden Gemälde wurde allerdings – wie eingangs bereits erwähnt – auf der „Uferlandschaft" die Signatur Anton Faistenbergers entdeckt, wodurch die Zuschreibung beider Bilder, die zweifelsohne ein Paar bilden, erstmals eindeutig geklärt werden konnte.[7] Die Signatur befindet sich auf jenem Felsbrocken, der den rechten Bildrand rahmt (Abb. 3).[8] Ob auch die „Gebirgslandschaft" ursprünglich eine Signatur aufwies, ist aufgrund ihres allgemein schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr zu eruieren.[9] An der Zuschreibung der „Gebirgslandschaft" an Anton Faistenberger kann allerdings kein Zweifel bestehen: Die stilistischen Ähnlichkeiten der beiden Würzburger Bilder sowie ihre gemeinsame Provenienz sprechen eindeutig für die Autorschaft Faistenbergers.
Dass es sich nicht um zwei beliebige Einzelstücke handelt, sondern dass die beiden Würzburger Gemälde als Bildpaar geschaffen wurden, zeigt auch der ähnliche Bildaufbau, denn sie sind kompositionell aufeinander bezogen: Der abfallenden Linie des felsigen Bergmassivs der „Gebirgslandschaft" entspricht die aufsteigende Linie der Steilküste auf der „Uferlandschaft". Für ihre Zusammengehörigkeit spricht außerdem, dass Anton Faistenberger die gleichen Bildmaße verwendete und dass er generell den Großteil seiner Landschaftsgemälde als Gegenstücke konzipierte. Damit traf er den Geschmack der Zeit, der eine symmetrische Hängung und damit Pendantbilder favorisierte.[10] Dementsprechend postulierte auch die Kunsttheorie die Ausführung von Pendantbildern, die sich thematisch und kompositionell auf ihr Gegenstück beziehen. Gérard de Lairesse schreibt in der „Abhandlung von den Landschafften", dem sechsten Buch seines 1707 erschienenen „Großen Mahler=Buch[s]"[11], dass das Hauptanliegen des Landschaftsmalers darin bestehen solle, „Compagnons oder Cameraden zu wege zu richten", da diese „so ungemein vie[l] zur Auszierung beytraege[n]".[12] Um die Wirkung der Bilder zu steigern, soll das Motiv der ‚Compagnons' spannungsreich variiert werden, denn „dasselbe [ist] desto besser und angenehmer, je groessern [gemeint ist: thematischen und motivischen] Unterscheid es hat […]".[13] Wenn nun, wie bei den Würzburger Bildern, einer heiteren Gebirgslandschaft eine raue und wilde Küstenlandschaft als ‚Compagnon' gegenüber gestellt wird, so könnte die Wirkung kaum effektvoller und damit „besser und angenehmer" sein.[14]
Die Signatur Anton Faistenbergers belegt jedoch nur die Autorschaft am Landschaftsprospekt. Denn bereits zeitgenössische Quellen[15] berichten, dass Anton Faisten-

---

7 Die Verf. verdankt diesen Hinweis Herrn Dr. Tilman Kossatz, Kurator des Martin-von-Wagner-Museums Würzburg.

8 Der restauratorische Befund (vgl. dazu ausführlich die Magisterarbeit der Verf., wie Anm. *) und die stilistischen Übereinstimmungen mit anderen signierten Werken lassen an der Echtheit der Signatur keinen Zweifel aufkommen. Faistenberger signierte seine Bilder demnach mit „Antoni", der bajuwarisch-tirolischen Namensform von ‚Anton' (Diesen Hinweis verdankt die Verf. Herrn Dr. Dr. Andreas Faistenberger.), und kombinierte bei Vor- und Nachname Minuskeln und Majuskeln.

9 Die ursprüngliche Bildwirkung hat sich aufgrund des irreparablen Nachdunkelns einiger Partien teilweise bis zur Unkenntlichkeit der landschaftlichen Zeichnung verändert; insbesondere die „Gebirgslandschaft" wirkt daher im Gegensatz zum ursprünglichen Zustand viel dunkler.

10 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 72.

11 Lairesse, Gérard de: Des Herrn Gerhard De Lairesse, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch […], Nürnberg 1729 (Erstausgabe: Groot Schilderboek, 1707). – Gérard de Lairesse formulierte in seinem „Grossen Mahler-Buch" die künstlerischen Einstellungen des 18. Jahrhunderts. Auch wenn es erst 1707, das heißt ein Jahr vor dem Tode Anton Faistenbergers, erschienen ist, so kann es dennoch als Quelle für ihn herangezogen werden, da es die gängige künstlerische Praxis erstmals theoretisch formuliert und zusammenfasst.

12 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 7. Kapitel, S. 123.

13 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 7. Kapitel, S. 124.

14 Nur durch eine räumlich nahe Aufhängung konnten die beiden Landschaftsprospekte in ihren Gegensätzen auf den Betrachter wirken. So ist es wahrscheinlich, dass die „Gebirgslandschaft" links und die „Uferlandschaft" rechts angeordnet waren.

15 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 49 (mit Quellennachweis).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 4: Detailausschnitt aus Abb. 2: Eseltreiber.

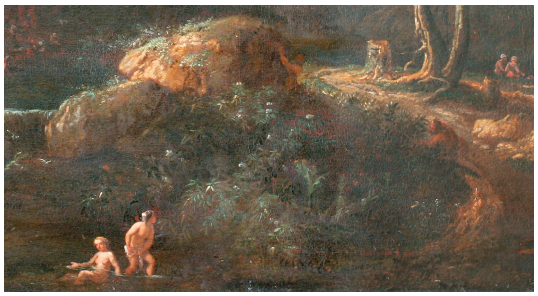

Abb. 5: Detailausschnitt aus Abb. 1: Badende Mädchen.

berger seine Bilder nicht selbst staffiert hat – im 17. und 18. Jahrhundert keine Seltenheit, sondern vielmehr gängige künstlerische Praxis. Strnadt zählt Carl Loth, Hans Graf, Franz Werner Tamm, Philipp Ferdinand de Hamilton, Jean Pierre (Jan Peter) van Bredael und Johann Michael Rottmayr zu den Staffagemalern, die für Anton Faistenberger tätig waren.[16] In ihren Ausführungen stützt sie sich weitgehend auf die von ihr entdeckten Quellen und biographischen Daten sowie auf eine knappe stilistische Analyse der Staffagemaler, die jedoch unter Verzicht einer aufwändigen Einzelbetrachtung lediglich für das Gesamtwerk erfolgte. Daher soll im Folgenden versucht werden, den Staffagemaler für die Würzburger Bilder zu identifizieren.

Schon ein flüchtiger Blick offenbart, dass es sich bei den Würzburger Bildern um einen begabten Staffagemaler handeln muss. Betrachtet man den Eseltreiber (Abb. 4) und die Reiter der „Uferlandschaft" oder die beiden badenden Mädchen auf der „Gebirgslandschaft" (Abb. 5), so fällt sofort ihre hervorragende Ausführung auf. Die Figuren und Tiere wurden mit wenigen, aber sicher gesetzten Pinselstrichen erfasst. Ihre Körper sind plastisch modelliert und weisen in sich stimmige Standmotive auf. Der Staffagemaler beweist jedoch nicht nur große malerische Sicherheit im Figürlichen, sondern zeigt auch eine bemerkenswerte künstlerische Anpassungsfähigkeit. Durch die breite Malweise fügt sich seine Staffage harmonisch in die großzügig gemalte Landschaft Faistenbergers ein und ordnet sich so dem Gesamteindruck des Landschaftsprospekts unter. Durch diese kongeniale Zusammenarbeit entstand ein malerisches Ganzes – in stilistischer wie in inhaltlicher Hinsicht: In vollendeter Weise wird der Charakter der Landschaft durch die Staffage mitbestimmt und komplettiert.[17]

Die gesamten Merkmale der Staffage, vor allem der plastisch modellierte und mehrfach tordierte Körperbau sowie die auf Rot und Blau reduzierte Farbigkeit der Kleidung, deuten in ihrer Kombination auf die Hand Johann Michael Rottmayrs oder Carl Loths hin.[18] Die Zuschreibung an einen der beiden Künstler gestaltet sich jedoch schwierig, da Rottmayr wie viele andere Maler aus Österreich in der Werkstatt Carl

16 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 49ff.

17 Auf der „Gebirgslandschaft" wird durch die Staffage mit den badenden Mädchen, die von zwei hirtenartigen Männern beobachtet werden, die sich rechts im Schutz des üppigen Ufergehölzes versteckt haben, auf die dionysisch-arkadische Welt angespielt, ohne sich dabei konkret auf eine bestimmte mythologische Szene zu beziehen. Vielmehr wird das Bild einer unbeschwerten und arkadisch anmutenden Welt im Allgemeinen evoziert. Die beiden Badenden stellen im Übrigen beinahe ein wörtliches Zitat von Domenichinos „Jagd der Diana" (Rom, Galleria Borghese) dar. (Vgl. auch Anm. 20 dieses Artikels.) Bei der „Uferlandschaft" betonen die entlang der Küste galoppierenden Reiter und der Mann, der den Esel in der rechten Bildhälfte im Vordergrund antreibt, um noch vor Ausbruch des Gewitters nach Hause zu kommen, die Dramatik der Szenerie.

