

Beiträge zur Kenntnis des Hans Adam Weissenkircher.

Von Wilhelm Suida.

I.

In ein paar Aufsätzen, welche in den „Blättern für Heimatkunde“, III, 1925, Heft 1/2 und 5/6, erschienen sind, hat Herrmann Egger Beiträge zur Kenntnis des Malers Hans Adam Weissenkircher gegeben. Meine Ausführungen werden sich auf sachliche Diskussion beschränken und die persönlich gegen mich gerichteten Ausfälle ignorieren.

H. Eggers Bestreben, die Schreibweise des Namens „Weissenkirchner“ statt der bisher fast allgemein üblichen „Weissenkircher“ als die allein berechnete hinzustellen, ist willkürlich und tut den Dokumenten Gewalt an. In den Urkunden der früheren Jahre bis 1684 ist die Schreibweise mit „n“ vorherrschend. Dagegen lautet in dem auf das Altarbild für Seewiesen bezüglichen Vertragsentwurf in St. Lambrecht¹ vom 11. November 1687 der Name „Weissenkircher“, und so unterschreibt sich der Künstler auch selbst am gleichen Tage auf der Quittung. Die Bildsignaturen lauten am Anfange der 1680er Jahre einige wenige Male „Weissenkirchner“, dagegen von 1684 an in zahlreichen Fällen ausnahmslos „Weissenkircher“. Auch die Stiche nennen seinen Namen als Zeichner der Vorlage in dieser Form. Die grundlegenden Tatsachen beweisen, daß Hans Adam Weissenkircher wenige Jahre nach seinem ersten Auftreten als selbständiger Künstler in Steiermark bewußt und absichtlich die Schreibweise seines Namens von der in seiner Familie traditionellen abgeändert und diese Schreibweise ohne „n“ dann völlig konsequent bis zu seinem Tode beibehalten hat. Bei dieser Sachlage ist es einfach unrichtig, zu behaupten, „Weissenkirchner“ sei die einzige richtige Schreibweise des Namens. Vielmehr verdient im Sinne des Künstlers selbst „Weissenkircher“ unbedingt den Vorzug.

Erfreulich ist die Feststellung von Ort und Datum der Geburt jenes Künstlers: Laufen (Bayern), getauft am 10. Februar 1646. Ein Unparteiischer hätte statt einer Polemik gegen mich an dieser Stelle beigefügt, daß bis zum Erscheinen meines „Geleitwortes“ 1913 unwidersprochen als Geburtsdatum des Malers „um 1615“ angegeben wird, wogegen ich aus den bekannten Daten über seine künstlerische Tätigkeit den Schluß zog, er müsse viel später,

wohl um 1650, geboren sein. Es zeigt sich, daß ich der Wahrheit ziemlich nahegekommen war.

Was die Texte der von mir (Geleitwort, Seite 7) abgedruckten Urkunden über Vermählung und Kinder des Weissenkircher betrifft, so mußte es Herrn Egger bekannt sein, daß dieselben den von mir zitierten Mitteilungen Josef Wastlers (Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark, XXXV, 1887) entsprechen. Eine Polemik wegen Ungenauigkeit der Schreibweise hätte sich also nur gegen Wastler und mich, aber nicht gegen mich allein richten dürfen, da ich gar keine Ursache zu haben glaubte, an Wastlers Genauigkeit in dieser Sache zu zweifeln. Genau so verhält es sich auch mit der Angabe, daß die Laibacher Marienstatue vom Vater des Malers Wolfgang Weissenkirchner herrühre.

Bezüglich des Stiches „Majestas et Amor“ muß ich zunächst darauf hinweisen, daß die Umschreibung „Majestät und Milde“ (statt Liebe) nicht von mir, sondern von A. Hg herrührt. Ich habe sie aus dessen von mir auch in dem Belvedere-Aufsatz 1924 zitierten Werke übernommen, weil sie mir den wirklichen Sinn besser auszudrücken scheint als die wörtliche Übersetzung. Übrigens ist auch das der Gestalt beigegebene Lamm das Attribut der Sanftmut, der Milde. Auch die Vermutung einer direkten Beziehung Weissenkirchers zum kaiserlichen Hofe geht auf Hg zurück, wie ich ebenfalls seinerzeit vermerkt hatte. Hg hatte zuerst die Mitwirkung unseres Malers an der Ausstattung der Augustinerkirche, heute Rochuskirche auf der Landstraße in Wien entdeckt, die nach der Türkenbeschädigung unter regierender Förderung des Hofes durchgeführt wurde. Dazu kommt als zweite Tatsache, daß zwei Bilder Weissenkirchers von mir in den Beständen der alten kaiserlichen Galerie aufgefunden werden konnten, und es für beide durchaus wahrscheinlich ist, daß sie sich seit den Tagen ihrer Entstehung im Besitze des Hofes befinden, wenn sie sich auch nach den bis heute bekannten Daten erst etwas später nachweisen lassen. (Das eine im Kunstbesitz Karls VI., das andere im Belvederepot.) Die Tatsache, daß wir bis heute keinen Zahlungsvermerk des Hofes an Weissenkircher kennen, oder vielleicht wirklich keiner erhalten ist, kann unmöglich als Beweis gegen die Annahme von Beziehungen des Künstlers zum Hofe aufgefaßt werden. Niemand wird behaupten wollen, daß wir für jedes in der Zeit des Kaisers Leopold vom Hofe erworbene Kunstobjekt noch das darauf bezügliche

