

67. Jahres-Bericht
des
Museum Francisco-Carolinum
nebst der 61. Lieferung
der
Beiträge zur Landeskunde
von
Österreich ob der Enns.



Linz 1909.
Verlag des Vereines Museum Francisco-Carolinum.
—
Druck von J. Wimmer.

Die
Kaiser-Jubiläums-Ausstellung

des
Museum Francisco-Carolinum in Linz.

□ □ □

Von
Dr. Hermann Ubell
Musealdirektor.



Zwei Vorzüge durften der Ausstellung hervorragender Werke alter Malerei aus oberösterreichischem Privatbesitz nicht abgesprochen werden: sie faßte erstens das, was bisher an zerstreuten und entlegenen Orten, z. B. in den verschiedenen Stiftsgalerien, zu sehen war, zu übersichtlicher und bequemer Schau zusammen und gab zweitens Gelegenheit, wertvolle Dinge zu genießen und zu studieren, die nach Schluß der Ausstellung wieder ins Dunkel des Privatbesitzes zurücktraten. Im Zusammenhang damit zerfielen die ausgestellten Bilder in zwei Gruppen: in solche, die der kunstgeschichtlichen Forschung und dem kunstinteressierten Publikum vermöge ihrer relativen Zugänglichkeit bereits bekannt sein konnten, und in andere, die bisher eine Art von Dornröschendasein führten und deren Bekanntwerden einer wertvollen Entdeckung gleichkommt.

Dies galt gleich von der ältesten Tafel der italienischen Abteilung der Ausstellung, einem kleinen, in Temperafarben auf Holz gemalten Andachtsbild in der Art des großen Paduaners *Andrea Mantegna*, aus dem Linzer Bischofshof. Es stellt die Halbfigur eines kreuztragenden, dornengekrönten und mit der erhobenen Rechten den Beschauer segnenden Christus dar; das gelbe, härene Gewand ist strickumgürtet, ein zerrissener Strick hängt vom Halse des Erlösers, das rotblonde Haar ist gescheitelt und fällt in sanften Wellen auf die beiden Schultern. Jeder Strich der Zeichnung und jede Farbnuance erinnert an den großen Quattrocentisten, den Befruchter der gesamten oberitalienischen Malerei, mit seiner auf Plastizität der Erscheinung und Monumentalität der Auffassung gerichteten Eigenart.

Quattrocentistische Elemente hafteten auch dem interessanten, ins Profil gestellten weiblichen Idealporträt (gleichfalls auf Holz) an, das dem Grafen Weißenwolff gehört. Das Bild, das auf der letzten Zentenarausstellung der Werke Michelangelos in Florenz als echter Michelangelo figurierte, ist ein geheimnisvolles und schönes Rätsel; vieles daran erinnert ohne Zweifel an den berühmten Leda-Typus des Florentiners, wie die ganze Art der Auffassung, der Tracht, der

Anordnung der Haare und des Schmucks an die sonderbaren Vorstellungen gemahnt, die die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts von den großen Frauen der Antike hatte; anderes in dem Bilde verweist wieder auf spätere Zeiten; die Akten darüber sind noch nicht geschlossen, jedenfalls gehörte es zu den interessantesten Problemen der Ausstellung.

Um die Wende des 15. Jahrhunderts ist die schöne, aus dem *Stifte Schlögl* stammende Tafel anzusetzen, die den bekannten venezianischen Typus der „*Santa Conversazione*“ (Madonna mit Heiligen) als Halbfigur im Freien vorführte. Die blonde Maria sitzt vor einem lilafarbenen Vorhang, das Kind auf dem Schoße haltend, ein weißbärtiger Heiliger in blauem Turban und gelbem Mantel und eine grün gewandete Heilige mit weißem Kopftuch stehen andächtig zur Seite und etwas niedriger. Aus dem Hintergrunde grüßen über Gebüsch und schlanken, hochwipfeligen Bäumen die blauen Berge der venezianischen *terre ferma* herein. Das schön erhaltene, in warmen, satten und festlichen Farben erstrahlende Gemälde bezaubert durch die echt venezianische feierliche Stille seiner Komposition und die goldene Harmonie seines Kolorits; die Zeichnung steht, wie so oft in Venedig, nicht auf der gleichen Höhe. Der Maler muß dem imitierenden Schülerkreise des großen Schulhalters *Giovanni Bellini* angehört haben.

Von Venedig nach Mailand führte uns die prachtvolle, gleichfalls dem *Stifte Schlögl* gehörige und gleichfalls wunderbar erhaltene Tafel, welche die heilige Familie in dämmerigem, verhangenem Gemach mit der ganzen Meisterschaft jener Helldunkel-Malerei darstellt, die Leonardo da Vinci als erster in Italien gepflegt hat. Und nicht nur die Modellierung durch Licht und Schatten, auch die pyramidale Komposition der Mittelgruppe (Maria mit dem Jesus- und Johannes-Knaben) und ihre Flankierung durch die seitwärts stehenden Gestalten des heil. Josef und der heil. Anna und vor allem der Frauentypus der Madonna selbst mit seinem rätselhaften und unergründlichen Reiz, erinnert aufs stärkste an den großen Leonardo, in dessen Nachbarschaft das Bild entstanden sein muß.