18 Die Figuren von Hans Graf sind beispielsweise gelängt, starr und ohne Plastizität. Vgl. dazu Hans Graf: Landschaft mit Felsmassiv und Reitergruppe (Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie) oder ders.: Herbstlandschaft mit Furt und Viehbetrieb (Wien, Unteres Belvedere, Österreichisches Barockmuseum). – Nach Meinung der Autorin war Hans Graf jedoch zweifellos der Staffagemaler auf den drei Bildern im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (Inv. Nr. Gem 185, 186, 187).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Loths in Venedig lernte und zunächst nachhaltig von dessen Malerei beeinflusst wurde.[19] Die oben genannten Merkmale finden sich daher in Werken beider Maler. Im Gartenpalais des Fürsten von Liechtenstein in Wien hat Marcantonio Franceschini jedoch eine *soprafenestre* gemalt, auf der die Figuren ähnlich wie auf der „Gebirgslandschaft" angeordnet sind.[20] Da Rottmayr nachweislich gemeinsam mit Faistenberger im Gartenpalais Liechtenstein tätig war[21], ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass Rottmayr die beiden Würzburger Bilder staffiert hat, für die er sich von Franceschinis Gemälde anregen ließ.[22]

Mit seinen Bildschöpfungen hatte Faistenberger zu Lebzeiten großen Erfolg. So rühmten ihn Kollegen wie der Maler Martino Altomonte als „ottimo paisista"[23], als vortrefflichen Landschaftsmaler; der Kunsttheoretiker Christian Ludwig von Hagedorn würdigte ihn als einen der „besten alten und neuen Wiener Mahler".[24] Er berichtet zudem, dass Faistenbergers Kunst „zu Kaiser Leopolds [= Leopold I.] Zeiten florirt"[25] habe. Entgegen allgemeiner Wertschätzung, die Faistenbergers Kunst im 18. Jahrhundert erfuhr, wurden die beiden Würzburger Bilder von der Forschung geringgeschätzt.[26] So schreibt Eisen, dass Faistenberger bei den beiden Würzburger Bildern „[…] skrupellos und äußerlich mit den monumentalen Formen [Gaspard] Dughets, mit rohen, unmalerischen Mitteln einen dekorativen Effekt erstrebend"[27] gearbeitet habe. Auch Knapp spricht den Bildern jegliche Eigenständigkeit ab, indem er die Bilder für geistlose Nachahmungen der zur Norm erhobenen klassischen Ideallandschaft à la Poussin hält.[28] Bezeichnenderweise diskutiert keiner der beiden Würzburger Forscher den Umstand, dass die zwei Bilder im Inventarbuch des Martin-von-Wagner-Museums zunächst als „Unbestimmt[e] Niederländer"[29] bezeichnet wurden – eine Zuschreibung, die geradezu konträr zu Knapps und Eisens Einschätzung steht. Strnadt beobachtet dagegen eine Nähe zur flämischen Malerei, wodurch sich Faistenberger vom akademischen Schema der Ideallandschaft abgewendet habe.[30]
Die große Spannweite an Urteilen rührt daher, dass die Würzburger Werke bisher noch keiner eingehenden stilistischen Untersuchung unterzogen wurden, ohne die eine Bewertung kaum möglich ist. Die folgende ausführliche stilistische

---

19 Hubala, Erich: Johann Michael Rottmayr, Wien–München 1981, S. 16–19. – Keller, Peter (Hg.): Johann Michael Rottmayr. Genie der barocken Farbe, Katalog Altes Rathaus, Laufen/Salzach 2004 und Dommuseum zu Salzburg 2004, Salzburg 2004, S. 13ff., 100ff. – Brucher, Günter (Hg.): Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 316.

20 Auf Franceschinis *soprafenestre*, von der in der Korrespondenz des Fürsten erstmals am 6. Dezember 1692 die Rede ist, baden drei weibliche Putten, die von zwei satyrartigen Putten beobachtet werden, in einem Teich. Abbildung siehe Miller, Dwight C.: Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge 1991, S. 78f., Abb. 41, 42.

21 Die gemeinsame Tätigkeit Rottmayrs und Faistenbergers für den Fürsten von Liechtenstein ist für das Jahr 1707 überliefert. Vgl. dazu Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 29, sowie Hubala: Rottmayr (wie Anm. 19), S. 112, Dokument Nr. 109.

22 Neben den Würzburger Bildern gilt die Zusammenarbeit Rottmayrs und Faistenbergers noch für das Nürnberger Bild Faistenbergers (Abbildung siehe Keller: Rottmayr (wie Anm. 19), S. 182f.) sowie für Rottmayrs „Quellwunder" (Abb. 15) als gesichert. Ein von Andreas Faistenberger entdecktes Dokument belegt eine weitere Staffierungsarbeit Rottmayrs in Borgo bei Trient. Vgl. dazu Faistenberger: Die Faistenberger (wie Anm. 2), S. 224, Anm. 121 (mit Quellennachweis).

23 Hubala: Rottmayr (wie Anm. 19), S. 113, Dokument Nr. 117.

24 Siehe Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 60 (mit Quellennachweis).

25 Siehe Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 60 (mit Quellennachweis).

26 Die Geringschätzung der Würzburger Bilder geht einher mit der Tatsache, dass aus Sicht der etablierten Forschung der Typus der italienischen Ideallandschaft, wie er im Früh- und Hochbarock ausgebildet wurde, lange Zeit bestimmend für die nachfolgende Landschaftskunst war. Diese überragende Wertschätzung hatte zur Folge, dass die spätbarocke Landschaftsmalerei lediglich als Nachahmung der zur Norm erhobenen Vorbilder des frühen 17. Jahrhunderts angesehen wurde, die keine eigenen künstlerischen Errungenschaften hervorgebracht habe. Grundlegend für diesen Ansatz ist neben der Einschätzung Jacob Burckhardts (Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855 (Reprint Stuttgart 1939), S. 998) unter anderem auch Kurt Gerstenbergs Standardwerk über die ideale Landschaftsmalerei (Gerstenberg, Kurt: Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom, Halle 1923, passim).

27 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 40.

28 Knapp: Würzburg und seine Sammlungen (wie Anm. 2), S. 132.

29 Gemäldeinventar (F-Inventar) des Martin-von-Wagner-Museums 1, S. 89.

30 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 120.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Untersuchung der beiden Bilder soll diese Lücke schließen. In motivischer Hinsicht orientierte sich Anton Faistenberger durchaus am Typus der Ideallandschaft, wie er im 17. Jahrhundert entwickelt wurde.[31] Er malte Landschaften, die das Meer oder die Berge darstellen und damit das Großartige und Eindrucksvolle der Natur zeigen. Bei den dargestellten Landschaften handelt es sich jedoch nicht um bestimmte Naturausschnitte, die eine tatsächliche topographische Szenerie wirklichkeitsgetreu wiedergeben. Die jeweilige Landschaftsschau ist vielmehr der Komposition unterworfen: Die Geländeform passt sich dem Bildgerüst an und die Bildmotive werden nach künstlerischen Gesichtspunkten zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Faistenberger ging es nicht um die reine physische Darstellung der geschauten Natur, sondern er ging darüber hinaus, um in und durch die landschaftliche Schilderung ihr Idealbild zum Ausdruck zu bringen. Dazu wählte er die Motive nach dem von der zeitgenössischen Kunsttheorie geforderten Prinzip der ‚Elektion' aus: Die einzelnen landschaftlichen Elemente sind zwar der Natur entlehnt und gut beobachtet, doch wurde aus dem Naturvorbild nur das Beste ausgewählt, sozusagen nur die Dinge in ihrer Idealform. Auf der „Gebirgslandschaft" ist beispielsweise nicht einfach nur *ein* Baum dargestellt, sondern ein besonders formschöner und markanter Baum. Genauso ist bei der „Uferlandschaft" nicht *irgendeine* Küstenlandschaft gezeigt, sondern es ist eine raue und zerklüftete Felsenküste, die so eine besondere Bildwirksamkeit entfaltet. Zudem verwendete Faistenberger bei der Konzeption seiner Bilder das bewährte und vorgeschriebene Motivrepertoire einer Ideallandschaft. Für Gérard de Lairesse, dessen „Grosse[s] Mahler=Buch" richtungsweisend für die Malerei des 18. Jahrhunderts war[32], beruht „[…] eine gute Erwaehlung […] auf einer veraenderlichen Zusammen=Ordnung vielerley Objecten, als Waldungen mit Prospecten, darinnen sich das Gesicht verlieret, Felsen, Wasser=Stroehme und Wasser=Faelle, gruene Felder, und dergleichen mehr […]".[33] Christian Ludwig von Hagedorn formuliert diesen Gedanken 1762 schließlich allgemeiner und fordert, dass nicht das Gewöhnliche dargestellt werden soll, sondern „das Grosse, das Ungemeine, und das Schöne".[34] Darunter versteht Hagedorn Landschaftsprospekte, die „Einöden, Felsenklüfte und besonders Wasserfälle"[35] schildern. Indem Faistenberger ebenfalls Einöden mit hohen Bergen, einer weiten Ebene und einem See beziehungsweise mit einer felsigen Küstenlandschaft, tosender Brandung und einem Wasserfall geschaffen hat, sucht er die Größe der Natur auszudrücken und dadurch den zeitgenössischen kunsttheoretischen Forderungen zu entsprechen. In der Darstellung der Natur klingt bereits das Motiv der ‚Erhabenheit' an, das ab Mitte des 18. Jahrhunderts eine große Rolle in der Landschaftsmalerei spielen wird.[36] Die Komposition, die Motive und die Staffage der „Uferlandschaft" ergeben eine entfesselte Szenerie mit allen Merkmalen des Außergewöhnlichen, Dramatischen und Gewaltigen der Natur, welche in der Sturmlandschaft ihre höchste Ausdruckskraft finden.[37] Im Gegensatz dazu repräsentiert die „Gebirgslandschaft" durch den ausgewogenen

---

31 Der Typus der Ideallandschaft wurde um 1600 in Italien von Annibale Carracci, Adam Elsheimer und Domenichino unter Einfluss der venezianischen Malerei eines Tizians und Giorgiones ausgebildet und erfuhr in den Bildschöpfungen von Nicolas Poussin und Claude Lorrain seine Vollendung. Gaspard Dughet und Salvator Rosa gewannen in der Mitte des 17. Jahrhunderts neben Poussin und Lorrain an Bedeutung. Die von ihnen entwickelten Spielarten der Ideallandschaft wurden – forciert durch die Kunsttheorie – richtungsweisend für die Landschaftskunst des 17. und 18. Jahrhunderts, so dass sich die folgenden Malergenerationen an den zur Norm erhobenen Vorbildern orientierten. Vgl. dazu Gerstenberg: Ideale Landschaftsmalerei (wie Anm. 26), passim.

32 Vgl. dazu Anm. 11 dieses Artikels.

33 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 1. Kapitel, S. 104.

34 Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, Kapitel XXV, S. 235.

35 Hagedorn: Betrachtungen über Mahlerey (wie Anm. 34), S. 235.

36 Die theoretische Grundlage zum Motiv der Erhabenheit verfasste Edmund Burke 1757 mit seiner Schrift „A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful".