Dokument besitzen. Zu den Bildern der Augustinerkirche und der kaiserlichen Galerie kommen dann noch Kupfertisch und Silberplatte „Majestas et Amor“, sowie die beiden ovalen Silberplatten, das Prodigium der Livia und der Triumph Amors, ebenfalls in den alten kaiserlichen Sammlungen, deren Zusammenhang mit Weissenkircher ich ebenfalls zuerst nachgewiesen habe. Auf all dies gestützt sagte ich, es seien direkte Beziehungen des Künstlers zum Hofe anzunehmen, was zu bezweifeln ich auch heute gar keinen Grund habe. Wenn H. Egger durch ein aus dem Zusammenhang herausgerissenes Zitat meine Annahme als in Luft gebaut erscheinen lassen will, so hat er mich mißverstanden. Wenn es richtig ist, daß die von mir zuerst in Zusammenhang mit Weissenkircher gebrachte Silberplatte ein Geschenk des Grafen Nikolaus Anton Lippay de Zombor an den Kaiser war, wie H. Egger wahrscheinlich macht, so kann gerade dieses Stück die Aufmerksamkeit des Hofes auf den steirischen Maler gelenkt haben. Was den von H. Egger behaupteten Doppelsinn der weiblichen Gestalten des Stiches: Majestas, Amor, Austria-Hungaria, betrifft, so halte ich diesen für äußerst unwahrscheinlich. Denn erstens hat die Majestas die Brosche mit dem Bindenschild schon auf dem Silberrelief, bei dem, wie Egger sagt, ein Doppelsinn noch auszuschließen ist, zweitens scheint es doch unmöglich, der Hungaria in jener Zeit als Attribut gerade das Lamm und das Herz zuzudenken. Die Sache liegt wohl einfacher: Der ungarische Kirchenfürst hat den Stich anfertigen lassen. Da schien es ihm richtig, dem Adler, der in der Komposition einfach als Attribut der Herrschaft enthalten war, der aber für sich zugleich das Deutsche Reich symbolisieren konnte, einen Putto mit dem ungarischen Wapen gegenüberzustellen. Den weiblichen Gestalten damit die Bedeutung als Austria und Hungaria zu geben, war nicht beabsichtigt.

Wenn die Auffindung eines bisher unbekanntes Stiches nach Weissenkircher H. Egger Veranlassung zu einem Ausfalle gibt, weil ich an der Existenz der in Naglers Künstlerlexikon genannten, später verschollenen Stiche gezweifelt hatte, so muß ich ersuchen, den Abschnitt bei Nagler anzusehen. Da heißt es, der Maler habe in Grätz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gearbeitet, er habe Bildnisse gemalt (NB. bis heute ist nicht ein einziges Portrait seiner Hand nachzuweisen!), darunter jenes des

Kaisers Leopold I., das G. Hainzelmann stach. Dann habe er historische und allegorische Darstellungen und Altarbilder in den Kirchen von Grätz gemalt, „das Madonnenbild der Minoriten zu Mariahilf trägt die Jahreszahl 1611“. Angesichts dieser offenkundigen Verwechslung mit dem Hauptwerke des Peter de Pomis lag es nahe, auch für die so lange verborgenen Stiche, von denen jetzt erst einer glücklich zustande gebracht ist, eine Verwechslung durch Nagler anzunehmen.² Die in diesen Blättern gegebene Abbildung zeigt den Stich am unteren Rande verkürzt. Ist vom Original in Augsburg der untere Rand mit der Inschrift weggeschnitten? Jedenfalls liest man auf dem von Karl Garzarolli-Thurnlachs in der Innsbrucker Universitätsbibliothek schon vor Bekanntwerden des Augsburger Exemplars aufgefundenen Abdruck links: „Johan Adam Weissenkircher“ (nicht Weissenkirchner) „delin.“ und rechts: „Bartholomaeus Kilian sculp.“

H. Eggers Resultate sind: Feststellung von Ort und Datum der Geburt des Künstlers, Ermittlung des Bestellers des Stiches „Majestas et Amor“, Auffindung des Stiches der Huldigung für Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun von Salzburg. Es werden noch manche Einzelfunde und Neufeststellungen zu Weissenkircher dazukommen. Befinden wir uns doch in einem Gebiete, dessen systematische Durchforschung noch in den Anfangsstadien steckt.