Bei dem sogenannten „*Raffael*“ der Frau Dr. Dürrnberger, Linz, einem auf Holz gemalten Tondo (Rundbild), handelte es sich um das Bild eines späteren Nachahmers. Es ist eine der ziemlich zahlreichen Variationen des Themas der „*Madonna im Grünen*“, dessen berühmteste Typen sich in den Galerien von Wien, Paris und Florenz befinden. Die Anordnung der Gruppe im gleichseitigen Dreieck (Madonna mit Jesus und Johannes), die Zeichnung vor allem

der Köpfe, die Farbenwahl und die Landschaft mit ihrem umbrischen Typus sind alle Eigentum Raffaels und weisen auf einen Maler, der nicht anders sehen konnte, als mit den Augen jenes großen Meisters. Die Komposition im Rund ist vortrefflich, der gemütvollte Inhalt und die anmutigen Farben des Bildes haben es rasch zu einem Liebling des Publikums gemacht.

Seelenvolle Darstellungen des Mutterglückes gaben auch zwei spätere italienische Bilder, von denen eines (aus Stift Schlägl) aus jener neapolitanischen Schule stammt, die im Verlaufe der Entwicklung der italienischen Malerei ein heilsames Gegengewicht gegen die bolognesischen Akademiker bildete. Es stellt in seitlicher Ansicht die Madonna dar, die ihre Wange gegen den braunen Lockenkopf ihres lachenden Kindes drückt, während aus dem Hintergrund der braune Greisenkopf der heil. Anna mitfühlend hervorsieht. Das Bild sprüht förmlich von warmer Lebenswahrheit und echter Empfindung; die drei Köpfe sind warmblütige realistische Typen und dringen mit unerhörter farbiger Sinnlichkeit aus dem gleichmäßigen, für jene neapolitanische Schule charakteristischen Schwarz des Hintergrundes hervor.

Palma Vecchio wird das farbenprächtige Halbfigurenbild der Madonna des Stiftes *St. Florian* zugeschrieben, die sich anbetend über den göttlichen Bambino in ihrem Schoße neigt, während zwei buntgeflügelte, lockige Engel bewundernd zur Seite stehen; es dürfte jedoch eher aus der Nähe des *Lorenzo Lotto* stammen. Ein sehr charakteristisches Brustbild in der Art des Guercino stammt aus dem Besitze des Domherrn *Stieglitz* (Linz) und führt den schönen braunen Lockenkopf des jugendlichen David vor, der nach der Tötung des Goliath dankend gen Himmel blickt. Der gleichen Zeit und Schule gehört die blonde Venus an, die im Begriffe ist, ihrem tollen Söhnchen Kupido die Augen zu verbinden; es stammt aus dem alten Schloßbesitz des Grafen Weißenwolff und wird mit dem Namen *Guido Renis* in Verbindung gebracht. Erst seit kurzer Zeit befindet sich der schöne sogenannte *Caravaggio* des Herrn Dr. Heiser in Linz, der einen jungen, langlockigen Edelmann darstellt, welcher vor einem Tischchen im Armlehnstuhl sitzend eine Laute stimmt und dabei kokett auf den Beschauer herausblickt. Schließlich ist noch eine Madonna (zirka 1790), in hellen, kühlen Farben gehalten, des Herrn Oberleutnants *Elßler*, die anmutige Madonna des Herrn Dr. Krackowizer, eine spätvenezianische Madonna des Stiftes Kremsmünster und last, not least der fabelhaft erhaltene „*Paolo Veronese*“ des Stiftes Schlägl auszeichnend zu erwähnen. Das Bild, von einem

Schüler Veroneses, das auch nicht die geringste Uebermalung aufweist und in der ungetrübten Pracht seiner alten Farben erstrahlt, gibt eine Schilderung der jungfräulich schönen, venezianisch blonden heil. Agnes, die, in nachdenkliches Sinnen verloren, über das Lamm in ihrem Schoß gebeugt dasitzt, während sich im Hintergrund eine prächtige Ruinen- und Berglandschaft auftut. Der Kopftypus der Heiligen, die charakteristischen Farben der Gewänder und die grün-silbrigen Töne der Landschaft weisen mit aller wünschbaren Deutlichkeit auf den großen Maler der Abendmähler und Verherrlicher des Dogenpalastes hin. Wie wenige wußten darum, daß das im waldigen Mühlviertel tief verborgene behagliche Prämonstratenser-Stift vier so herrliche alte Italiener beherberge!

Die kunsthistorisch wertvollste Abteilung der Jubiläums-Ausstellung war unzweifelhaft die stattliche Gruppe von Bildern alt-deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie umfaßte zunächst eine Anzahl von Tafeln, die ehemals Bestandteile von gotischen Flügelaltären gebildet hatten. Diese Stücke haben für Oberösterreich ein besonderes Interesse, weil sie zum größten Teil im Lande selbst gemalt sein dürften. Ihren Reigen eröffnete ein vollständiger kleiner Flügelaltar aus dem *Stifte St. Florian* mit dem Monogramm „W. S.“ und der Jahreszahl 1487. Seine Malereien (ein großes Mittelbild und vier kleine Seitenbilder) heben sich, wie auf den meisten dieser Tafeln, von einem leuchtenden Goldgrund ab, der in diesem Falle noch überdies mit einem reichen, gravierten Brokatmuster verziert ist. Das Mittelbild enthält die Darstellung der *hl. Dreieinigkeit* im alten Typus (Gott Vater, den Leichnam Christi vor sich haltend, darüber die Taube), umgeben von anbetenden, buntgeflügelten Engeln, die hier in der alten Weise noch vollständig bekleidet oder am ganzen Körper gefiedert sind. Die ganze Komposition ist in außerordentlich dekorativer Weise einem kreisrunden spätgotischen Blätterkranz eingeordnet. Die Innenseiten der beiden Türen enthalten Darstellungen aus der Apostelgeschichte (Himmelfahrt Christi und Tod Mariens) und aus der Legende (der heilige Augustin mit dem Knaben und der heilige Florian im alten Typus im Harnisch mit dem Herzogshut).