37 Hier knüpft Faistenberger an den Typus der Sturm- oder Gewitterlandschaft an, eine Spielart der heroischen Ideallandschaft, die durch die Schilderung des elementaren Naturschauspiels ihre größte Ausdruckskraft erfährt. Die Ausbildung der Sturm- oder Gewitterlandschaft wird üblicherweise als Verdienst Gaspard Dughets erachtet; seine Bildschöpfungen fanden in der Folgezeit rege Nachahmung. Vgl. dazu Kämmerer, Christian: Die klassisch-heroische Landschaft in der niederländischen Landschaftsmalerei 1675–1750, Berlin 1975, passim.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Aufbau und die arkadisch anmutende Staffage[38] das Schöne und Idyllische der Landschaft. Damit entsprechen die beiden als sich ergänzende Gegenstücke konzipierten Bilder der von Roger de Piles unternommenen Einteilung der klassischen Ideallandschaft in eine heroische und eine idyllische Ideallandschaft – den so genannten ‚stile pastoral ou champêtre' sowie den ‚stile héroique'.[39]

Der Einfluss der italienischen Ideallandschaft auf Faistenberger ist unbestreitbar, doch bei weitem nicht die einzige Quelle, aus der Anton Faistenberger schöpfte. In Aufbau, Darstellungsweise und Farbgebung weichen die beiden Würzburger Bilder von den Kriterien der Ideallandschaft ab. Vielmehr zeigt sich hierin der Einfluss flämischer Landschaftskunst. Kennzeichnend für den Aufbau einer klassischen Ideallandschaft ist die tektonisch ausgewogene Kulissenlandschaft: Die idealen Bildschöpfungen beispielsweise eines Nicolas Poussins oder Gaspard Dughets sind Landschaftsausschnitte, deren Vordergründe bühnenhaft ausgebildet sind und die seitlich von Bäumen oder Felsmassiven gerahmt werden, was den kulissenhaften Charakter der Ideallandschaft ausmacht. Durch die beidseitige Einrahmung entstehen so zum einen geschlossene und zum anderen tektonisch ausponderierte Landschaftsräume, deren Gründe parallel zur Bildebene hintereinander geschichtet werden. Das Streben nach einer ausgewogenen Verteilung der Bildmassen, die Raumschichtung sowie die Geschlossenheit des Landschaftsraumes als Symbol für einen in sich geschlossenen Kosmos stellen demnach Grundprinzipien der ideallandschaftlichen Bildkomposition dar. Sie haben in Form der Kulissenlandschaft ihren adäquaten bildlichen Ausdruck gefunden und wurden schließlich zur Norm erhoben.

Dieses Schema wird durch die Komposition der „Uferlandschaft" durchbrochen. Ihr Vordergrund wirkt zwar bühnenhaft, doch rahmen weder Bäume noch Felsmassive die Landschaft am linken Bildrand.[40] Der Landschaftsraum der „Uferlandschaft" ist somit im Gegensatz zur Ideallandschaft nicht geschlossen, sondern setzt sich über den seitlichen Bildrand hinaus ins Unendliche fort. Durch den fehlenden seitlichen Abschluss bleibt die offene Bildseite ohne kompositionellen Ausgleich, was für die auf Ausgewogenheit bedachte italienische Ideallandschaft untypisch ist. Mit dem Motiv der offenen Landschaft greift Faistenberger auf eine Gestaltungsweise zurück, die vielmehr für die niederländische Landschaftskunst charakteristisch ist, wie die Bildschöpfungen von Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen oder Philips Koninck mit ihren flachen, zum Bildrand hin offenen Landschaften veranschaulichen. Faistenberger verbindet in der „Uferlandschaft" die offene Landschaft, die die Holländer nur als Flachlandschaft kennen, mit der Ansicht eines Felsmassivs. Als Vorbild dienen ihm daher vor allem die Bildkompositionen der Flamen, in deren Landschaftskunst die Kombination von offenem Bildraum und diagonal abfallendem Felsmassiv in den so genannten Berg- und Flusslandschaften eine lange Tradition hat.[41] So zeigt Faistenbergers „Uferlandschaft" in ihrer Komposition eine große Ähnlichkeit zu Peter Paul Rubens' „Weiter Landschaft mit Gewitter", deren Bildanlage nur noch durch den Stich von Schelte à Bolswert überliefert ist (Abb. 6).[42] Spiegelverkehrt stellt die Graphik ebenfalls eine Küstenlandschaft dar, deren Klippen nach rechts hin diagonal abfallen und in eine schmale Uferzone übergehen, an der sich eine Stadt befindet. Schließlich reicht die Meeresfläche wie bei Faistenberger bis zum Bildrand und scheint sich, da sie eben nicht durch einen seitlichen Abschluss begrenzt wird, über diesen fortzusetzen.

---

38 Vgl. dazu Anm. 17 dieses Artikels.

39 Piles, Roger de: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipzig 1760 (Erstausgabe Cours de peinture par principes, 1708), S. 160ff.

40 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 119.

41 Wieczorek, Uwe: Fels- und Gebirgslandschaften, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Die flämische Landschaft 1520–1700, Katalog Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 2003 und Kunsthistorisches Museum Wien 2003/04, Lingen 2003, S. 119–147, vor allem S. 119ff. – Vgl. beispielsweise: Peter Paul Rubens: Landschaft mit Odysseus und Nausikaa (Florenz, Palazzo Pitti) oder Frans de Momper: Fluss- und Berglandschaft (Philadelphia, Collection Henry P. McIlhenny).

42 Siehe Rooses, Max: L'œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins 4, Antwerpen 1886–1892 (Reprint Soest 1977), S. 371, Nr. 1181 – Kräftner, Johann (Hg.): Vorbild Rubens, Katalog Liechtenstein Museum Wien, Kunsthistorisches Museum Wien und Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien 2004/05, München–Berlin–London–New York 2004, S. 128f.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 6: Schelte à Bolswert, Kupferstich nach der verschollenen „Weiten Landschaft mit Gewitter" von Peter Paul Rubens (Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien, Inv. Nr. GR 2214).

Wie bei der „Uferlandschaft" durchzieht zudem die Rundung der Meeresbucht die Bildfläche – wenn auch nicht in dem gleichen Schwung wie bei Faistenberger.

Mit den Regeln der Ideallandschaft unvereinbar ist schließlich auch die diagonale Raumerschließung der „Uferlandschaft". Während ideale Bildräume durch Schichten aufgebaut sind, die bildparallel hintereinander angeordnet wurden, sind die Küstenfelsen auf der „Uferlandschaft" auf einer Diagonalen hintereinander gestaffelt, die den nach links offenen Raum in seiner Tiefe durchmisst. Das Prinzip der Erschließung des Raumes über die Diagonale wendete Adam Elsheimer als erster an. Es war aber Peter Paul Rubens, der es über Vermittlung seines Schülers Hendrick Goudt schließlich in der flämischen Landschaftskunst etablierte.[43] So baute Rubens beispielsweise auch seine eben erwähnte „Weite Landschaft mit Gewitter" nach jenem diagonalen Kompositionsprinzip auf, indem er den Bildraum durch den von der linken Ecke an diagonal in die Tiefe führenden Küstenstreifen erschließt. Faistenberger übernimmt diese kompositorische Neuerung und stellt damit einen überzeugenden und kontinuierlich verlaufenden Tiefenraum dar.

Auch in der Farbgebung orientiert sich Faistenberger an der Tradition der flämischen Landschaftskunst. Der Vordergrund der „Uferlandschaft" ist in Brauntönen gehalten, der mittlere Küstenfels ist grün und der Hintergrund blau: Damit greift er auf das bewährte Schema der flämischen Dreigründemalerei zurück, die im 16. Jahrhundert von Joachim Patinier, Gillis van Coninxloo und auch von Joos de Momper in der

[43] Steingräber, Erich: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 177, 219.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Landschaftsmalerei etabliert wurde und noch in Peter Paul Rubens' Werk, beispielsweise in der Londoner „Landschaft mit Schloss Steen", Anwendung findet. Es ist daher durchaus vorstellbar, dass Faistenberger die Buntfarbigkeit neben den Werken der Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts auch durch das Werk Rubens kennengelernt hat. Die farbliche Dreiteilung der Gründe als Mittel zum Aufbau eines Tiefenraumes spielt bei der Ideallandschaft keine Rolle. Vielmehr steht die Lichtgestaltung mit dem effektvollen Wechsel aus beleuchteten und dunklen Bildzonen im Mittelpunkt.
Der Aufbau der „Gebirgslandschaft" mag zwar auf den ersten Blick durchaus in der Tradition idealer Landschaftsbilder stehen, bei näherer Betrachtung treten die Unterschiede jedoch deutlich hervor, in denen sich eine Abkehr von der ideallandschaftlichen Kompositionsweise manifestiert.
Bei der „Gebirgslandschaft" reduziert Faistenberger die Bildrahmung auf das Astwerk am rechten Rand und rückt stattdessen ein Baumpaar prominent in die Mitte. Der Baum ist dadurch nicht länger rahmende Randfigur, sondern wird vielmehr zum Protagonisten des Bildes: Die beiden Bäume thronen erhaben über der Landschaft und wirken durch die leichte Untersicht und freie Positionierung in der Landschaft noch monumentaler. Vor dem hellen Himmel heben sich die Baumkronen deutlich ab, so dass sie in ihrer vollen Pracht zu sehen sind. Diese Betonung des Baumes und damit eines Motivs kennt die ideale Landschaft nicht, die immer auf den Ausgleich der einzelnen Bildelemente bedacht ist. Die Bedeutung der Bäume für die Landschaftsmalerei erkannte bereits Joachim Sandrart: 1679 schrieb er im zweiten Band seiner „Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste", dass „[d]ie Baeume in den Landschafften […] das vornehmst Stuck"[44] seien. Daher „[…] wird / in den Baeumen erfordert / daß man eine rechte Manier annehme / deren Form / Art und Umschlaege recht zu entwerffen / ihrer Gattung in Proportion und Farb erkentlich nachzuahmen"[45] seien. Ihre möglichst naturnahe Gestaltung war auch anderen Kunsttheoretikern ein Anliegen. So forderte der bereits mehrfach erwähnte Lairesse in seinem „Großen Mahler=Buch", „[…] die besondere Art des Grünen und des Laubes wahrzunehmen, wie sie in ihrem weiten Abstande gesehen werden, und [zu] erwaegen, ob dieselbe enge und dichte beysammen seynd, von schlancken Blaettern und Zweigen, auch ob sie dick aneinander oder einzeln an ihren Zweigen haengen".[46] Faistenberger legte ebenfalls großen Wert auf die unterschiedliche Durchbildung der Bäume: Die Form der Blätter differenzierte er in vollendeter Weise. Die Gestaltung des Blattwerks verdient eine eigene Erwähnung. Faistenberger arbeitet durch helle Lichtakzente nur einzelne Blätter aus der Bildmasse heraus, wodurch der Baum in seiner Gesamterscheinung jedoch überaus lebendig erscheint, denn die Blätter scheinen so im Widerschein des einfallenden Lichtes regelrecht zu schimmern und zu flimmern. Auch die anderen landschaftlichen Motive wurden mit schnellem und sicherem Pinselstrich in ihrer wesentlichen Form erfasst und über weiche Übergänge und vertreibende Malweise als malerisch mit der Atmosphäre verwebte Farbmassen dargestellt: Zugunsten des malerischen Gesamteindrucks verzichtet Faistenberger auf eine zu detaillierte zeichnerische Durchbildung. Hierin zeigt sich seine große malerische Meisterschaft, die frei von jeglichem Schematismus ist.
Daneben greift Faistenberger bei der „Gebirgslandschaft" aber auch auf flämische Gestaltungsweisen zurück. So ähnelt der Ausblick in die Ferne in seiner Gestaltung mit den charakteristischen Kugelbäumchen und der im atmosphärischen Dunst verschwimmenden flachen Landschaft den Landschaftsausblicken eines Hercules Seghers oder Rubens'. Auch die Vegetation im Vordergrund erinnert in ihrer Kleinteiligkeit[47] und dem Symbolgehalt an Rubens'sche Gestaltungsweisen: So spielen beispielsweise auch hier die abgestorbenen Baumstämme am rechten Bildrand dem barocken Zeitgeist entsprechend auf die Vergänglichkeit allen Seins an.

