



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Frans de Neve, ein flämischer Maler
im 17. Jahrhundert
auf Wanderschaft in Süd- und Mitteleuropa“

Verfasserin

Silvia Stillfried

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 315
Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof.Dr.Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Forschungsstand	3
Biographie Frans I	7
Biographie Frans II	10
Exkurs: Die Bentveughels in Rom	15
Auftraggeber	21
Altarbilder	27
Religiöse Historiengemälde	49
Mythologien	51
Portrait und Frauenbildnis	57
Fragliche Bilder	59
Frans de Neve II als Kunsthändler	62
Zusammenfassung	66
Bildteil	68
Katalog	69
Abzuschreibende Bilder	78
Dokumentarisch überlieferte Bilder	80
Archivalien	82
Literaturverzeichnis	84
Abbildungsnachweis	89

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Forschungsstand	7
Biographie Frans I	11
Biographie Frans II	14
Exkurs: Die Bentveughels in Rom	19
Auftraggeber	25
Altarbilder	31
Religiöse Historiengemälde	53
Mythologien	55
Portrait und Frauenbildnis	61
Fragliche Bilder	63
Frans de Neve II als Kunsthändler	66
Zusammenfassung	70
Katalog	72
Abzuschreibende Bilder	81
Dokumentarisch überlieferte Bilder	83
Archivalien	85
Literaturverzeichnis	87
Abbildungsnachweis	92
Bildteil	95

Einleitung

Obwohl sich bereits im 19. Jahrhundert Kunsthistoriker Gedanken über die Richtigkeit der in der Literatur angeführten Lebensdaten des Künstlers machten, gibt es bis heute keine ausführliche Dokumentation über Leben und Werk des Frans de Neve. Ein Geburtsdatum von 1606 und eine weitere Eintragung in der St. Lukasgilde von Antwerpen im Jahre 1690/91 werfen die Frage auf, ob dieser Künstler ein hohes Alter erreicht haben könnte oder ob es sich um zwei oder gar drei Maler gleichen Namens handelt. In der jüngeren Forschung vermutet man zwar zwei Künstler, aber dies konnte bis dato nicht belegt werden.

Diese Arbeit sollte zunächst der Versuch sein, die offenen Fragen zu klären und ein Werkverzeichnis zu erstellen, das sich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, auf Süd- und Mitteleuropa beschränkt.

Als sich im Zuge der Recherchen herausstellte, dass tatsächlich zwei Frans de Neve, nämlich Vater und Sohn, als Maler tätig waren, war es nur folgerichtig, einen möglichen stilistischen Unterschied herauszuarbeiten. Es konnte belegt werden, dass sich der Sohn in den 1660er Jahren in Rom aufhielt und im Anschluss Aufträge für Altarbilder in unseren Breiten ausführte. Diese nachweislich dokumentierten Bilder sowie auch jene, die in den letzten Jahren im Kunsthandel auftauchten, scheinen nach eingehenden Vergleichen jedoch ausschließlich von der Hand des Sohnes zu sein. Vom Vater sind bisher nur zwei dokumentarisch überlieferte, in den 1620er Jahren datierte Werke, nämlich ein großes Historienbild und ein Brustbild eines jungen Mannes tradiert, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Kunsthandel bzw. in Privatbesitz befanden.

Das gesamte Oeuvre ist wider Erwarten so groß geworden, dass im Folgenden nur die Ölbilder behandelt werden können.

Der reiche Bestand an Zeichnungen und Druckgraphiken, von denen manche zeitlich nicht eindeutig zuzuordnen sind und die möglicherweise auch dem Vater zugeschrieben werden könnten, wird hier nicht thematisiert.

Die folgenden Analysen können somit nur als Grundlage für weiterführende Forschungen dienen.

Im Bildteil werden die Abbildungen durchlaufend nummeriert, die gesicherten Bilder im Katalog mit „M“ für Malerei, „MF“ für fragliche Bilder gekennzeichnet.

Bei manchen Abbildungen, wie z.B. den beiden Triumphbogenaltären in Maria Plain, mussten die Photos wegen der starken Spiegelung und des schrägen Winkels am Computer gerade gezogen werden, wodurch die Figuren gelängt erscheinen und zu einer verzerrten stilistischen Beurteilung führen können.(Abb. 7, Abb.12)

Autoren, die in Fußnoten mit mehreren Werken angeführt sind, werden mit Kurztitel versehen.