Gleichfalls ins 15. Jahrhundert führte die daneben hängende, aus dem Linzer Bischofshof stammende Tafel zurück, die eine symmetrisch komponierte „*Krönung Marias*“, wiederum auf reich ornamentiertem Goldgrund, vorführte. (Wer die „Kunstschau“ in Wien gesehen hat, wird im Klimt-Saale bemerkt haben, daß dieser Maler zur Erhöhung der dekorativen Wirkung seiner Bilder das Element des in alter

Weise ornamentierten, festlich strahlenden Goldgrundes in immer stärkerem Maße verwendet.) Das in Rede stehende Gemälde war besonders merkwürdig deshalb, weil es, wie speziell die holzgeschnittene Modellierung der Köpfe beweist, offenbar von der Hand eines gotischen Holzschnitzers herrührt; gewisse stilistische Aehnlichkeiten mit Bildern Michael Pachers sind unverkennbar.

Die älteste der ausgestellt gewesenen gotischen Bildtafeln gehört dem *Stifte Kremsmünster* an und stammt aus dem 15. Jahrhundert. Sie stellt in rührend naiver Weise die *Begegnung Mariens mit der heiligen Elisabeth* im Gebirge dar. Die Körper, wie z. B. der Mariens mit seiner hohen Gürtung, dem herausgepreßten Unterleib und den zierlich bewegten langen Fingern, die knitterigen Falten der Gewänder zeugen von reinstem gotischen Stilempfinden. Von einer Luftperspektive ist noch gar keine Rede, Vorder-, Mittel- und Hintergrund liegen in einer Fläche, der Versuch einer Landschaftsschilderung (Wiese, Wald und burggekröntes Gebirge) ist noch sehr primitiv ausgefallen. Die nicht übermalten Partien dieser außerordentlich interessanten Tafel erstrahlen in der alten Pracht ihrer fein empfundenen Farbengebung.

Von den übrigen gotischen Bildern auf Holz seien noch eine *betende Maria* (aus dem Besitze des Herrn Obersten Jeglinger, Linz) von besonders edler Zeichnung, eine amüsante Disputation der *heiligen Katharina* auf Goldgrund (aus Stift Schlägl) mit ihren unfreiwillig karikierten Menschentypen und ein köstlicher kleiner *Christophorus* auf Goldgrund von glücklichster Anordnung im Raum (aus dem Besitze des Herrn Dr. Krackowitzer, Linz) hervorgehoben.

Wir wenden uns nun jener ruhmvollen Epoche deutscher Malerei zu, die durch die Namen Dürer, Altdorfer und Lukas Cranach charakterisiert ist und die auf unserer Ausstellung mit glänzenden Proben ihrer Kunst vertreten erscheint.

Den Uebergang aus der gotischen Stilepoche in diese neuere, schon vom frischen Windhauch der italienischen Renaissance berührte Zeit vermittelt die machtvolle, aus einer kleinen Landkirche in *Götzendorf* stammende, jetzt im Besitze des *Stiftes Schlägl* befindliche Tafel mit der Darstellung des *heiligen Christophorus*, der auf einen gewaltigen Baumstamm gestützt und das göttliche Kind auf den Schultern tragend, mit weitausholenden Schritten den Fluß durchwatet. Im Hintergrund breitet sich eine weite Landschaft mit Darstellungen der Sebastians- und der Georgs-Legende aus. Das Bild hat durch allzu starkes Putzen (weniger durch Übermalung) gelitten, was umsomehr zu bedauern ist, als es vermöge seiner Ausdrucks-

energie und seiner monumentalen Auffassung mit zu jenen Werken gehört, deren Gedächtnis von nun ab der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung nicht mehr verloren gehen wird.

Das gleiche gilt von den beiden anderen großen altdeutschen Gemälden, die zur Linken des Christophorus aus Götzendorf hängen. Da ist zunächst die merkwürdige *Madonna* aus *Stift Wilhering*.

Diese große, aus der Wende des XVI. Jahrhunderts stammende Wiederholung der verschollenen Dürerschen Madonna mit den Schwertlilien (von der sich weitere Kopien im Prager Rudolfinum und in der Sammlung Cook in London befinden) kam aus den Privatgemächern des Stiftes Wilhering zutage. Die Erfindung des Bildes, das an die altdeutschen „Madonnen im Rosenhag“ erinnert, ist überaus lieblich und macht das Ansehen des verschollenen Originals, das durch diese neuerlich zum Vorschein gekommene, dritte, alte Kopie bezeugt wird, ohne weiteres begreiflich. Die in ein enganliegendes rotes Kleid und in einen Mantel von hellerem Rot gewandete blonde junge Mutter hat sich im Freien auf eine Bank niedergelassen und reicht dem nackten, in ihrem Schoße sitzenden, mit Händen und Füßen zu ihr emporstrebenden Kinde die Brust. Hochstengelige Primeln und Schwertlilien, Wein und Mohn umblühen, Käfer und Schmetterlinge umschwirren das Idyll, während aus dem Hintergrund durch einen halbzerfallenen Mauerbogen die stille blaue Meereslinie hereingrüßt.