---

44 Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste 2, Nürnberg 1679 (Reprint Nördlingen 1994), 3. Teil, VII. Kapitel, S. 21.
45 Sandrart: Teutsche Academie (wie Anm. 44), S. 22.
46 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 6. Kapitel, S. 120.
47 Die Kleinteiligkeit Rubens' hat ihrerseits ihre Wurzeln im flämischen Detailrealismus des 15. Jahrhunderts.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Der Vergleich mit Gemälden der klassischen Landschaftsmalerei macht einen weiteren Unterschied zur „Gebirgslandschaft" deutlich: Traditionell sind die Bergformationen der Ideallandschaft sanfte Hügelketten, für die die römische Campagna, genauer gesagt die Albaner- und Sabinerberge als Vorbild dienten. Die Berge, die Faistenberger in der „Gebirgslandschaft" darstellt, ragen dagegen hoch und schroff empor und erinnern an hochalpine Bergzüge. Ferner lässt ihre Farbgebung den Eindruck entstehen, als ob sie teilweise von Schnee und Eis bedeckt seien. Darin die Schilderung heimischer Landschaft zu erkennen, wäre jedoch ein übereilter Schluss.[48] Die Berge der „Gebirgslandschaft" sind keine Porträts der Alpen – im Gegensatz zu den holländischen Flachlandschaften des 17. Jahrhunderts, die gemeinhin als Abbild der Wirklichkeit gelten. Vielmehr passen sich bei Faistenberger die frei erfundenen Bergformationen den Zügen der Komposition an. Die Darstellung des alpin wirkenden Bergmassivs verdeutlicht aber dennoch, dass die heimischen Alpen nicht ohne Einfluss auf Faistenberger geblieben sind. In der Lichtgestaltung ist die „Gebirgslandschaft" jedoch von der für die italienische Barockkunst typischen Hell-Dunkel-Malerei geprägt, die in der Landschaftskunst nördlich der Alpen mit ihren einheitlichen Lichträumen keine Tradition hat:[49] Im Vordergrund wurden nur ausgewählte Partien zur Verdeutlichung kompositioneller und dramaturgischer Strukturen akzentuierend beleuchtet. Diese kontrastive Lichtführung bestimmt zu einem großen Teil die Bildwirkung und hat zur Folge, dass im Erscheinungsbild – im Gegensatz zur „Uferlandschaft" – der Einfluss italienischer Ideallandschaft überwiegt.

Fasst man die Ergebnisse der stilistischen Analyse der „Uferlandschaft" sowie jener der „Gebirgslandschaft" zusammen, lässt sich feststellen, dass sich in beiden Bildern, wenn auch in unterschiedlichem Grad, verschiedene Einflüsse nachweisen lassen: Neben Gestaltungsweisen der klassischen Ideallandschaft und jenen der flämischen Landschaftskunst, vor allem der von Peter Paul Rubens, prägte ferner die italienische Hell-Dunkel-Malerei sowie möglicherweise auch der unmittelbare Eindruck der alpinen Bergwelt die Kunst Anton Faistenbergers. Vor dem Hintergrund dieser Resultate ist den Urteilen Knapps und Eisens nicht zuzustimmen, die in den Würzburger Kompositionen lediglich Gestaltungsweisen der Ideallandschaft erkannten.[50] Vielmehr kann man unter dem herausgearbeiteten Einfluss der flämischen Kunst eine Abkehr Faistenbergers vom Schema der Ideallandschaft beobachten, die bereits Strnadt erwähnt, aber nicht belegt hatte.

Auf diesen Überlegungen aufbauend soll nun die Datierung der beiden Würzburger Bilder erfolgen, die aufgrund fehlender archivalischer Dokumentation auf stilistischem Wege vorgenommen werden muss. Nicht unproblematisch ist in diesem Zusammenhang, dass nachweislich kein Werk Faistenbergers mit absoluter Sicherheit datiert werden kann, da die hierfür nötigen Quellen fehlen.[51] Zum momentanen Forschungsstand können die Werke daher lediglich in einen relativen chronologischen Zusammenhang gesetzt werden. Bei der Bearbeitung des Gesamtwerkes hat Strnadt die Wirkung verschiedener Einflüsse auf Faistenbergers Schaffen beobachtet, aus denen sie vorsichtig eine stilistische Entwicklungslinie ableitet.[52] Damit etabliert sie eine Einteilung der Gemälde, die bisher von der Forschung übernommen wurde.[53] Demnach war Anton Faistenberger zunächst dem Typus der klassischen Ideallandschaft im Stile Pietro Monta-

---

48 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 61f.

49 Eine Ausnahme stellen Rembrandts Landschaftsbildern dar, in denen zur Steigerung der Bilddramaturgie ebenfalls einzelne Partien schlaglichtartig beleuchtet werden. Siehe beispielsweise Rembrandt Harmensz. van Rijn: Die Steinbrücke; Öl auf Leinwand (Amsterdam, Rijksmuseum).

50 Knapp: Würzburg und seine Sammlungen (wie Anm. 2), S. 132. – Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 40.

51 Zwar sind einige wenige Dokumente erhalten, doch können die in dieser archivalischen Überlieferung genannten Bilder nicht eindeutig bestimmten Einzelwerken Faistenbergers zugeordnet werden. Vgl. dazu Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 21 (mit Quellennachweis).

52 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 69–77.

53 Brucher: Kunst des Barock (wie Anm. 19), S. 359. – Herrmann-Fichtenau, Elisabeth: Der Einfluß Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Köln–Wien 1983, S. 86–89. – Baum, Elfriede (Hg.): Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien 1, München–Wien 1980, S. 156ff.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

ninis, Salvator Rosas sowie Nicolas Poussins verpflichtet. In seiner mittleren Schaffensphase stand er zunehmend unter niederländischem Einfluss.[54] Am Ende seines kurzen Lebens stehen nach Strnadt schließlich die großartigen Landschaftsbilder, die „[…] von einem zutiefst persönlichen Ausdruck erfüllt sind, und die erkennen lassen, daß der Meister über die verschiedenen von außen kommenden Einflüsse hinausgewachsen ist".[55] Bei den beiden Würzburger Bildern beobachtete sie – wie bereits erwähnt – unter dem Einfluss der flämischen Malerei eine Abkehr vom akademischen Schema der Ideallandschaft.[56] Die beiden Würzburger Bilder datiert sie daher gemäß ihrer Einteilung der unterschiedlichen Stilstufen Faistenbergers in eine spätere Schaffensphase.[57]
Eisen untersucht im Rahmen seiner stilistischen Dreiteilung des Werkes Faistenbergers nach eigener Aussage keinen „entwicklungsmäßige[n] Zusammenhang".[58] Dennoch implizieren seine Äußerungen eine gewisse Aussage über die chronologische Abfolge der drei Schaffensphasen, und zwar in der Beurteilung des Anlehnungsgrads von Faistenbergers Werk an die ideale Landschaftsmalerei. Die beiden Würzburger Bilder scheinen nach Eisen einer früheren Entwicklungsstufe anzugehören, die noch sehr viele Parallelen zur idealen Landschaftskunst aufweist, während die Bilder der zweiten Gruppe einen „durchaus selbständigen Charakter" besitzen.[59] In der dritten Schaffensphase habe „sich Faistenberger weitgehend vom Schema der heroischen Landschaft frei"[60] gemacht. Knapp, Ragaller und Hoffmann gehen nicht auf die Datierung ein.[61]
Während Strnadts Gliederung des Werkes nach Einflüssen sowie deren Reihenfolge durchaus plausibel ist, da die Abwendung von der idealen Landschaft unter Einfluss der flämischen Malerei zeitgleich auch in Werken anderer Künstler erfolgte[62], so fehlt bis heute doch ein ausführlicher stilistischer Vergleich der Werke untereinander, der es erst ermöglichen würde, eine überzeugende Entwicklungslinie innerhalb der einzelnen Stilstufen nachzuzeichnen und so das Gesamtwerk zu datieren. Letztlich kann nur durch eine eingehende Untersuchung der Komposition sowie der räumlichen Landschaftsentwicklung eine überzeugende relative zeitliche Abfolge der undatierten Werke Anton Faistenbergers erfolgen. Dies kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht für das Gesamtwerk geleistet werden. Daher sollen im Folgenden lediglich exemplarische Vergleiche gezogen werden, um die Würzburger Bilder genauer zu datieren und um sie in das Œuvre einordnen zu können. Daneben soll versucht werden, anhand externer Anhaltspunkte Hinweise für eine absolute Datierung der beiden Würzburger Bilder zu erhalten.
Zum Frühwerk zählt Strnadt beispielsweise die Innsbrucker „Heroische Landschaft mit Rindern und Ziegen" (Abb. 7), da sie noch sehr dem Schema der Ideallandschaft verpflichtet ist. Das gewählte Beispiel weist neben dem seitlichen Abschluss der Kulissenlandschaft auch deren geschichteten, versatzstückhaften Bildaufbau auf. In ihrer Kompositionsweise kommt die Innsbrucker Landschaft den Dughet'schen Landschaftskonzeptionen nahe. Als Charakteristikum des Frühwerkes gilt auch eine akribische Malweise:[63] Erst mit fortgeschrittenem malerischen Können verzichtet Faistenberger auf eine detaillierte zeichnerische Durchbildung der einzelnen Motive, bis er diese später nur noch mit sicher