Für die Unterstützung und Betreuung während dem Entstehen der Arbeit danke ich Prof. Dr. Ingeborg Schemper und Prof. Dr. Wolfgang Prohaska. Weiters danke ich für die große Hilfe bei meinen Recherchen Dr. Erik Löffler, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, den Mitarbeitern der Königlichen Bibliothek, Den Haag, des Stadsarchief und Rubenianum Antwerpen, der Bibliothek Rijksmuseum Amsterdam, des Haus- Hof- und Staatsarchives sowie der Nationalbibliothek Wien, der Archive und Bibliotheken von Linz, Salzburg, Salzburg Museum, München, Passau und Olmütz.

Ganz besonderer Dank gilt auch dem lieben Freund Dr. Ernst Hujecek, der selbst bei lichttechnisch schwierigsten Situationen Fotos gemacht und bearbeitet hat.

Wien, im Herbst 2007.

Forschungsstand

Zu den frühen Quellen über Frans de Neve gehört ein langes Gedicht in *Het Gulden Cabinet* von Cornelis de Bie aus dem Jahr 1661/62. Darin werden mit einigen biographischen Angaben die künstlerischen Fähigkeiten des Malers gerühmt.

Het Gulden Cabinet Van De Edel Vry Schilderconst war als Fortsetzung zu Karel van Mander's *Schilder-Boeck* wie auch Giorgio Vasaris *Vite* gedacht und beinhaltet in Anlehnung an Anthony van Dycks *Iconografie*, eine Reihe von Künstlerportraits mit kurzen Angaben, meist in Gedichtform, zu Leben und Werk. Die Biographie mancher Maler des 17. Jahrhunderts findet nur in diesem Werk Erwähnung.

Von de Neve gibt es in dem Band kein Porträt.¹

Houbraken zitiert in seiner *Groote Schouburgh* einen Vers aus diesem Gedicht, in dem die Kunst de Neves, nach der Natur zu malen, in Rom gewürdigt wird:

„Dat Roome zelf getuigt, in lang verloopen tyt
En was'er niemant, die door naarstigheit en vlyt
Zoo naar kwam de Natuur naar 't leven af te malen.“²

Descamps scheint sich nach de Bie's Angaben orientiert zu haben, wenn er in *La vie de peintres Flamands, Allemands et Hollandois* aus dem Jahr 1754 erwähnt, dass der Maler in Antwerpen „nach Rubens und van Dyck studierte“. Nach einer frühen Reise nach Rom, wo „Raphael und die Antike ihn vollends beschäftigten“, sei er nach Antwerpen zurückgekehrt, habe schnell Berühmtheit erlangt und viele seiner Bilder seien im Lusthaus van Leyen gehangen.³

Dieses Lusthaus gibt es nicht mehr, jedoch zeigt ein Ölbild von Gonzales Coques mit dem Titel *Interior with figures before a picture collection*, 1672, Inv. No. 238, Mauritshuis Collection, Den Haag, den Richter und Sammler Antoine van Leyen (1628-1686) und seine Frau Marie-Anne van Eywerven mit ihren beiden Töchtern. Die 42 in dem Gemälde dargestellten Bilder wurden von verschiedenen Antwerpener Malern zwischen ca. 1667 und 1706 gemalt. Eine Liste der Künstler liegt unter jener Inventarnummer auf. Neun konnten nicht zugeordnet werden, weitere acht sind

¹ Bie, Reprint, 1971, S.1ff.

² Houbraken, Reprint, 1944, S.112. (Selbst Rom kann bezeugen, dass seit langer Zeit niemand mehr mit soviel Eifer und Fleiß die Natur nach dem Leben abmalen konnte).

³ Bie 1661, S.349.

Kopien berühmter Meister. Ein Werk, bzw. Werke Frans de Neves (Vater oder Sohn) könnten sich möglicherweise unter jenen Bildern befinden, die bisher nicht zugeordnet werden konnten.⁴

Die Angaben de Bie's und Descamps' gehen nur von einem Frans de Neve aus und werden in den Künstlerlexika zum Teil wortgetreu übernommen. Allerdings gibt es bei den biographischen Daten wesentliche Unterschiede.

Die meisten Künstlerlexika widmen Frans (Franciscus) de Neve (Deneve, Neue) nur knappe Absätze, wobei in der Mehrheit Geburtsort- und -datum mit Antwerpen, 11.Juni 1606, angegeben werden.⁵

G.K. Naglers Künstlerlexikon⁶ und Martin Riesenhuber⁷ führen das Geburtsjahr mit ca. 1627, M. J. Descamps jedoch mit 1625 an.⁸ Bei Bénézit⁹, Wurzbach¹⁰ und Singer¹¹ fällt sein Tod in das Jahr 1681, bei Grove auf 1688.¹² Ebenso wenig übereinstimmend werden Antwerpen, Brüssel oder Salzburg als Ort des Todes genannt.