Rechts daneben hing eine hohe schmale Holztafel, welche die *divisio apostolorum* (den *Abschied der Apostel*, 15. Juli) darstellte und zum Inventar des Linzer *Bischofhofes* gehört. Sie gehört ohne Zweifel dem Kreise des „Donaustils“ an, d. h. dem Kreise jener Maler, die um die Wende des 16. Jahrhunderts in Bayern, Salzburg und Österreich in bald engerer, bald lockerer Berührung mit dem großen Regensburger Albrecht Altdorfer, dem Initiator der deutschen Landschaftsmalerei, geschaffen haben. Während die Madonna des Stiftes Wilhering in zarten, kühlen, silbrigen Farbtönen gehalten ist, leuchtet diese packende Darstellung in einer fast Titianischen Farbenglut. Im Vordergrund einige Gruppen voneinander Abschied nehmender Apostel. Im Mittelgrund füllen die Wanderer an einem Felsenquell ihre Reisekürbisflaschen und verlieren sich, einzeln oder paarweise fürbaß ziehend, in den dunklen Wald. Im Hintergrund ragt eine an die Umgebung Salzburgs erinnernde Berglandschaft auf und ein farbenreicher Abend umglüht Menschen und Landschaft mit seinen warmen Tönen.

Mit dem Namen *Altdorfers* wird bekanntlich auch die berühmte,

Szenen aus der Passion und der Legende des heiligen Sebastian und des heiligen Florian darstellende Bilderserie des *Stiftes St. Florian* in Verbindung gebracht, die nur leider durch starke Übermalung und allzu reichliche Lackierung von ihrem ursprünglichen Reize viel eingebüßt hat. (Vergleiche über sie meine Monographie zur „Ikongraphie der Florians-Legende“, Linz, Verlag des Museums.) In umso tadelloserer Erhaltung prängt der herrliche große *Cranach* des *Stiftes Kremsmünster*, eine Darstellung des Sündenfalles, auf Holz. Auch nicht eine der zahllosen Craqueluren, welche die Bildoberfläche wie mit einem zart und gleichmäßig gesponnenen Netze überziehen, ist durch Übermalung verdeckt. Vom schwarzen Hintergrund, den *Cranach* sehr geliebt hat, heben sich, zur Rechten und zur Linken des schlangenumringelten Baumes stehend, die gotischschlanken und hochragenden nackten Gestalten des ersten Elternpaares ab, die von langen, blonden Locken umflatterte Eva mit einem helleren, der krausgeloockte, kurzbärtige Adam mit einem dunkleren Inkarnat. Das anatomische Detail der beiden Akte ist mit Zartheit und ohne Aufdringlichkeit angegeben, die beiden Köpfe verraten die *Cranachsche* Richtung auf das Süß-Schöne. Die Lieblichkeit des allgemeinen Eindruckes dieser signierten Tafel wird durch die gewissen *Cranachschen* Ungeschicktheiten der Zeichnung (z. B. am Kopf der Eva) und der Bewegung noch erhöht. Auch der kleine *Cranach* aus dem Besitze des Herrn Obersten *Jeglinger*, eine *Kreuzigungsgruppe* (auf Holz), trägt am Fuße des Kreuzesstammes die bekannte Signatur des Meisters (das bekrönte und geflügelte Schlänglein). Flankiert von den beiden Schächern, ragt die Figur des Gekreuzigten in einen von wildbewegten grauen Wolken erfüllten Himmel, während unten um den Fuß des Kreuzes die händeringende Maria, der klagende Johannes und die kniende Magdalena gruppiert sind. Die süße Anmut der Farbengebung dieses Bildchens dissoniert beinahe mit dem Pathos des Sujets; die Zeichnung ist zum Teil ungeschickt (vergleiche die Hände Mariens), der Empfindungsausdruck, wie fast immer bei *Cranach*, ziemlich schwächlich. Dem allgemeinen Brauche jener Zeit entsprechend, ist die heilige Magdalena als sehr hübsches und prächtig kostümiertes, hier auch noch stark dekolletiertes Fräulein aufgefaßt.

In die Höhen großer Kunst führte der wunderbare *Bartel Bruyn* des *Stiftes Kremsmünster* mit der vor einer Brüstung stehenden Halbfigur einer *alten Nonne* in schwarzem Mantel und weißem Schleier. Mit wie geringen Mitteln, mit fast nur einer einzigen Farbe, ist die reiche und zarte Modellierung des wächsernen Ge-

sichtes herausgebracht, aus dem die dunkelbraunen Augen mit einem unheimlichen Leben hervordringen; wie fein ist zum Beispiel dieser schmallippige, zahnlose Mund geschildert. Mit welcher malerischen Delikatesse ist das einzelne des Schmuckes (Rosenkranz, Gürtel und Fingerringe) gemalt und wie ruhig stehen diesem reichen Detail die großen schlichten Flächen des Gewandes und des Hintergrundes gegenüber! Und wie dekorativ ist die Anordnung der farbigen Flächen im Bildraume, so fein und taktvoll, wie nur etwa auf einem japanischen Farbenholzschnitt.