---

54 Hier greift Strnadt eine Beobachtung von Aurenhammer (Aurenhammer, Hans: Die Österreichische Galerie im Belvedere in Wien, Wien 1962, S. 43.) auf, der als erster den flämischen und holländischen Einfluss auf Faistenbergers Kunst feststellte.
55 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 77.
56 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 120.
57 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 121.
58 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 40.
59 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 40f.
60 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 41.
61 Knapp: Würzburg und seine Sammlungen (wie Anm. 2), S. 132. – Knapp: Katalog der Gemälde (wie Anm. 2), S. 44f. – Ragaller: Verzeichnis der Gemälde (wie Anm. 2), S. 24. – Hoffmann: Gemäldekatalog (wie Anm. 2), S. 68.
62 Der zunehmende Einfluss der niederländischen Malerei konnte auch bei anderen österreichischen Künstlern der Zeit nachgewiesen werden. Vgl. dazu Anm. 88 dieses Artikels.
63 Brucher: Kunst des Barock (wie Anm. 19), S. 359.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 7: Anton Faistenberger: Heroische Landschaft, im Vordergrund Gruppen von Rindern und Ziegen, Öl auf Leinwand, 90,5 x 111 cm, bezeichnet unten rechts „Faistenberger" (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 184).

gesetzten Pinselstrichen in ihren Umrissen andeutet. Von dem Innsbrucker Bild (Abb. 7) heben sich die beiden Würzburger Werke deutlich ab. Im Laufe seines Schaffens übte zunehmend die flämische Landschaftskunst sowie die Darstellung alpin wirkender Bergzüge einen Einfluss auf Faistenbergers Kunst aus, was sich in der Abkehr vom klassischen Aufbau der Ideallandschaft manifestiert. Zu dieser Phase können – wie oben ausführlich aufgezeigt – auch die Würzburger Bilder gezählt werden. Strnadt datierte beide im Zusammenhang mit drei Werken aus dem Brukenthal Museum in Sibiu – der „Landschaft mit Ruinen und Gebirgsbach" (Abb. 8), dessen Gegenstück der „Landschaft mit alten Gebäuden" (Abb. 9) sowie der „Landschaft mit überhängendem Felsen" (Abb. 11) –, die sie alle einer späteren Stilphase zuordnet. Zur Datierung der Würzburger Gemälde stellt Strnadt fest: „Die Gestaltungsweise entspricht der Art der Gemälde in Sibiu, und somit einer späteren Schaffensperiode des Künstlers."[64] Doch vergleicht man die drei Bilder aus Sibiu mit den Gemälden aus Würzburg, so erkennt man beträchtliche Unterschiede sowohl

[64] Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 121.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 8: Anton Faistenberger: Landschaft mit Ruinen und Gebirgsbach, Öl auf Leinwand, 63 x 80 cm (Sibiu, Brukenthal Museum, Inv. Nr. 364, Gegenstück zu Inv. Nr. 363).

in der Raumauffassung als auch im Grad der Anlehnung an Vorbilder der Ideallandschaft, die sich nur durch einen unterschiedlichen Entstehungszeitpunkt erklären lassen.
Betrachtet man zunächst die beiden Pendantbilder „Landschaft mit Ruinen und Gebirgsbach" (Abb. 8) und „Landschaft mit alten Gebäuden" (Abb. 9), so fällt sofort ihr ausgewogener, kulissenhafter Aufbau mit dem bühnenhaften Vordergrund und der seitlichen Einrahmung auf, wie er auch bei klassischen Ideallandschaften üblich ist. Insbesondere bei der „Landschaft mit alten Gebäuden" ist die Nähe zur Kompositionsweise und Motivik Nicolas Poussins unbestreitbar.[65] Anton Faistenberger scheint bei der „Landschaft mit alten Gebäuden" den Vordergrund der Poussin'schen „Landschaft mit der Asche des Phoikos" (Abb. 10) beinahe kopiert zu haben: Nicht nur die Motive sind erstaunlich ähnlich, auch die für die Ideallandschaft charakteristische, schematische Abfolge von Hell- und Dunkelzonen hat Faistenberger übernommen.[66]

---

65 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 118.

66 Wie bei Poussins Liverpooler Landschaft (Abb. 10) wird bei der Faistenberger'schen „Landschaft mit alten Gebäuden" die linke Seite von dunklen Bäumen gerahmt, vor denen sich die Form eines Brunnens abzeichnet. Gleich einem hellen Streifen zieht der beleuchtete Weg auf beiden Bildern von der rechten unteren Ecke diagonal durch das Bild bis zu einer Mauer, die die Grenze zwischen Vorder- und Mittelgrund bildet.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 9: Anton Faistenberger: Landschaft mit alten Gebäuden, Öl auf Leinwand, 63 x 80 cm (Sibiu, Brukenthal Museum, Inv. Nr. 363, Gegenstück zu Inv. Nr. 364).

Abb. 10: Nicolas Poussin: Landschaft mit der Asche des Phoikos, Öl auf Leinwand, 116,5 x 178,5 cm (Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. Nr. WAG 10350) © National Museums Liverpool.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 11: Anton Faistenberger: Landschaft mit überhängendem Felsen, Öl auf Leinwand, 30 x 39 cm, bezeichnet rechts neben der Quelle „Anton Faistenberger" (Sibiu, Brukenthal Museum, Inv. Nr. 360).

Auch bei seinem Gegenstück, der „Landschaft mit Ruinen und Gebirgsbach" (Abb. 8), bedient sich Faistenberger ideallandschaftlicher Kompositionselemente, die er versatzstückartig in seine Bildanlage integriert. Der auf der rechten Seite ins Bild ragende Baum wie auch die in ihrer Urwüchsigkeit gezeigte Natur im Vordergrund scheinen Bildern wie Pietro Montaninis „Landschaft mit Jesuskind und Johannesknabe"[67] entnommen zu sein. Das dritte Bild aus Sibiu, die „Landschaft mit überhängendem Felsen" (Abb. 11), das Strnadt auch im Zusammenhang mit den beiden Würzburger Bildern datiert, weist ebenfalls Formen auf, die wiederum auf einen früheren Entstehungszeitpunkt hindeuten. Auch hier findet sich die für die Ideallandschaft charakteristische Abfolge von hellen und dunklen Zonen sowie eine bewusste Motivübernahme der Dughet'schen Kunst: Der exponiert in der Landschaft stehende dünne Baum mit karger Baumkrone ist häufig auf Bildern von Dughet zu finden.[68]

---

67 Pietro Montanini: Landschaft mit Jesuskind und Johannesknabe, Öl auf Leinwand, 55 x 69 cm (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). Abbildung bei Ottani Cavina, Anna (Hg.): La pittura di paesaggio in Italia 1: Il Seicento, Mailand 2004, S. 310. – Vgl. auch Pietro Montanini: Italienische Landschaft mit Tobias und Engel; signiert und datiert 1698 (Wien, Galerie St. Lucas). Abbildung bei Schaffran, Emerich: Anton Feistenberger und die mittelitalienische Landschaftsmalerei des Hochbarock, in: Alte und moderne Kunst 6, 1961, S. 21.

68 Siehe Gaspard Dughet: Landschaft (London, National Gallery, Inv. Nr. NG 98). Abbildung bei Salerno, Luigi: Pittori di paesaggio del Seicento a Roma 2, Rom 1978, S. 535, Abb. 86.11.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 12: Anton Faistenberger: Hirschhatz in bergigem Gelände, Öl auf Leinwand, 74 x 93 cm (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. GG-325).

Doch nicht nur durch die Nähe zu Motivik und Lichtbehandlung der Ideallandschaft unterscheiden sich die Bilder in Sibiu von den beiden Würzburger Bildern, deren Vorbilder – wie aufgezeigt – insbesondere in der flämischen Kunst zu finden sind, sondern vor allem in der Raumauffassung. Während die drei Bilder aus Sibiu noch aus einzelnen bildparallel hintereinander angeordneten Bildschichten aufgebaut sind, versuchte Faistenberger bei den Würzburger Bildern, vor allem bei der „Uferlandschaft", durch die Diagonalkomposition den Raum in seiner Tiefe zu erschließen. Darin manifestiert sich zum einen eine Abkehr vom ideallandschaftlichen Kompositionsschema, zum anderen stellt die kontinuierliche Raumerschließung eine innovative Errungenschaft der flämischen Malerei dar[69], die ihrerseits auf einen späteren Entstehungszeitpunkt der Würzburger Bilder im Vergleich zu Bildern aus Sibiu schließen lässt.[70]

---

69 Vgl. Anm. 43 dieses Artikels.

70 Dass die besprochenen Bilder aus Sibiu dennoch nicht dem unmittelbaren Frühwerk angehören, zeigt die Tatsache, dass die dargestellten Berge wie auf den Würzburger Bildern bereits hochalpin wirken – im Gegensatz zu frühen Landschaften wie der Innsbrucker „Landschaft mit Weidetieren" (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 184), die noch die Bergformationen der römischen Campagna aufweist.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 13: Anton Faistenberger: Heroische Landschaft, im Vordergrund weidende Kühe und Schafe, Öl auf Leinwand; 67 x 81 cm, bezeichnet unten rechts „Antoni Faistenberger" (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 186).

Hinsichtlich der Raumerschließung, des Grades der Abkehr vom ideallandschaftlichen Schema sowie der Nähe zur flämischen Malerei sind die beiden Würzburger Bilder eher in Zusammenhang mit der Wiener „Hirschhatz in bergigem Gelände"[71] (Abb. 12) und der Innsbrucker „Heroischen Landschaft mit weidenden Kühen und Schafen im Vordergrund" (Abb. 13) zu datieren, die Strnadt dagegen in eine frühere Stilstufe einordnet.[72] Wie auf der „Gebirgslandschaft", zu der sie auch sonst eine große kompositionelle Ähnlichkeit aufweist, durchzieht eine hell erleuchtete Wegkurve in weitem Schwung die Wiener „Hirschhatz". Im Vergleich zu Faistenbergers ausgewogenen ideallandschaftlichen Kompositionen (siehe Abb. 7) kommt in der daraus resultierenden Dynamik des Gesamtaufbaus eine grundsätzlich andere Gestaltungsweise zum Ausdruck, die zweifellos durch die schwungvollen Kompositionen eines Rubens' beeinflusst wurde. Es zeigt sich somit eine deutliche Abkehr von der Ideallandschaft, so dass die Wiener „Hirschhatz" in zeit-

[71] Strnadt hält die Wiener „Hirschhatz" für eine Replik einer im Bildausschnitt und den Maßen kleineren, aber bezeichneten Version. Siehe Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 91. – Vgl. auch Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 160.