Singer gibt das Geburtsjahr mit 1606 oder 1625 an und vermutet einen Sohn des gleichnamigen Malers sowie einen dritten Frans de Neve, der 1691 Mitglied der Antwerpener Gilde wurde.

Auch Christiaan Kramm erwog bereits 1860 die Möglichkeit eines zweiten Frans de Neve.¹³

Riesenhuber gibt ein Todesdatum nach 1700 an.

Die uneinheitlichen biographischen Daten in den Künstlerlexika zeigen sich auch in der Literatur.

Generell wird erwähnt, dass Frans de Neve 1660/61 nach Rom ging und sich von den 1670ern bis in die späten 1680er Jahre im Raum Salzburg, Wien, Mähren und Passau aufhielt. Der Umstand, dass der Maler zu diesem Zeitpunkt bereits ein sehr hohes Alter erreicht haben müsste, ließ auch Frimmel vermuten, dass

⁴ URL:<http://by111w.bay111.mail.live.com/mail/ReadMessageLight.aspx?AllowUnsafe=Tru...>
30.11.2007

⁵ Thieme-Becker 1999, S.423f.

⁶ Nagler 1924, S.315f.

⁷ Riesenhuber 1924, S. 50.

⁸ Descamps 1754, S.361.

⁹ Bénézit 1976, S. 699.

¹⁰ Wurzbach 1906, S. 231.

¹¹ Singer 1898, S.298.

¹² Grove 1996, S.11.

¹³ Kramm 1860, S.1194.

möglicherweise die Lebensdaten von zwei Meistern gleichen Namens, vielleicht Vater und Sohn, vermischt wurden, schließt aber die Möglichkeit nur eines Frans de Neve, der ein hohes Alter erreicht haben könnte, nicht aus.¹⁴

Descamps erwähnt kein Sterbedatum, auch keine Reise nach Mitteleuropa, wie sie bei Sandrart in seiner *Teutschen Akademie* mit Aufenthalten in Augsburg, München und Salzburg beschrieben wird.¹⁵ Nach Descamps' Angaben blieb der Maler nach seiner Rückkehr aus Rom in Antwerpen.

Hoogewerff unterscheidet bereits zwei Maler. Der Vater wäre demnach 1606 in Antwerpen geboren, bereits vor 1630 in Rom und 1681 in Antwerpen gestorben. Sein gleichnamiger Sohn soll zwischen 1660- 1666 in Rom aufscheinen.¹⁶

Bodart konkretisiert diese Annahme und unterscheidet zwischen Francois I und Francois II. Er teilt die Meinung Hoogewerffs, dass Francois I, 1606 geboren, früh nach Rom ging und 1681 in Antwerpen starb.

Francois II jedoch wäre um 1635 geboren, wahrscheinlich als Sohn von Francois I und starb nach 1691.¹⁷

Prohaska schließt sich Bodarts Meinung an, es könne sich nur um zwei Maler gleichen Namens handeln, denn die bedeutendsten Aufträge wurden im österreichischen, bayerischen und mährischen Raum zwischen 1672 und 1687 erteilt, womit ein Geburtsdatum von 1606 eher unwahrscheinlich ist.¹⁸

Möseneder wie auch August Graf Preysing gehen von einem Geburtsdatum von 1606 und einer Reise nach Rom um 1660 aus. Möseneder schildert Aufenthalt und Tätigkeit wie in den bereits angeführten Quellen, erwähnt aber einen Sohn namens Pieter, der Atelier und Schüler nach dem Tod des Malers im Jahre 1688 übernommen haben soll.¹⁹ Hier werden die Angaben Schäffers übernommen, dessen Quellennachweise jedoch fehlen.²⁰ Auch Preysing gibt keine Quellen an.²¹

Berndl übernimmt Möseneders Version, erwähnt allerdings keinen Sohn Pieter.²²

Bei meinen Recherchen im RKD in Den Haag stieß ich auf einen Vermerk bei van den Branden, dass Frans de Neve am 13. März 1630 Francisca Wortelmans in der

¹⁴ Frimmel, Seltene Meister, 1903, S.19.

¹⁵ Sandrart/Peltzer, Reprint, 1994, S.318.

¹⁶ Hoogewerff , Bentveughels, 1952, S.140.

¹⁷ Bodart, Dipingere, 1999, S.64.

¹⁸ Prohaska 1999, S.397f.

¹⁹ Möseneder 1995, S.257f.

²⁰ Schäffer 1988, S.58f.

²¹ Preysing 1955, S.1.

²² Berndl 1991, S.25f.