II.

Ziel und Ergebnisse meiner Forschungen über Weissenkircher lagen nach anderer Richtung. War im Geleitwort 1913 eine kritische Sichtung aller von der älteren Tradition inklusive Wastler unter Weissenkirchers Namen überlieferten Werke und eine Scheidung der authentischen von denen anderer Künstler gegeben worden, so sollte der Aufsatz im Belvedere 1924 den Versuch machen, die künstlerische Persönlichkeit Weissenkirchers inmitten ihrer Zeit an den richtigen Platz zu stellen. Meinen stillkritischen Erörterungen hat der nicht folgen können, der auf der Barockausstellung auf der Universität 1925 nebst einem echten Wille Weissenkirchers eine offensichtlich nur von Schülerhand gefertigte, Motive aus dem Mittelbilde des Eggenbergerjaales verwertende Federzeichnung als Original,³ dafür aber ein recht gutes Werkplattbild, Josef mit dem Christkinoe, das um 1690 anzusehen wäre, als „österreichisch

um 1750" (also mit dem kleinen Datierungsfehler von 60 Jahren) ausgestellt hat.

Statt der 20 Bilder, die Wafler und einigen anderen Autoren, vornehmlich Monfignore Graus bekannt waren (wobei der Eggenbergersaal nicht mitgezählt und irrige ältere Zuschreibungen ausgeschlossen sind), zählt die von mir aufgestellte Liste (wieder ohne Eggenbergersaal) 63 Bilder auf. Dazu sind mir inzwischen in verschiedenen Sammlungen noch einige weitere Stücke bekannt geworden: es sind folgende:

1. Brünn, Museum, Bachant, Halbfigur (nicht ausgestellt).

2. Linz, Sammlung Doktor Heiser, Originalwiederholung des von mir aus Wiener Privatbesitz publizierten Johannes, der den Schriftgelehrten seine Sendung erklärt, Kniefigur.

3. Prag, Stift Strahow, Hiob und sein Weib, Halbfiguren.

4. Prag, Sammlung Generalstabsarzt Dr. Weil, Diogenes, Halbfigur.

5. St. Lambrecht, Stiftsammlung, Halbfigur der reinigen Magdalena, von Ignaz Raffalt restauriert, schon in älteren Aufzeichnungen als Werk des Weißenkircher genannt.

6. Venedig, museo civico Correr, Ovalbild des hl. Hieronymus, Kniestück. Das Gegenstück, eine hl. Magdalena, ist von anderer Hand, vielleicht von Daniel Seiter.

7. Venedig, S. Fosca, Prebyterium Cleazar und Rebekka am Brunnen, mehrere Begleiter, Kniefiguren, vorzügliches Bild von ungefähr 1685. Ebenda gegenüber eine Wiederholung des Bildes: Der Leichnam Christi von Engeln gehalten, der Galerie von Padua (von mir publiziert im Belvedere 1924).

8. Venedig, S. Giovanni Crisostomo, dritter Altar rechts, der Tod des hl. Josef. Die Kapelle ist laut Inschrift Stiftung des 1679 gestorbenen Bischofs von Vicenza Josephus Cibranus, errichtet 1685 von dessen Bruder. Damit ist das Bild wohl zuverlässig 1685 datiert. Von Zanetti als Arbeit des Loth erwähnt, aus stilistischen Gründen dem Weißenkircher zuzuwiesen.

Wir stehen mit diesem letzten Bilde einem der schwierigsten Probleme in der Abgrenzung von Weißenkirchers Werk gegenüber. Die enge Verbindung zwischen Weißenkircher und Karl Loth (1632—1698) habe ich zuerst betont. Da noch immer eine gründliche Erforschung des hochbedeutenden bairisch-venezianischen Malers fehlt, stehen wir bezüglich Zugehörigkeit und

Chronologie seiner Werke noch mancher ungeklärten Frage gegenüber. Von den bei Zanetti genannten Werken Loths in venezianischen Kirchen scheinen mir die kraftvolle Martyrienszene in S. Maria Zebenigo (erster Altar rechts) und die schöne (nur störend angestückte) Natività in S. Silvestro (zweiter Altar rechts) allein dem Meister wirklich anzugehören. Ein in der Kirche S. Spirito genannte Anbetung der heiligen drei Könige ist nicht mehr an Ort und Stelle und man könnte vermuten, daß sie identisch sei mit einem Bilde der Landesgalerie zu Graz, das unzweifelhaft auf Loth als Autor weist und das als Geschenk aus der großenteils in Italien zusammengebrachten Gräflisch-Attems'schen Galerie an das Land kam. Zu vergleichen ist mit dem Grazer Bilde auch des Loth großes Rosenkranzbild in Schleißheim.