[72] Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 81, 91.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 14: Anton Faistenberger: Landschaft nach einem Gewittersturm, Öl auf Leinwand, 74 x 95 cm, bezeichnet unten rechts „Anton Faistenberger" (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. GG-335).

licher Nähe zu den Würzburger Bildern zu datieren ist. Außerdem belegt das sich in den Bildern manifestierende neue Gespür für den Bildraum, dass sowohl die beiden Würzburger Bilder als auch die eben erwähnten Landschaften aus Innsbruck und Wien einer späteren Schaffensphase zuzuordnen sind. Zwar befinden sich auf der rechten Bildseite der „Hirschhatz" (Abb. 12) noch immer Bäume[73], doch erscheinen diese durch ihre lichte Anordnung nicht mehr als rahmende Randkulisse: Sie versperren nicht die Sicht auf den Hintergrund mit der tiefen und weiten Ebene, so dass wie bei den Würzburger Bildern ein einheitlicher Tiefenraum suggeriert wird. Die innovative Erschließung des Raumes in seiner Tiefe verläuft bei der Innsbrucker Landschaft (Abb. 13) noch forcierter. Der Vordergrund weist noch deutlich den kulissenhaften Aufbau der Ideallandschaft auf – mit seitlicher Einrahmung und einer bühnenhaften Gestaltung. Dahinter öffnet sich allerdings ein Landschaftsprospekt, dessen seitliche Felsmassive wie auf der „Uferlandschaft" diagonal im Raum angeordnet sind. Die so entstandene Diagonale erschließt den Bildraum kontinuierlich in seiner Tiefe. Als zusätzlichen Kunstgriff lässt Faistenberger einen Fluss durch die weite Ebene mäandrieren, wodurch das

[73] Mit dem Motiv der gekreuzten Stämme spielt Faistenberger auf eine Gestaltungsweise Claude Lorrains an.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Auge des Betrachters geschickt in die Ferne gelenkt wird. Durch die Farb- und Luftperspektive entsteht zudem das Gefühl einer kontinuierlichen Tiefenräumlichkeit, die an Bildkompositionen eines Hercules Seghers erinnert. Insgesamt wird bei den Würzburger Bildern genauso wie bei der „Hirschhatz" und der Innsbrucker „Heroischen Landschaft mit weidenden Kühen und Schafen im Vordergrund" ein neues Raumgefühl erkennbar, das mit großer Wahrscheinlichkeit von der flämischen Kunst, insbesondere von Rubens, geprägt wurde[74] und das aufgrund der innovativen Raumauffassung für eine spätere Stilphase spricht. Die durch die neuartigen Kompositionsprinzipien gewonnene Weiträumigkeit findet sich in den frühen Kompositionen mit ihrem geschichteten Aufbau sowie den seitlich gerahmten, im Hintergrund durch Bergzüge gesperrten und damit geschlossenen Bildräumen nicht. Schließlich ist es die schwungvolle, aber sichere Malweise, die für eine reifere Meisterschaft spricht und die auf eine spätere Datierung sowohl der Würzburger als auch der Innsbrucker und Wiener Landschaft hindeutet.

Dass die Würzburger Bilder aber nicht der letzten Stilphase[75] angehören, zeigt der Vergleich mit der Wiener „Landschaft nach einem Gewittersturm" (Abb. 14).[76] Während die beiden Würzburger Bilder neben der Formensprache der flämischen Landschaftskunst durchaus noch Elemente der Ideallandschaft aufweisen, wendet sich Faistenberger – vielleicht unter dem Einfluss des Holländers Jacob van Ruisdael[77] – um 1706, also kurz vor seinem Tod, zugunsten einer größeren Naturwahrheit ganz vom Schema der Ideallandschaft ab.[78] Der Betrachterstandpunkt ist nun niedriger: Man überblickt also nicht mehr eine weite Landschaft. Vielmehr wurde der Bildausschnitt verkleinert und auf ein Motiv, hier das des umgestürzten Baumes, reduziert. So konnte sich Faistenberger ganz und gar der Darstellung des Baumes widmen. Dieser ist nicht mehr geschönt, sondern scheint nach eingehendem Naturstudium gestaltet zu sein.

Die aus dem Naturstudium resultierende wirklichkeitsnahe und damit ausdrucksstarke Darstellung der Natur, das Charakteristikum für seine letzten Bilder, zeigt sich auch im landschaftlichen Hintergrund auf dem „Quellwunder des Moses" von Johann Michael Rottmayr (Abb. 15); der Landschaftsprospekt ist Faistenberger einstimmig zugeschrieben.[79] Da Rottmayr das Gemälde mit „1706" datiert hat, hätte man mit dieser externen Datierung einen definitiven Anhaltspunkt für den Malstil Faistenbergers im Jahre 1706. Die seitlichen Bäume des „Quellwunders" mit den mächtigen Stämmen scheinen nach der Natur gemalt zu sein. Sie unterscheiden sich jedoch im Grad der Naturnähe von der Art, wie die Bäume beispielsweise in der „Gebirgslandschaft" gemalt sind: Diese wurden – wie gezeigt – noch nach dem ideallandschaftlichen Prinzip der ‚Elektion' ausgewählt und ordnen sich in der Schönlinigkeit ihrer Stämme dem dekorativen Gesamtcharakter der Landschaft unter, so dass davon ausgegangen werden kann, dass die Würzburger Bilder in einigem zeitlichen Abstand zu den Bäumen des „Quellwunders" gemalt wurden. Im Gestrüpp mit dem umgefallenen Baumstamm, das sich am rechten Rand der „Uferlandschaft" befindet, deutet sich in der Art seiner Gestaltung jedoch bereits jene Naturnähe und Ausdruckskraft an, die sowohl für die Bäume des „Quellwunders" als auch für jene auf der Wiener „Landschaft nach einem Gewittersturm" charakteristisch sind.

---

74 Vgl. Anm. 43 dieses Artikels.

75 Die Bezeichnung ‚Spätwerk' ist im Falle Faistenbergers nicht unproblematisch, da Faistenberger bereits 1708 im Alter von 45 Jahren gestorben ist.

76 Das Motiv des umgestürzten Baumes findet sich auch auf der „Landschaft mit gefälltem Baum" (Inv. Nr. 362) aus dem Brukenthal-Museum in Sibiu, welches Baum für eine Vorstudie zur Wiener „Landschaft nach einem Gewittersturm" (Abb. 14) hält. Vgl. dazu Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 160.

77 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 75.

78 Das Streben nach möglichst großer Wirklichkeitsnähe, das die Gestaltungsweise seines Spätstils kennzeichnet, belegt ein Dokument aus dem Jahr 1706. Es berichtet von der Bitte Faistenbergers an seinen Auftraggeber, sein bereits begonnenes Bild nach den Erscheinungen der Natur vollenden zu dürfen. Vgl. dazu Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 24 (mit Quellennachweis), 107.

79 Keller: Rottmayr (wie Anm. 19), S. 184.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 15: Johann Michael Rottmayr und Anton Faistenberger: Quellwunder des Moses, Öl auf Leinwand, 132,5 x 199 cm, bezeichnet „J. M. Rottmair de Rosenbrunn fecit 1706" (Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien, Inv. Nr. GE-294).

Die beiden Würzburger Bilder kann man daher mit der Wiener „Hirschhatz" und der Innsbrucker „Heroischen Landschaft" – in eine spätere Phase, jedoch nicht in die letzte Schaffensphase Faistenberges datieren. Die stilistische Analyse der beiden Würzburger Bilder legt eine Datierung Anfang des 18. Jahrhunderts nahe.[80]

Die beiden Würzburger Bilder weisen zwar in formaler und motivischer Hinsicht durchaus noch einzelne Elemente der klassischen Ideallandschaft auf, doch haben sie sich inhaltlich bereits weit von deren ursprünglichen Idee entfernt. In der spezifischen Gestaltung der Würzburger Landschaftsprospekte zeigt sich vielmehr eine Einstellung zur Natur, die charakteristisch für die Landschaftsmalerei des Spätbarock[81] ist. Es ging weniger um die Schilderung der Idealität der Landschaft, wie es vor allem für Lorrain und Poussin ausschlaggebend war. Vielmehr sollte dem Betrachter durch effektvolle Arrangements und die Mannigfaltigkeit der Motive ein ästhetisches und sinnliches Vergnügen bereitet werden. Aufgabe der Landschaftsmalerei war es daher, die Gemüter zu bewegen und die Sinne zu reizen, den Betrachter durch die Schönheit des landschaftlichen

[80] Die Datierung des Landschaftsprospekts zu Beginn des 18. Jahrhunderts unterstützt die Attribution der Staffage an Johann Michael Rottmayr, da Carl Loth bereits 1698 starb.