Sint Andrieskerk in Antwerpen geheiratet hat.²³ In dem entsprechenden Pfarrbuch im Stadsarchief von Antwerpen fand sich dann auch die Eintragung im Original.

Das gab zu der Vermutung Anlass, dass etwaige Kinder aus dieser Verbindung auch in dieser Pfarre getauft sein könnten. Und so war es auch. Der Ehe zwischen Frans de Neve und Francisca Wortelmans entsprangen sechs Kinder, die unter Anwesenheit der Eltern und zwei weiteren Personen, offensichtlich Paten, an folgenden Tagen in der Sint Andrieskerk getauft wurden:

- 1) Maria, am 7. Februar 1631, Franciscus de Neve, Francisca Wortelmans sowie Simon Floquet und Catharina Leumans.
- 2) **Franciscus, am 23. Februar 1632**, Franciscus de Neve, Francisca Wortelmans und als Paten der Großvater Guilleaume de Neve und Anna Vermeuren möglicherweise die Großmutter.
- 3) Anna, am 20. März 1634, Franciscus de „Nef“, Francisca Wortelmans, als Paten: der Großvater des Kindes mütterlicherseits, Adrianus Wortelmans und Anna Vermeuren.
- 4) Norbertus, am 3. September 1635, Franciscus de „Neef“, Francisca Wortelmans sowie Simon [...]? und Maria Willerhont ?
- 5) Marie, am 30. Dezember 1637, Franciscus de „Nef“, Francisca Wortelmans und zwei Paten Carolin [...]? und Joanna [...]?
Es war keine Seltenheit zu jener Zeit, dass Geschwister den gleichen Vornamen, wie hier Marie oder Maria, bekamen.
- 6) Adrianus, am 19. Februar 1640, Franciscus de Neve , Francisca Wortelmans und zwei Paten Maria [...]? und Joana [...]?

(Auszug aus dem Taufregister der Sint Andrieskerk, Vol.104, 1628-1640, Stadsarchief, Antwerpen)

Somit lässt sich belegen, dass tatsächlich zwei Frans de Neve, nämlich Vater und Sohn, gelebt haben, denn auch das Geburtsdatum des älteren Frans ließ sich im Original im Archiv von Antwerpen finden. Sein Geburtsdatum ist der 11. Juni 1606. (Taufregister Onze-Lieve-Vrouw, fol. 284, Stadsarchief Antwerpen).

Die Lebensdaten zweier Künstler wurden offenbar seit Anbeginn verschmolzen.

²³ Branden 1883, S.906.

Biographie Frans I

Die de Neves scheinen nach Antwerpen zugewandert zu sein. Im Todesregister der Kathedrale von Antwerpen finden sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Eintragungen von de Neves, die aus Brüssel stammten.

Die Eltern von Frans, Guilleaume de Neve, ein Bildhauer und Maike oder Anna? Vermeuren, hatten acht Kinder. Karel, Maria, Simon, Cornelis, Franciscus, Marten, Willem und noch eine Maria. Wieder heißen zwei Töchter Maria.

Diese Angaben stammen aus den *Scabmale Protocollen*, vol. 2, fol.413, vom 7. Oktober 1637 im Stadsarchief von Antwerpen.

In dem Protokoll wird angegeben, dass Karel, der älteste Bruder, von Beruf Bäcker, sowie seine Schwester Maria für die übrigen Geschwister den Erhalt der Pacht für ein Stück Wald von einem Herrn Karel van der Wouwer bestätigen. Es ist anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt die Eltern Guilleaume und Maike (Anna?), nicht mehr lebten und daher der älteste Bruder Karel und die nächst geborene Schwester, Maria, die Vollmacht für die übrigen Geschwister übernahmen. Weiters geht aus dem Protokoll hervor, dass Simon²⁴, ein Bildhauer sowie Cornelis²⁵, ein Bildnismaler, Brüder von Frans waren.

Die Familie scheint, in Anbetracht, dass sie Grundbesitz hatte, wenn auch vielleicht nur einen kleinen, nicht unvermögend gewesen zu sein.

Frans I wurde, wie erwähnt, am 11. Juni 1606 in der Kathedrale von Antwerpen Onze-Lieve-Vrouw getauft.

Seine beiden Brüder Simon und Cornelis, waren laut Reihung im Protokoll etwas älter. Hier soll vermerkt werden, dass Bénézit in seiner neuesten Auflage fälschlicherweise Cornelis als Vater von Franciscus vermutet.²⁶

Man kann davon ausgehen, dass Descamps den älteren Frans meint, wenn er in seiner blumigen Sprache schreibt: „er ging nach Rom, wo Raphael und die Antike ihn vollends beschäftigten und kopierte all diese Schönheiten mehrere Male. Er kehrte nach Antwerpen zurück und errang in seiner Heimat einen guten Ruf als

²⁴ Thieme-Becker 1999, S.424.