Neben diesem Meisterwerk altdeutscher Porträtmalerei konnte sich der *Wolf Huber* der Anstellung mit seinen Bildnissen der Familie des Passauer Bürgermeisters Jakob Endl, gestorben 1517, immerhin noch ganz gut sehen lassen. Diese Tafel ist die untere Hälfte eines großen Votivgemäldes, das etwa den Habitus von Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ besessen haben dürfte. Es gehört dem *Stift Kremsmünster* und entstammt der Hand jenes Passauer Hofmalers Wolf Huber, der in den engsten Kreis Albrecht Altdorfers gehört und dem der Baseler Kunsthistoriker Hans Riggensbach erst vor kurzem eine ausgezeichnete Monographie gewidmet hat. Man beachte, wie auch in diesem Bilde die verschiedenen ausdrucksvollen und charakteristischen Köpfe mit großer Kunst der Einfachheit aus einem einzigen warmen Ton herausmodelliert sind.

In der niederländischen Abteilung der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung war besonders die erste Periode der niederländischen Malerei, die sich auf den großen Hubert van Eyck gründet und in Lukas von Leyden, dem Zeitgenossen Dürers, ausläuft, gut und charakteristisch vertreten. Wir begegnen hier Meisternamen allerersten Ranges, wie Roger van der Weyden, Mabuse, Jan Schoreel, Quentin Massys, Lukas von Leyden und Henrik met de Bles. Die große Kreuzabnahme von Roger van der Weyden, eine kostbare Tafel des Stiftes Schlägl, war erst nachträglich zur Ausstellung gelangt (im Gang des ersten Stockes). Im Vordergrund sind acht große Figuren zu einer wohl lautenden großzügigen Komposition vereinigt, die sich in einer Wellenlinie bewegt und in den Gestalten des heiligen Nikodemus und des heiligen Josef von Arimathia mündet; heilige Männer und Frauen, die klagend, anbetend und hilfreichen Dienst leistend um den nackten Leichnam des soeben vom Kreuze genommenen Erlösers versammelt sind. Im Mittelgrund dehnt sich, von einer breiten Straße durchschnitten, grünes Weideland aus, das bis unmittelbar zu den Mauern einer befestigten gotischen Stadt führt; im Hintergrund erstreckt sich die bläulich schimmernde, von

Kanälen durchschnittene buschige holländische Ebene. Die Taufe dieses Meisterwerkes auf den Namen Roger van der Weyden rührt von Professor Josef Neuwirth her und ist von anderen Kennern bestätigt worden. Bei aller noch völlig gotisch anmutenden, zierlichen Befangenheit der Bewegungen der Figuren (z. B. der schönen, modisch gekleideten Magdalena) weht schon ein großer und freier Zug durch die Komposition, der den Anbruch einer neuen Zeit verkündigt.

Gleichfalls an der Grenze zweier künstlerischen Zeitalter steht die „Verkündigung“ von Mabuse (Stift Kremsmünster), eine nicht anzuzweifelnde und wunderschön erhaltene Tafel dieses Meisters. Der Vorgang spielt sich in einer offenen Renaissance-Marmorhalle ab, die im Hintergrund den Ausblick auf ein gotisches Städtchen verstatet; die Gewandbehandlung des Erzengels Gabriel mit ihrem knitterigen unruhigen Stil ist noch völlig gotisch empfunden.

Eine figurenreiche „Kreuzigung“ des Stiftes Kremsmünster, von altersher dem Quentin Massys zugeschrieben, fesselte durch den Reichtum der Erzählung, die Anmut der vielgestaltigen Landschaft, die festliche Pracht der Kostüme und die ausdrucksvolle Schönheit der Köpfe Marias und des heiligen Johannes. Die Szene spielt sich im Vordergrund einer hügeligen Landschaft ab mit romantischen Felspartien, einsamen, im Grün verborgenen gotischen Meierhöfen, einer vieltürmigen großen Stadt und mit blauen Bergen im Hintergrund, über die ein farbiger Abendhimmel sein verklärtes Licht ausgießt. Am Fuß des Kreuzesstammes ist die heilige Magdalena, die auch hier als reich geputztes modisches Fräulein aufgefaßt ist, weinend niedergesunken. Etwas weiter im Vordergrund fängt der kummervoll und treuherzig blickende, braunhaarige Johannes die zusammenbrechende Mutter Gottes auf, deren verweintes Gesicht mit geschwollenen Lidern und blauen Lippen mit starkem Realismus geschildert ist. Rechts im Vordergrund bewegt sich eine prächtige Reitergruppe. Es ist interessant, zu beobachten, wie wenig den Meister dieses Bildes, der seelische Vorgänge so glänzend zu schildern weiß, die Beschreibung des rein Körperlichen interessiert; die Bewegungen der Figuren sind zum größeren Teil noch recht ungeschickt, die Tiere (Pferde und Hunde) sogar völlig mißlungen. Auch hierin spricht sich noch ein gotisches Empfinden aus, für das der Körper nur insofern wichtig ist, als er Träger des Seelischen ist — also vor allem der Kopf.