[81] Eisen begrenzt die Zeit des Spätbarock der deutschen Landschaftsmalerei auf den Zeitraum zwischen 1670 und 1730. Vgl. dazu Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 9. – Dabei handelt es sich nach Ansicht der Verf. jedoch nicht um eine eigene Epoche, sondern um eine Strömung innerhalb der Barockmalerei.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Idylls zu rühren oder durch besonders außergewöhnliche landschaftliche Prospekte zu erschüttern oder in Schauer zu versetzen.[82]

Dies geht aus der zeitgenössischen Kunsttheorie hervor. In seinem Kapitel „Abhandlung von den Landschafften" formuliert der Kunsttheoretiker Gérard de Lairesse die Zielsetzungen der Landschaftsmalerei um 1700, die „mit einer lieblichen Zusammenschmelzung der Couleuren, und schicklichen Ordnung vereiniget, so die Anschauer ergoetze[n] und belustige[n]"[83] soll. Gerade in der Landschaftsmalerei sah er ein geeignetes Medium, das den „Leuten Begnuegen leisten kan, […]"[84], denn „[w]as kann einem Menschen mehr angenehm seyn, als wenn er, ohne einen Fuß aus seinem Zimmer zu setzen, die ganze Welt durch=wandert, […]. Was ist ergoetzender als ein schattiges Waeldchen/ dicke Thier=Gärten, und klare Wasser Baeche, Stein=Felsen, Fontainen, Himmel=hohe Berge, und jaehe tieffe Thaeler/ welches man alles auf einmahl besich=tigen kan, und bey deren Beschauung die schwermuethigsten Sinnen hin=laenglich Materie finden, ihren Kummer zu vertreiben?"[85]

Dieser Forderung kam Faistenberger durch dramatisch gesteigerte Motive, wie wilde Felsen, Schluchten und Wasserfälle und deren wirkungsvolles Arrangement auf vollkommene Weise nach. Gemäß der Vorliebe für Effekte bereicherte auch der Staffagemaler Faistenbergers Landschaften mit Elementen, die den Betrachter überraschen sollten. So sind beispielsweise die beiden lüsternen Hirten der „Uferlandschaft", die sich im Schutz der Uferböschung versteckt halten und die beiden badenden Mädchen belauern, erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Ihr Entdecken rief einst beim Betrachter ein angenehmes Erstaunen hervor oder entlockte ihm sicherlich ein Schmunzeln. Sie stellen geistreiche künstlerische Gestaltungsmaßnahmen dar, die „die Sinnen belustigen, und die Augen erquicken".[86]

Anton Faistenberger verbindet – wie aufgezeigt – bei den Würzburger Bildern den Typus der italienischen Ideallandschaft in seiner spätbarocken Ausprägung mit Elementen der flämischen Landschaftskunst. Damit steht er in der künstlerischen Tradition süddeutscher und österreichischer Barockkunst, die von italienischer und flämischer Kunst beeinflusst war.[87] Das österreichische Kunstleben des 17. Jahrhunderts wurde zunächst maßgeblich von zugewanderten Künstlern vor allem aus Italien und Flandern geprägt, da die österreichische Malerei selbst wenige bedeutende Meister hervorgebracht hatte.[88] Diese in Wien tätigen ausländischen Maler bereicherten durch neue Elemente die Kunst Österreichs. Walther Buchowiecki charakterisierte die österreichische Barockmalerei treffend als „Eklektizismus italienischer und niederländischer Errungenschaften in wechselndem Mischungsverhältnis".[89] Denkbar ist neben dem persönlichen Kontakt zu flämischen oder holländischen Künstlern[90] auch eine indirekte Beeinflussung über deren Bildwerke: Rege Sammeltätigkeit des Adels, der Kirche und vornehmlich seiner fürstlichen Auftraggeber, zu deren Galerien Faisten-

---

82 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 9, 14.

83 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 1. Kapitel, S. 103.

84 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 1. Kapitel, S. 103.

85 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 1. Kapitel, S. 103f.

86 Lairesse: Grosses Mahler-Buch (wie Anm. 11), 6. Buch, 1. Kapitel, S. 104.

87 Heinz (Heinz, Günther: Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhundert und die Werke des Johann Michael Rottmayr, Wien 1950) hat in seiner Dissertation einen flämischen Einfluss auf die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts festgestellt, den auch Faßbinder (Faßbinder, Brigitte: Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1979) für die Wiener Kunst des 17. Jahrhunderts beobachtete. Herrmann-Fichtenau (Herrmann-Fichentau: Einfluß Hollands auf österreichische Malerei (wie Anm. 53), S. 83–116, 180–189) untersucht den holländischen Einfluss auf die österreichische Malerei für das 18. Jahrhundert.

88 Faßbinder: Wiener Malerei des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 87), S. 264ff. – Buchowiecki, Walther: Geschichte der Malerei in Wien, in: Buchowiecki, Walter/Poch-Kalous, Margarethe (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Wien 7, Wien 1955, S. 70–72. – Aurenhammer, Hans: Die österreichische Galerie Wien. Schloss Belvedere, München–Wien 1976, S. 29ff.

89 Buchowiecki: Malerei in Wien (wie Anm. 88), S. 72.

90 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 75. – Faistenberger: Die Faistenberger (wie Anm. 2), S. 224.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

berger als einer der angesehensten Maler seiner Zeit sicherlich Zugang hatte, und ein florierender Kunsthandel mit Flandern sorgten für reiches Anschauungsmaterial in Wien.[91] Schließlich darf man den Einfluss der Graphik nicht vergessen, die eine außerordentlich wichtige Rolle bei der Vermittlung flämischer Kunst spielte. Einzelne Motive oder ganze Bildkompositionen Peter Paul Rubens' fanden durch Stiche große Verbreitung und beeinflussten viele Künstler in ihrem Schaffen.[92]

Der künstlerische Austausch zwischen Italien und dem Norden erfolgte dagegen vor allem auf direktem Wege. Viele Künstler zogen über die Alpen, um dort ihre Ausbildung zu vollenden. In Venedig unterhielt der gebürtige Münchner Carl Loth eine berühmte Werkstatt, die eine Art Anlaufstelle für Künstler aus Deutschland und Österreich war – Johann Michael Rottmayr, Peter Strudel und Hans Adam Weissenkircher haben dort nachweisbar studiert.[93] Strnadt nimmt einen Venedigaufenthalt Faistenbergers gegen Ende des 17. Jahrhunderts an.[94] Durch einen neuen Dokumentenfund von Andreas Faistenberger konnten zwar die Zweifel über den mutmaßlichen Venedigaufenthalt nicht beseitigt werden, doch belegt er, dass sich Faistenberger – zusammen mit Johann Michael Rottmayr – in Norditalien aufhielt, genauer gesagt in Borgo bei Trient, was nicht allzu weit von Venedig entfernt ist.[95] Obwohl hier ein spekulatives Moment nicht auszuschließen ist, so spricht die Hell-Dunkel-Malerei im Vordergrund der „Gebirgslandschaft" doch sehr für einen Einfluss der tenebrosen Lichtbehandlung, die charakteristisch für die Malerei der Carl-Loth-Schule ist und die auch Rottmayr nachhaltig geprägt hat. Außerdem lässt sich im Zusammenhang mit der Italienreise vermuten, dass Faistenberger neben den künstlerischen Anregungen der Carl-Loth-Schule auch von der Landschaft Norditaliens inspiriert worden ist. Denn die dargestellte Landschaftsform der „Gebirgslandschaft" mit dem eindrucksvollen Übergang von Bergzügen, die sich abrupt aus einer weiten Ebene erheben, ist typisch für diese Bergwelt.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Anton Faistenberger aus verschiedenen Quellen schöpfte. Durch seine Offenheit für neue Anregungen machte er sich vom Zwang des damals vorherrschenden Typus der Ideallandschaft frei. Seine Würzburger Bilder stellen jedoch keine reine Addition übernommener Formen flämischer oder italienischer Landschaftskunst dar, sondern die verschiedenen Stilelemente fügen sich organisch zu einem neuen Ganzen, zu einer in sich geschlossenen Komposition. Faistenberger verstand es, diese in seine eigene Formensprache zu übersetzen. In dieser synthetischen Kraft liegt auch seine künstlerische Leistung. Die „Uferlandschaft" weist zwar große stilistische Ähnlichkeit zu Rubens' „Weiter Landschaft mit Gewitter" (Abb. 6) auf, so dass man mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen kann, dass Faistenberger einen Stich nach dem Gemälde gekannt hat.[96] Trotz der stilistischen Übernahmen kopierte Faistenberger aber nicht das Rubens'sche Werk. Er bediente sich vielmehr dessen Grundideen, die er der Zeit entsprechend in eine schwungvollere und spannungsreichere Komposition übertrug. Im Unterschied zu den Bildern Jan Glaubers, der das ideallandschaftliche Formenrepertoire Gaspard Dughets lediglich nachahmte[97], zeugen die Bildschöpfungen Faistenbergers daher von eigener schöpferischer Erfindungsgabe. Nicht zuletzt wegen seiner malerischen Meisterschaft fand er so zu einem unverkennbaren Stil.

---

91 Faßbinder: Wiener Malerei des 17. Jahrhunderts (wie Anm. 87), S. 272. – Kräftner: Vorbild Rubens (wie Anm. 42), S. 9.

92 Es war vor allem Schelte à Bolswert, der die Landschaftsgemälde Peter Paul Rubens' gestochen hat. So fertigte er auch zu der bereits erwähnten „Weiten Landschaft mit Gewitter" einen Kupferstich an. Ein Exemplar dieses Kupferstichs Schelte à Bolswerts befindet sich bezeichnenderweise im Museum Liechtenstein Wien, dem Museum, das aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein hervorgegangen ist, für den Faistenberger im frühen 18. Jahrhundert tätig war.

93 Brucher: Kunst des Barock (wie Anm. 19), S. 316.

94 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 17, 19.

95 Vgl. Anm. 22 dieses Artikels.

96 Vgl. Anm. 92 dieses Artikels.

97 Kämmerer: Klassisch-heroische Landschaft (wie Anm. 37), S. 81ff.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Die schwungvollen Kompositionen Anton Faistenbergers, wie sie die beiden Würzburger Bilder repräsentieren, fanden in der österreichischen Landschaftsmalerei trotz großer Wertschätzung des zeitgenössischen Publikums[98] kaum eine Nachfolge. Sein Bruder Gabriel Joseph (1672–?)[99] gestaltete zwar nach Antons Tod in dessen Stil weiter, ohne jedoch vom barocken Geist seines älteren Bruders und Lehrers berührt zu sein: Seine Landschaftsprospekte wirken formelhaft und sind versatzstückartig zusammengesetzt, wie beispielsweise im so genannten Faistenbergerzimmer im Stift von St. Florian.[100]

Die Bildkompositionen des in Wien tätigen Maximilian Joseph Schinnagls (1697–1762), der von Strnadt ebenfalls zu seinen Schülern gezählt wird[101], zeigen ebenfalls in Aufbau und Motivik eine gewisse Nähe zu Faistenberger, wie beispielsweise bei der 1744 datierten Würzburger „Berglandschaft".[102] Doch wird nicht mehr jene Monumentalität im Ganzen erreicht.[103] Dies hängt vor allem damit zusammen, dass Schinnagl den Betrachterstandpunkt senkt und sich damit von der so genannten ‚Überschaulandschaft' entfernt, die den einzelnen landschaftlichen Motiven etwas Erhabenes und Großes verleiht. Zudem fehlt der Komposition der für Faistenberger typische Schwung, der die Bildelemente zu einer großen Gesamtschau vereint. Diese Unterschiede lassen sich nicht allein mit dem Hinweis auf die unterschiedliche Handschrift oder den gewandelten Zeitgeschmack erklären. Schinnagl fehlt die malerische Größe, das spätbarocke Erbe seines Lehrers anzutreten und zu vollenden.