²⁵ Ebenda, S.423.

²⁶ Bénézit, Reprint, 2006, S.282f.

Maler. Er begann mit einigen Historienbildern und konnte bald den vielen Aufträgen nicht mehr nachkommen [...].²⁷

Nach 1620 wäre demnach ein Aufenthalt in Rom als Siebzehn- oder Achtzehnjähriger wahrscheinlich. Das ist auch der Zeitraum, in der die Gruppe der „Bentveughels“ gegründet wurde, auf die ich noch später zurückkommen werde. Ob der ältere Frans ein frühes Mitglied war und somit bereits in den 1620er Jahren den Bentnamen „Bloosaercken“ erhielt, ist jedoch unwahrscheinlich.

1629/30 wird Francois de Neve in *De Liggeren* der Antwerpsche Sint Lucas Gilde als „Meester“ geführt.²⁸ Die Künstler wurden oft erst dann Meister, wenn sie von ihrer Wanderschaft zurückkamen.

Im gleichen Jahr wird „Franchoes de Neve, schilder“ zusammen mit anderen Künstlern und Handwerkern in einer Liste genannt, die der Sint Lucas Gilde Geld schuldeten.²⁹

Am 13. März 1630 heiratete er, wie bereits erwähnt, in der Sint Andrieskerk in Antwerpen Francisca Wortelmans. Diese Angaben von van den Branden wie auch jene der Geburt von drei Söhnen und drei Töchtern zwischen dem 7. Februar 1631 und dem 19. Februar 1640 konnten belegt werden. Erstaunlich aber ist, dass die Taufe des Franciscus am 23. Februar 1632 nicht ausdrücklich betont wird.³⁰

Am 20. Januar 1632 unterschrieb Frans einen Schultschein an seinen Bruder Karel von 100 Fl. (Archiv Antwerpen, fol.16). Er scheint demnach in den Anfangsjahren, nach der Rückkehr aus Rom (zu belegen ist dieser frühe Aufenthalt bisher nicht) und seiner Heirat, in gewissen Geldnöten gewesen zu sein.

Nach 1630 gibt es bis 1690/91 keinen weiteren Eintrag eines Frans de Neve in der Gilde, auch wird kein Schüler genannt, wie das sonst bei Meistern, die in Antwerpen arbeiteten, üblich war. Es ist jedoch anzunehmen, dass er zumindest seinen Sohn in der Malkunst unterrichtete. Ob er, wie viele seiner Malerkollegen, für die Rubenswerkstatt tätig war, bleibt unbelegt.

²⁷ Descamps 1754, S.361.

²⁸ Rombouts/van Lerius 1872, S.1.

²⁹ Ebenda, S.13.

³⁰ Branden 1883, S.906f.

Nach 1640, der Geburt des letzten Kindes, verliert sich jede Spur und daher nehmen die Vermischung der Biographien von Vater und Sohn ihren Anfang.

Diese Verschmelzung der beiden Lebensdaten hat zur Folge, dass van den Branden offensichtlich den belegten Aufenthalt eines Frans de Neve in Rom, um 1660, dem älteren Frans zuschreibt. Nach Erwähnung der Kinder schreibt er:

„op lateren tijd toog Frans de Neve over de Alpen. Na in zijn vaderland de grootsche en levensvolle tafereelen van Rubens te hebben bestudeerd, ging hij te Rome de ideale scheppingen van Raphael Sanzio bewonderen [...].“³¹

Auch Descamps' Anmerkung der „Studien von Rubens und Raphael“ fließen hier mit ein. Diese Angaben übernimmt im Großen und Ganzen die gesamte spätere Literatur.

Gottfried Schäffer erwähnt in einer Publikation über Frans de Neve irrigerweise einen Sohn namens Pieter aus der Ehe von Frans und Francisca, jedoch hießen die beiden anderen Söhne neben Frans II, Norbertus und Adrianus. Schäffer vermutet weiters in der Übersiedlung des nicht mehr jungen Malers nach Rom, die Trauer um Francisca, die kurz vor 1660 gestorben sein soll.³² Aber weder dieses noch irgendein anderes Todesjahr von Frans oder Francisca konnte belegt werden.

Im Archiv von Antwerpen fehlen die Todesregister der Sint Andrieskerk in der fraglichen Zeit zwischen 1660 und 1690.