Von Bildern anderer niederländischer Zeitgenossen Dürers, mit denen dieser zum Teil in Verbindung trat, sei ein gemütvoller „Abchied Jesu von Maria“ von dem uns Österreicher durch sein

herrliches Altarbild in Obervellach besonders interessierenden Jan Schereel genannt, eine kleine, besonders durch das reizvolle Kostüm der vielen anwesenden Frauen anziehende Tafel des Stiftes Schlägl, ferner das schöne Brustbild Kaiser Maximilians I. von Lukas von Leyden, das dem analogen Max-Porträt dieses Meisters im Wiener Hofmuseum sehr nahesteht. Das Bildnis zeigt den Kaiser im Dreiviertel-Profil vor einem warmen grünen Hintergrund, mit einem Pelzbarett und einer Pelzschabe bekleidet, um die Brust das „gülden Ehrenkettlein“ mit dem goldenen Vlies, in der weiß behandschuhten Rechten eine rote Nelke emporhaltend. Der Ausdruck des Gesichtes ist von freundlicher Milde. Diese Perle altniederländischer Malerei gehört dem Stift Kremsmünster.

Auf einer andern alten niederländischen Tafel des Stiftes Kremsmünster, einer „Anbetung der Hirten“ von Henrik met de Bles, ist leider von späterer Hand viel hineingemalt worden, besonders in den Figuren; trotzdem wirkt sie noch immer durch den festlichen Charakter der prächtigen Marmorruine in Renaissancestil, worin sich der Vorgang abspielt, und durch die weitgedehnte reiche Landschaft im Hintergrund mit den für Henrik met de Bles charakteristischen blaugrünen Tönen.

Nicht so ganz vollgültig wie die erste war die zweite große Periode der niederländischen Malerei auf unserer Ausstellung vertreten; es fehlte vor allem ihr Gipfel Rembrandt. Immerhin waren charakteristische Porträts, Landschaften, Genre- und Historienbilder da und wenn auch kein Rembrandt, so doch ein echter Rubens, dessen Authentizität Theodor von Frimmel bestätigt hat. Es handelt sich um den entzückenden Studienkopf einer derben rotblonden Dame von der bekannten Rubensschen Fülle, der einen faszinierenden Blick auf den Beschauer richtet; ein Meisterstück lebendiger Beobachtung und virtuoser Fleischmalerei. Herr Direktor Pröll ist der glückliche Besitzer dieser schönen Tafel. Das weiche, interessant kostümierte Brustbildnis eines jungen Mädchens von Gortzius Geldorp (datiert und signiert, aus dem Besitze des Herrn Hofrates Jeglinger) mit dem zarten Schmelz seiner Hautmalerei und das offenbar in Spanien entstandene kleine Porträt eines Habsburgers von Terburg (Eigentum des Stiftes Wilhering) sind zwei weitere vollwertige Proben der Bildniskunst jener Zeit und Schule.

Eine wunderbar sympathische Landschaft von Jan Both, mit Figuren staffiert von seinem Bruder Andries, führte aus Holland nach Italien in die Umgebung Claude Lorrains. Im Vordergrund dieser „heroischen Landschaft“ werfen mächtige Ahornbäume ihren

Schatten über einen Bach, den schwer hinwandelnde Rinder, Ziegen und Lämmer durchschreiten. Im Tal des Mittelgrundes dehnt sich ein Gehöft aus, das bis zum Fuß eines Hügels führt, der unvermerkt zu den Höhen des Hintergrundes den Blick leitet, die sich in sonnigem Abendglanz baden. Die herrlich komponierte, reiche Landschaft, ein schöner Besitz des Stiftes St. Florian, atmet jene beruhigt-verklärte Stimmung, die den italienischen Landschaften Lorrains und Poussins eigentümlich ist.

Die niederländische große Historie war, wenn schon durch keinen Rembrandt, so doch durch ein Hauptbild eines Utrechter Meisters, der sich an Rembrandts Weise anschloß, vertreten. Es handelt sich um die effektvolle „Befreiung Petri“ von Henrick Terbruggen (Bestimmung Frimmels) aus der Galerie von St. Florian. Für diesen Meister sind besonders charakteristisch die klobigen Hände und Füße, wie sie hier der heilige Petrus besitzt. Ein blonder, weißgewandeter Engelknabe von völlig Rembrandtschem Typus weckt den eingekerkerten, auffahrenden Petrus und zeigt ihm die offene Tür im Hintergrund; die beiden Wächter sind in tiefem Schlaf versunken. Die Wirkung des Bildes ist auf einen Rembrandtschen Beleuchtungseffekt gestellt, der von einem Licht hinter dem schlafenden Wächter rechts ausgeht, das auf den Engel und Petrus voll auffällt, den Wächter nur streift und in starkem Kontrast zum Dunkel des umgebenden Kerkers steht.

Die altniederländische Genremalerei, bekanntlich der größte Ruhm dieser Schule, war durch einen guten Rykaert („Zechende Bauern“, aus dem Stift Schlägl), der ländliche Szenen in der Weise Brouwers, Teniers und Ostades gemalt hat, ferner durch ein elegantes Gesellschaftsbild von Arnold Boonen (Bestimmung Frimmels, Besitzer Dr. Reiß), das an analoge Szenen von Mieris und Metsu gemahnt, endlich durch einen kulturgeschichtlich interessanten Vinckenboons (Bestimmung Frimmels, Besitzer Graf Weißenwolff) vertreten. Das letztgenannte Bild zeigt einen zielenden Armbrustschützen in Landsknechtstracht, der von einem hinter ihm stehenden Milchmädchen unter den Ellbogen gestützt wird. Es handelt sich offenbar um die farbige Wiederholung eines satirischen niederländischen Kupferstiches mit daruntergesetztem Reimspruch, der die Auflösung des Inhaltes gibt. Das wertvollste Gemälde dieser Abteilung aber war die Darstellung des Studio des Malers Teniers d. Ä., das im Vordergrund links den vor seiner Staffelei sitzenden, vornehm gekleideten Maler selbst zeigt; mehrere Besucher sind mit der Besichtigung der Werke des Malers beschäftigt, die, an den Wänden aufgehängt, an Truhen