Sein bereits von Christian Ludwig von Hagedorn[104] erwähnter Schüler Joseph Orient (1677–1747) wendete sich indes schon bald gänzlich von Faistenbergers „gewaltiger" Formensprache ab, um sich stattdessen auf eine feinere Gestaltungsweise zu verlegen. Für seine Komposition war die italienische Ideallandschaft, der Faistenberger bis auf seine späten Werke doch in gewissem Maße verpflichtet blieb, kein Vorbild mehr. Er orientierte sich vielmehr an den Landschaften von Herman Saftleven und Jan Griffier.[105] Als Beispiel soll Orients „Gebirgige Flusslandschaft"[106] dienen, die große Ähnlichkeit zu Saftlevens Amsterdamer Landschaft[107] zeigt: Neben kompositioneller und motivischer Anlehnung erinnert insbesondere die kleinteilige Ausführung und die im Vordergrund dargestellte Genreszene an die Manier des Niederländers. Auch Schinnagl wendet sich schließlich ebenfalls dieser genrehaften Detailmalerei im Stil Herman Saftlevens zu, was seine Wiener „Ideale Berglandschaft mit Gehöft"[108] anschaulich belegt.

---

98 Vgl. Anm. 23–25 dieses Artikels.

99 Faistenberger: Die Faistenberger (wie Anm. 2), S. 222, 237ff. – Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 37–47, 140–162.

100 Prohaska, Wolfgang: Gemälde, in: Lorenz, Hellmuth (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4: Barock, München–London–New York 1999, S. 381–460, zu Joseph Faistenberger S. 455f., Abbildung S. 456.

101 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 36.

102 Maximilian Joseph Schinnagl: Berglandschaft, Öl auf Leinwand (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum). Abbildung bei Hoffmann: Gemäldekatalog (wie Anm. 2), S. 171, Kat.-Nr. 442. – Schinnagl zeigt eine Gebirgslandschaft, deren Berge sich aus einer flachen Ebene erheben und diagonal zum Bildrand ansteigen – wie das spiegelverkehrt auch bei der Gebirgslandschaft der Fall ist. Ferner hat er das Motiv des aus dem Bergmassiv über Katarakte fließenden Gebirgsbachs von seinem Lehrer übernommen.

103 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 69.

104 Hagedorn, Christian Ludwig von: Lettre à un amateur de la peinture […], Dresden 1755 (Reprint Genf 1972), S. 197.

105 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 59. – Hagedorn: Lettre à un amateur (wie Anm. 104), S. 217.

106 Joseph Orient: Gebirgige Flusslandschaft, Öl auf Holz, 54 x 76 cm, signiert und datiert 1736 (Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. 0190). Abbildung bei Pötschner, Peter: Wien und die Wiener Landschaft. Spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Salzburg 1978, Abb. 9. – Vgl. auch das Gegenstück „Bergige Landschaft mit Fluss und Hafen" (Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. 0217).

107 Herman Saftleven: Flusslandschaft, Öl auf Holz, 30,5 x 45 cm, signiert und datiert 1654 (Amsterdam Rijksmuseum). Abbildung bei Thiel, Pieter J. Van (Hg.): All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, Museumskatalog, Amsterdam 1976, S. 493, Kat.-Nr. A 363. – Vgl. auch Herman Saftleven: Rheinphantasie, Öl auf Holz, 22,5 x 27,8 cm, signiert und datiert 1663 (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. F 226). Abbildung bei Hoffmann: Gemäldekatalog (wie Anm. 2), S. 167, Kat.-Nr. 431.

108 Maximilian Joseph Schinnagl: Ideale Berglandschaft mit Gehöft, Öl auf Leinwand (Wien, Unteres Belvedere, Österreichisches Barockmuseum, Inv. Nr. 5539). Abbildung bei Baum: Gemäldekatalog 2 (wie Anm. 53), S. 602, Kat.-Nr. 431.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Die Beispiele verdeutlichen, dass nach dem Tod Anton Faistenbergers die Bedeutung des italienischen und flämischen Einflusses auf die österreichische Landschaftsmalerei immer mehr abnahm. An ihre Stelle trat die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts.[109] Neben der Kunst Jan Griffiers oder Herman Saftlevens, die sich wegen ihrer Fein- und Kleinmalerei und den vielfigurigen Kompostionen großer Beliebtheit erfreute[110], war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem die holländische Malerei à la Ruisdael und van Koninck mit ihren charakteristischen Kompositionsprinzipien bestimmend. Einer der Hauptvertreter dieser Strömung war Christian Hilfgott Brand, der 1720 nach Wien kam.[111] Seine beiden Wiener Pendantbilder[112] rezipieren mit dem hohen, bewölkten Himmel, der offenen, tiefen Flachlandschaft und den genrehaften Szenen im Vordergrund die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit einer zarten, rokokohaften Farbigkeit auf eigene Weise.

Sein Sohn Johann Christian Brand wird einen neuen Weg einschlagen, der wegweisend für die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts sein wird.[113]

Aufbauend auf der Malerei des ‚Hollandismus' und damit auf der Suche nach einer möglichst genauen Wiedergabe des Sichtbaren leitet er eine Tendenz in der Malerei ein, die mit ihrer nüchternen, sachlichen und wirklichkeitsnahen Darstellung die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts vorbereitet.

Bei seinem 1758 in Auftrag gegebenen Bilderzyklus der „Reiherbeize in Laxenburg"[114] versucht er den spezifischen Charakter der Umgebung topographisch genau darzustellen. Höhepunkt dieser ‚realistischen' Tendenz ist die 1774 datierte „Landschaft in Niederösterreich mit dem Schloss von Schloßhof"[115] oder die um 1790 entstandene „Donaulandschaft vom Bisamberg aus gesehen".[116]

In den späten Werken Faistenbergers wie beispielsweise in der Wiener „Landschaft nach einem Gewittersturm" deutet sich auch eine Hinwendung zum so genannten ‚Hollandismus' an, mit dem das Streben nach einer naturnahen Darstellung verbunden ist. Dieser stilistische Umbruch kündigte sich zeitgleich auch in Werken anderer Künstlern an. So war der Zeitgenosse Faistenbergers und kurfürstlich bayrische Hofmaler Franz Joachim Beich (1665–1748) zunächst ebenfalls der idealen Kulissenlandschaft verpflichtet. Bei seinem Auftrag für das Nymphenburger Schloss wendete sich Beich davon ab und rückte die Wiedergabe der heimischen Landschaft in den Mittelpunkt. Die topographisch getreue Darstellung gipfelt in dem Landschaftszyklus, den er für den Münchner Bürgersaal[117] schuf.[118]

Während Faistenbergers Zeitgenossen wie der jüngere Brand oder Franz Joachim Beich in ihren Werken die stringent verlaufende Entwicklung zu einer realistischen Landschaftsmalerei unabhängig voneinander vorantrieben,

---

109 Herrmann-Fichtenau: Einfluß Hollands auf österreichische Malerei (wie Anm. 53), S. 89. – Herrmann-Fichtenau bezeichnete diese Strömung daher auch als ‚Hollandismus'. Vgl. dazu Herrmann-Fichtenau (wie Anm. 53), S. 180.

110 Herrmann-Fichtenau: Einfluß Hollands auf österreichische Malerei (wie Anm. 53), S. 93f. und 186.

111 Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 62.

112 Christian Hilfgott Brand: Landschaft mit Schlossruine, Öl auf Leinwand, signiert und datiert 174[6] (Wien, Unteres Belvedere, Österreichisches Barockmuseum, Inv. Nr. 4100). Vgl. auch das Gegenstück: Landschaft mit drei Bäumen, Öl auf Leinwand, signiert und datiert 1746 (Wien, Unteres Belvedere, Österreichisches Barockmuseum, Inv. Nr. 4136). Abbildung bei Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 64f., Kat.-Nr. 21 und 22.

113 Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 71f. – Vgl. auch Börsch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées (1760–1870), München 1988, S. 125f.

114 Abbildung siehe Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), Kat. Nr. 28–31.

115 Johann Christian Brand: Landschaft in Niederösterreich mit dem Schloss von Schloßhof (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Abbildung bei Steingräber: Landschaftsmalerei (wie Anm. 43), Abb. 123.

116 Johann Christian Brand: Donaulandschaft vom Bisamberg aus gesehen, Öl auf Leinwand, 27,5 x 48,5 cm (Wien, Unteres Belvedere, Österreichisches Barockmuseum, Inv. Nr. 3277). Abbildung bei Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), Kat.-Nr. 43 (Farbtafel).

117 Abbildung bei Meighörner, Wolfgang (Hg.): Barocke Weltenbilder. Franz Joachim Beich, Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, Katalog Zeppelin Museum Friedrichshafen 1998/1999, Friedrichshafen 1998, S. 186f.

118 Eisen: Landschaftsmalerei des Spätbarock (wie Anm. 2), S. 44.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

weshalb ihnen heute innerhalb der Landschaftsmalerei eine epochale Bedeutung beigemessen wird[119], unterbrach der frühe Tod Anton Faistenbergers im Jahre 1708 diesen Prozess in seinem Werk. Auch wenn die Forschung auf Faistenbergers Vorbildfunktion für Joseph Anton Koch hinweist[120], so ist er wegen seines frühen Todes in der Geschichte der Landschaftskunst weniger als Wegbereiter denn als Vollender einzuschätzen.[121] Insbesondere seine Würzburger Bilder sind aber mit ihrer schwungvollen Komposition, der Monumentalität der Motive und der malerischer Meisterschaft glanzvolle Beispiele jener Strömung der spätbarocken Landschaftskunst, die damit ihren Höhe- und Endpunkt erreichte.

Abbildungsnachweis:

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: 7, 13
National Museums Liverpool: 10
Sibiu, Brukenthal Museum: 8, 9, 11
Akademie der bildenden Künste Wien: 12, 14
Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Wien: 6, 15
Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum: 1, 2, 3, 4, 5

119 Baum: Gemäldekatalog 1 (wie Anm. 53), S. 71 – Meighörner: Franz Joachim Beich (wie Anm. 117), S. 12, 57.

120 Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko. Im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800 […] 1, Leipzig 1914, S. XVIII. – Friedländer, Max: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947, S. 140. – Vgl. auch Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 36. – Es würde sich jedoch lohnen, den „Einfluss" Faistenbergers auf Joseph Anton Koch noch näher zu untersuchen.

121 Strnadt: Faistenberger (wie Anm. 2), S. 138.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2010

Band/Volume: 3

Autor(en)/Author(s): Klein Julia

Artikel/Article: Neues zu Anton Feistenberger (1663-1708). 169-193