Natürlich gab es zu jener Zeit auch ältere Künstler, die auf Reisen gingen, aber es ist in diesem Falle nicht wahrscheinlich. Warum sollte ein Vater von sechs Kindern, der nach zeitgenössischen Aussagen ein berühmter Maler war und in Antwerpen ein angesehenes Atelier unterhielt, die Stadt verlassen, nach Rom ziehen und dann durch Mitteleuropa reisen?

³¹ Branden 1883, S.906f.

³² Schäffer 1988, S.58.

Biographie Frans II

Der kleine Frans wurde somit als zweitältestes Kind von sechs Geschwistern am 23. Februar 1632 in der Sint Andriskerk in Antwerpen getauft. Von seinen frühen Jahren wissen wir nichts und können nur vermuten, dass ihn sein Vater in der Malkunst unterrichtete. Frans war acht bzw. neun Jahre alt, als die beiden Maler- Giganten Rubens und van Dyck starben, aber es ist anzunehmen, dass er schon früh unter den künstlerischen Einfluss dieser Malerfürsten gelangte. Der gängige Vermerk „er studierte nach Bildern von Rubens und van Dyck“ kann sowohl auf den Vater wie auch den Sohn zutreffen.

Als 28-jähriger junger Mann kam Frans II nach Rom. Möglicherweise hatte er sich bereits in seiner Heimat einen Namen gemacht und war somit seinen Landsleuten vor Ort nicht gänzlich unbekannt, wenn Maurice Vaes schreibt: „Francois de Neve trouva un appui chaleureux auprès de ses compatriotes [...]\“. Allerdings bezieht sich Vaes Aussage auf den 54-jährigen Frans I, dessen Bekanntheitsgrad sich möglicherweise auf den Sohn übertrug.³³

Seine Ankunft in Rom kann in den Pfarrakten von S. Andrea delle Fratte aus dem Jahr 1660 nachgewiesen werden. Er wohnte in diesem Jahr zusammen mit Pieter van Mander in „Salita di S. Giuseppe per mano sinistra“ (fol.8v.);³⁴ im Jahr 1661/62 mit Hieronymus Ghallé nahe Sant’ Isidoro.³⁵

1663 scheint der Maler in Rom nicht auf. Möglicherweise fiel in dieses Jahr ein Aufenthalt in Florenz.

1664 wohnte Frans mit einem zwölfjährigen Knaben, namens Giovanni Poteretti in der Strada Gregoriana, die ebenfalls zur Pfarre S. Andrea delle Fratte gehörte (fol.12) und 1665/66 mit Lodewijk Snaijers in der gleichen Straße (fol.9v.).³⁶

Zu jener Zeit wohnten Berühmtheiten wie Giovanni Lorenzo Bernini oder Salvatore Rosa ebenfalls in diesem Viertel.

Die Anmerkung Descamps’ er hätte sich in Rom mit „Raphael und der Antike“ beschäftigt, könnte wiederum beide, Frans I und Frans II, betreffen.

³³ Vaes 1925, S.43.

³⁴ Hoogewerff, Kunstenaars, 1942, S.249.

³⁵ Hoogewerff, Jaarverslag,1915, S.23.

³⁶ Hoogewerff, Kunstenaars, 1942, S.252.

1661 beteiligte sich Frans II an der Ausschmückung des Palazzo Pamphili, wie aus einer „Lista della fabrica“ aus dem Jahr 1661 hervorgeht, die von Oskar Pollak dokumentiert wird:

„Laut b.c.Scaff.89, No.5 war der Leiter der malerischen Ausschmückung in den Zimmern des neuen Palastes im Zeitraum vom 30. Juli 1661 bis 3. September d. J. Giovanni Battista Passari. Neben ihm werden unter anderen auch 'Monsú Francesco della Neve' (er selbst unterzeichnet mit Franc da Nou) bezahlt“³⁷

Bei dieser Arbeit wird er sich mit der Kunst Pietro da Cortonas vertraut gemacht haben, der in den Jahren 1651-54 das Deckengemälde der langen Galerie dieses Palastes gemalt hat.

In den 1660er Jahren erreichte die holländisch-flämische Künstlergesellschaft „De Bentveughels“ ihre Glanzzeit und es ist anzunehmen, dass Frans II als Mitglied den Bentnamen „Bloosaerken“ erhielt.³⁸ Mehr zu diesem Thema im nächsten Abschnitt.

Der für seine Schlachten-, Marine- und Bambocciadenbilder bekannte Cornelis de Wael, (*1592 Antwerpen, +1667 Rom) und Abraham Breughel, ein Blumen- und Früchtemaler (* 1631 Antwerpen, + um 1690 Neapel) arbeiteten zu jener Zeit in Rom und waren auch als Kunsthändler tätig. Beide handelten mit Bildern von Frans II.