angelehnt und auf Stühlen aufgestellt, den ganzen Atelierraum füllen. Die Bilder im Bilde sind mit der reizendsten Leichtigkeit und Frische gemalt und geben eine erschöpfende Vorstellung von der erstaunlichen Vielseitigkeit ihres Meisters. Dieses hochinteressante Atelierbild hat Theodor von Frimmel vor Jahren in einer französischen Kunstzeitschrift publiziert, was zur Folge hatte, daß dem Besitzer des Bildes, dem Stifte St. Florian, von einem französischen Sammler eine außerordentlich hohe Summe dafür geboten wurde; es sei zur Ehre des Stiftes und mit Genugtuung hier verzeichnet, daß es dieses Anerbieten rundweg ablehnte.

Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts war durch zwei hervorragende Gemälde aus dem Besitze des Herrn Hofrates Jeglinger vertreten. Das eine rührt von dem niederdeutschen Maler Van Aken (von Aachen), einem Schüler des *Bartholomäus Spranger* her, ist 1601 datiert und stellt die Göttin Venus dar, die ihre entblößte Brust dem Beschauer voll zuwendet und in der Rechten den Apfel der Eris hält, während sie von ihrem kecken Söhnchen umhalst und mit einem gefiederten Pfeil verwundet wird. Das andere Bild, ein Stilleben, ist von *Werner Tamm* gemalt, einem gebürtigen Hamburger, der nach Wien übersiedelte und dort viel gearbeitet hat. Sein Sujet ist sonderbar genug: es stellt nämlich ein weißes Kaninchen dar, das sich im Kraute des Vordergrundes gütlich tut, während am Himmel des Hintergrundes ein drohendes Gewitter heraufzieht. Im Bilde selbst aber wirkt die Zusammenstellung: „weißes Kaninchen mit aufziehendem Gewitter“ durchaus nicht komisch, wieder ein Beweis, wie nebensächlich das Gegenständliche an einem Bilde sein kann, wenn nur die Malerei gut ist. Von den beiden großen deutschen Altarbildmalern des 18. Jahrhunderts: *Kremser Schmidt* und *Alto-monte* war jener durch eine vollgültige Probe seiner Kunst, dieser durch eine flotte Skizze zu einem Altarblatt repräsentiert. Der Kremser Schmidt des *Stiftes Kremsmünster* behandelt die Opferung Jakobs durch Abraham und gibt den Moment, wo der aus den Lüften sich herabschwingende Engel dem Patriarchen in die erhobene dolchbewehrte Rechte fällt, der mit der Linken den Kopf seines entkleideten Sohnes auf den Opferaltar niederdrückt, um die Schlachtung an ihm zu vollziehen. Die schaurige Szene spielt sich auf Bergeshöhe vor einem gewitterhaft pathetischen Himmel ab, aus dessen Dunkel sich die Gestalt des Engels nur undeutlich löst, während die streng pyramidal angeordnete Gruppe von Vater und Sohn wie von einem grellen Blitzstrahl gestreift wird. Das Pathos der Szene, die Art der Komposition, der goldene Rauch,

der alles umhüllt, und die eigentümlichen gebrochenen Farben der orientalischen Gewänder erinnern aufs stärkste an das große venezianische Vorbild dieser späten deutschen Barockmaler, an Giovanni Battista Tiepolo. Dasselbe Vorbild schimmert womöglich noch deutlicher durch die Herrn *Richard Hofmann* in Linz gehörige, dem Altomonte zugeschriebene, möglicherweise aber eher dem Maulpertsch zuzuweisende große Ölskizze zu einem Altarblatt „Der Hauptmann von Kapharnaum“ mit aller wünschenswerten Deutlichkeit hindurch. Die beiden gleichfalls aus dem Besitze des Herrn Richard Hofmann stammenden Darstellungen der „Susanna im Bade“ und des „Keusehen Joseph“ rühren sicherlich von einem deutschen Maler des 18. Jahrhunderts her, entziehen sich aber der Taufe auf einen bestimmten Meisternamen.

Nicht um seines künstlerischen Wertes willen, der nicht groß ist, sondern wegen seiner kunstgeschichtlich interessanten Eigenart war der „Tod Catos“ von dem Salzburger Maler *Nesselthaler* (aus *St. Florian*) in die Ausstellung aufgenommen worden. Nesselthaler, ein Schüler des Maulpertsch, gehört mit seiner Wirksamkeit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an, die völlig unter dem Banne des antiken Ideals standen. Er hat im Verein mit dem gleichfalls antikisierenden Fäger die Bibliothek im Palaste der Königin von Neapel zu Caserta mit Fresken ausgemalt und ist in erster Linie durch seine für jene Zeit sehr charakteristischen Bemühungen um die Wiederbelebung der enkaustischen Malerei der Alten in weiten Kreisen bekannt geworden. Dieser nicht uninteressante vaterländische Künstler, der im Jahre 1821 in Salzburg als Hofmaler und Galerie-Inspektor des Erzbischofs gestorben ist, verdiente eigentlich eine monographische Behandlung; seine hier ausgestellte römische Historie zeigte den ganzen Strauß der Eigentümlichkeiten jener Zeit und Schule vereint: das Sujet aus der römischen Geschichte, die Gestalten wie von antiken Reliefs und Vasenbildern abgezeichnet, die Komposition akademisch, das Kolorit kalt und leblos.