In Venedig wird man von Loth noch manche Werke nachweisen können. Ich nenne als charakteristisch in der Galeria Querini Stampaglia das Brustbild des Johannes des Täufers, im Palazzo Giovanelli das Querbild „Tobias heilt die Augen seines Vaters“ und (dem Ribera zugeschrieben) einen lehrenden Philosophen mit zwei Zuhörern, ferner im Privatbesitz ein Brustbild „Plato“. Das Wiener Bild „Der Besuch der Götter bei Philomen und Baucis“ ist durch das Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 für eine verhältnismäßig frühe Zeit des Künstlers festgelegt. Alle die genannten und noch manch andere, in der Entstehung sich über mehrere Jahrzehnte verteilende Bilder sind homogen. Man kann sie weder mit Arbeiten des Weißenkircher noch mit solchen anderer Schüler, wie zum Beispiel des seltenen, auch für Österreich mehrfach tätigen Daniel Seiter verwechseln. Dennoch bleibt die exakte Erforschung der ganzen Lothgruppe die unabwiesbare Voraussetzung für ein abschließendes Urteil über die Stellung, welche Weißenkircher in diesem Kreise, der auch für ihn Nährboden war, einnimmt.

Für die Schätzung, die Weißenkircher schon zu Lebzeiten gefunden hat, spricht außer den Worten des wandernden Bildhauergehellen Ertinger auch der Umstand, daß zwischen 1679 bis 1682 ein Bild der hl. Maria Magdalena von „Weißenkircher“ (es kann damit nur unser Künstler gemeint sein) vom Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein für 45 Reichstaler angekauft wurde.⁴

Anklänge an des Weißenkircher Kunst sind in Steiermark nicht selten zu beobachten. Als ein ihm nahestehendes, wenn auch wohl nicht eigenhändig ausgeführtes, allerdings infolge teilweiser Übermalung nicht leicht zu beurteilendes Bild nenne ich die „Erziehung der kleinen Maria“ in der Stadtpfarrkirche zu Radkersburg.

¹ P. Otmaz Bonisch, ein Beitrag zur Weißenkircher-Forschung, Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, XI, 1913, Seite 358.

² Als Beweis dafür, daß der sonst hochverdient: Nagler gerade bei Erwähnung von Etichen manigfache Irrtümer enthält, lese man Ed. Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo, Hamburg 1910, S. 290: „Durch Nagler ist in die Ordnung des radierten Werkes der drei Tiepolo eine gewisse Verwirrung gebracht worden, da er Blätter dem Giambattista zuschreibt, die dem Domenico angehören, einige Blätter unter verschiedenen Titeln mehrfach aufführt und sogar, durch Vermutung irreführt, Blätter erwähnt, die aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht existieren.“ Ein ähnlicher Fall liegt bezüglich des Kremser Schmidt vor, den Nagler (Künstlerlexikon, Bd. 15, München 1845, S. 342) Martin Joachim (statt Johann) nennt und unter dessen Radierungen er als „14“ eine Folge von Götterfiguren der römischen Mythologie, wenigstens 8“, anführt, die es laut Mitteilung des genauesten Schmidt-Kenners, K. Garzaroli-Thurntack, überhaupt nicht gibt. Man sieht also, Eggers gehässiger Ausfall gegen mich war auf die Wirkung bei solchen Lesern berechnet, denen die näheren Umstände, die meine Annahme erklären, nicht bekannt sein konnten. Oder waren dieselben vielleicht auch dem hitzigen Angreifer selbst nicht bekannt?

³ Ich habe diese Zeichnung, die D. Egger für das kunsthistorische Institut der Universität angekauft hat, selbst noch im Belvedere 1924 als Original erwähnt, auf Grund einer älteren Notiz, da ich das Blatt seit Jahren nicht gesehen hatte. Sobald mir eine erneute Bestätigung gelegentlich der Ausstellung möglich war, erkannte ich, daß es sich nur um eine Variante von Schütters Hand handeln könne. Derselben Ansicht ist auch Karl Garzaroli-Thurntack.

⁴ B. Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien 1910, Seite 63.