Aus den Jahren 1665/66 gibt es einen Briefwechsel zwischen Abraham Breughel und dem Prinzen Antonio Ruffo von Messina, in dem Breughel den Prinzen beim Ankauf von Bildern für dessen Sammlung berät. Auf die Frage seines Förderers, wer wohl die besten zeitgenössischen Figurenmaler in Rom wären, antwortete Breughel am 22. Juni 1665, dass die berühmtesten Carlo Maratta, Pierfrancesco Mola, Ciro Ferri und Giacinto Brandi wären. Aber, so schreibt er weiter, müssten die jüngeren Maler wie Filippo Lauri, Guillaume Courtois, Giambatista Gaulli und Francois de Neve zu dieser Anzahl hinzugefügt werden.³⁹

Bodart, der Passagen dieses Briefwechsels in einer Publikation anführt, hat in obigen Brief das Wort „jüngere“ hineininterpretiert. Im Original fehlt es. Jedoch fällt auf, dass

³⁷ Pollak 1909, S.144.

³⁸ Haskell 1996, S.35.

³⁹ Bodart, Pays Bas, 1970, S.304.

die als „jüngere Maler“ bezeichneten Künstler allesamt Altersgenossen von Frans II waren. In der originalen Publikation von Vincenzo Ruffo gibt es zu jedem erwähnten Maler eine Fußnote mit biographischen Angaben. Zu Frans de Neve steht: „ de Neve naque in Anversa verso il 1627, studiò in Roma ed ebbe fama di buon pittore [...].“⁴⁰

Aus diesen Angaben können wir schließen, dass der Aufenthalt in Rom in jenen Jahren Frans II zuzurechnen ist.

In einem Brief vom 5. Juni 1665 schreibt Breughel:

„Schizzetto di F.Neve, molto valent’huomo e qui non cede niente a nessuno; il quadro di Neve è bellissimo e il suo prezzo è 30 doppie cosa ragionevole e non cede niente a Carluccio, le sue cose sono a meglio mercato e hora è stato chiamato dal Gran Duca di Fiorenza; a me li suoi operi mi piacciono assai tanto e più di quelli di Carluccio.“⁴¹

Breughel versucht, als Kunsthändler, sicher auch in eigenem Interesse, den Prinzen zum Kauf eines de Neve zu gewinnen, schickt eine Skizze nach Messina und betont, dass der Preis sehr günstig wäre, wo es sich um ein Talent handelt, das jenem Carlo Marattas vergleichbar wäre. Er persönlich würde ihn Maratta vorziehen. De Neve sei auch an den Hof des Großherzogs von Toskana berufen worden, der seine Malweise sehr schätze. Dieser Aufenthalt in der Toskana könnte, wie schon erwähnt, in die Jahre 1662/63 gefallen sein.

Am 16. Juni werden Don Antonio Ruffo zwei Zeichnungen eines Gemäldes von Frans nach Messina gesandt. Am 25. Juli muss Breughel eingestehen, dass dieses nicht mehr dem Künstler selbst, sondern einer weiteren Person, die es verkaufen will, gehört und beschreibt das Bild:

„Il quadro è bello et è la historia della Maddalena la quale viene portata dagli angeli come V.S. puo vedere dal schizzo e il pittore è bravo e piu stimato che V.S. non pensa [...].“⁴²

Die Angelegenheit zieht sich. Am 9. Januar 1666 schreibt er, Pietro da Cortona wäre zu alt, um, wie von Ruffo erwünscht, das Gemälde zu beurteilen, aber Salvatore Rosa hätte es gelobt:

⁴⁰ Ruffo 1916, S.174f.

⁴¹ Ebenda, S.175.

⁴² Vaes 1925, S.44.

„questo quadro fu posto quest'estate a una festa a far vedere al pubblico et fu trovato da ognuno bellissimo et il Sign. Salvatore lo loda assai [...].“⁴³

Erst im Februar 1666 wird eine „Magdalena“, die von 12 Engeln zum Himmel getragen wird, nach Messina gesandt.

Breughel kündigt Don Antonio Ruffo an, ihm zwei weitere Gemälde des gleichen Künstlers zu senden, sollte das erste Gefallen finden. Aber am 3. April bestätigt er den Erhalt eines Briefes, in dem der Prinz sein Missfallen über das Bild ausdrückt. Breughel solle ihm keine weiteren Bilder schicken.⁴⁴

Möglicherweise hat Breughel die Qualität der „Magdalena“ übertrieben, jedoch ist interessant, dass Frans als Historienmaler bezeichnet und mit Carlo Maratta verglichen wird, eine Überschätzung, die wohl mit geschäftlichem Interesse zu erklären ist.