Neben diesem Repräsentanten eines Tiefstandes der österreichischen Malerei wirkten die vier Zeugen ihres Aufschwunges in der Biedermeierzeit, die Bilder von *Schwind*, *Fendi*, *Ranftl* und *Lampi* umso erfreulicher. Um mit dem größten dieser Namen zu beginnen, so ist das hier zum erstenmal ausgestellt gewesene Aquarell von Moritz von Schwind, das noch nirgends publiziert oder auch nur erwähnt ist und aus dem Besitze des Herrn Franz Freiherrn von Handel auf Almegg stammt, eine der liebenswürdigsten Blüten der Fabulierkunst des großen Märchendichters. Es ist im Sturm-

jahre 1848 in München gemalt und stellt einen Gegenstand dar, den Schwind in einem kleinen Ölbild der Schack-Galerie später noch einmal ähnlich und doch ganz anders behandelt hat. Zwei blonde Nymphen mit Farren im Haar lagern im Schatten einer Felsengrotte und tranken einen zögernd herabsteigenden Damhirsch mit dem kühlen Naß des Quells. Im Hintergrund öffnet sich der Wald und läßt den Ausblick auf eine hochragende, vom Sonnenlicht übergossene gotische Burg frei, die von einem mächtigen Regenbogen überspannt wird. Es ist Melusinenstimmung, die diese liebliche Erfindung atmet, und so mutet sie wie ein träumerischer Vorklang jenes herrlichen Schwanengesanges des Malerdichters an.

Die Erfindung, das Poetische und Gemütvolle, die liebevolle Vertiefung und das Sinnige sind auch jene Qualitäten des Alt-Wiener Genremalers Peter Fendi, die den kleinen Bildern seines Pinsels auf dem gegenwärtigen Kunstmarkt zu so hohen Preisen verhelfen. Da der im Jahre 1842 als Sechszundvierziger verstorbene, vielseitig (u. a. auch als Lithograph und Kupferstecher) tätige Fendi nur wenige Bilder gemalt hat, so stehen diese spärlichen Denkmäler seiner poetischen Kleinkunst begreiflicherweise um so höher im Werte. Von den beiden hier ausgestellt gewesenen Fendischen Bildern stellt das eine einen auf sonniger Höhe einsam dasitzenden Mönch dar, der in gedankenvolles Sinnen verloren seinen Blumen und seinen Vögeln zuschaut; tief unten im Hintergrund badet sich eine blühende Landschaft im Mittagslicht. Das andere Bildchen erzählt die tiefsinnige Legende vom heiligen Augustinus und dem Knaben, der mit einer Muschel das Meer ausschöpfen wollte, und erzählt sie in einer anspruchslosen, nachdenklichen und malerisch überaus anziehenden Weise.

Die Alt-Wiener Blumenmalerei war durch ein für unsern Geschmack vielleicht etwas allzu glattes, aber farbig leuchtendes und minutiös zeichnerisches Blumenstück von Ranftl, das Alt-Wiener Porträt durch das Bildnis einer jungen, nicht gerade hübschen, aber überaus sympathischen Dame mit Madonnenscheitel und in weißem Gewand mit Rosaschleier von Lampi gut vertreten; jenes stammt aus dem Besitze des Herrn Grafen von Weißenwolff, dieses aus dem Besitze des Herrn Richard Hofmann in Linz.

Hiemit sind wir in den Bereich des Biedermeierporträts eingetreten, das auf unserer Ausstellung durch eine ganze Reihe von Ölbildern und Aquarellen repräsentiert erschien. Es sei hier namentlich auf die entzückenden Aquarellporträts von *Johann Ender*, einem Schüler Lampis und Fügers, der 1854 in Wien gestorben ist, verwiesen. Sie stellen Komtessen der gräflich *Harrach'schen* Familie

(aus deren Besitz sie stammen) von blumenhafter Lieblichkeit und einer naiven Holdseligkeit dar und die originellen und reizvollen Frisuren und Trachten verstärken — bei dem großen, neuerwachten Interesse an allem Kostümlichen der Biedermeierzeit — die Anziehung dieser reizenden Schilderungen außerordentlich. Viel bewundert wurde das köstliche Kinderporträt des jetzt regierenden Grafen (aus dem Jahre 1833), das ihn mit weißen Höschen kutschierend und ein Peitschchen schwingend neben seinem Hampelmann auf einem rot überzogenen Biedermeiersofa sitzend zeigt. Was malerische Qualitäten betrifft, wurden freilich alle diese *Ender*, *Ludwig Fischer*, *Prinzhofer*, *Wallhamer* und andere weit übertroffen von einem Aquarellporträt einer Gräfin Harrach von *Kriehuber* (aus dem Jahre 1838), das durch den Reichtum seiner farbigen Schilderung, durch die Wahrheit des Fleischlichen und Stofflichen, die lockere Leichtigkeit seiner Technik und eminent geistreiche Auffassung zu dem Allerbesten gehört, was die ältere österreichische Malerei überhaupt hervorgebracht hat.