Auch Cornelis de Wael stellt in Rom Bilder von de Neve aus und verkauft sie. In seinem Nachlass befanden sich vier Bilder religiösen Inhalts: zwei Mariendarstellungen, eine Taufe Christi und ein „Medaillon“.⁴⁵

Zu den *Noticie dei Professori del Disegno* von Filippo Baldinucci wurde ein Ergänzungsband von Paola Barocchi herausgegeben, indem der Briefwechsel zwischen Francesco Oddi und Kardinal Leopold de Medici vom 9. Juli 1675 publiziert wird. Diesem Brief fügte Oddi eine *Nota di Artisti Napoletani* mit folgendem Titel bei:

„Nota de' pittori, scultori et architettori che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e Regno di Napoli.“

Unser Künstler wird darin folgendermaßen zitiert:

„Francesco della Neve fiammingo, si crede che viva e qui fece bellissime cose in paesi e figurine.“⁴⁶

In dieser „Nota“ werden sämtliche Künstler, die zwischen 1640 und 1675 in Neapel gearbeitet haben, mit wenigen biographischen Daten aufgelistet.

Da Frans II wahrscheinlich 1666 Rom verließ und laut Sandrart, bereits Ende der 60er Jahre in Mitteleuropa aufschien, könnte er sich um 1667/68 in Neapel aufgehalten haben.

⁴³ Vaes 1925, S.44

⁴⁴ Ruffo 1916, S.179f.

⁴⁵ Vaes 1925, S.44.

⁴⁶ Barocchi 1975, S.362f.

Van Manders Rat, zuerst in Italien zu studieren, dann in Deutschland zu verdienen, scheint, wie viele andere Künstler, auch de Neve befolgt zu haben.⁴⁷

Sandart erwähnt, er sei von Rom über Augsburg und München, wo er „*etliche sehr gute Contrafäte, auch andere Figuren und Historien mit einer sehr guten wolverstandenen Manier gemacht, nach Salzburg gekommen [...].*“⁴⁸

Mit großem Fleiß soll er in München die Kurfürstin Adelaide von Savoyen *contrafätet* haben.

Leider fanden sich trotz intensiver Recherchen gerade in München, wo sich laut Sandart Porträts der Kurfürstin und andere Gemälde befunden haben sollten, keine Spuren. Weder in den Archiven der „Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen“ noch bei der „Inventarverwaltung des Wittelsbacher Ausgleichsfonds“, der „Inventarabteilung der bayerischen Staatsgemäldesammlung“, dem „Bayerischen Hauptstaatsarchiv“ sowie dem „Geheimen Hausarchiv“ gab es den geringsten Anhaltspunkt.

Ein möglicher Hinweis, dass Frans II in Augsburg war, ist ein Porträt des Augsburger Bürgers David Thoman ab Hagelstein, das von Elias Hainzelmann, einem Augsburger Kupferstecher (*1640 Augsburg, + 1693 ebenda), gestochen wurde.⁴⁹

1670 kam der seit 1668 regierende Fürsterzbischof von Salzburg, Max Gandolph von Kuenburg, auf längeren Staatsbesuch nach München. Sollte sich Frans II, wie wir annehmen können, zu dieser Zeit noch in München aufgehalten haben, könnte sich ein erster Kontakt ergeben haben. Denn bald danach scheint de Neve in Salzburg als hofbefreiter Künstler und Hofmaler Max Gandolphs auf, der ihn, wie noch zu berichten sein wird, vielfach beschäftigte.

1679 ist der Maler in Mähren nachweisbar. Im gleichen Jahr wird er von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein für seine Patronatskirche in Valtice verpflichtet.

1680/81 hielt er sich möglicherweise in Wien auf.

1683-1688 führt sein Weg über Garsten in Oberösterreich wieder in den Raum Salzburg.

Um 1687 wird er von Fürstbischof Sebastian Graf von Pötting nach Passau berufen.

⁴⁷ Heinz 1967, S.110.

⁴⁸ Sandart/Peltzer, Reprint, 1994, S.318.

⁴⁹ Andresen 1870, S.638.

Ende der 80er Jahre scheint Frans II nach Antwerpen zurückgekehrt zu sein. 1690/91 wird er als „Meester“ bzw. als „Wynmeester“ in den Liggeren der Gilde von Antwerpen genannt. „Wynmeester“ bedeutet Sohn eines Meisters.⁵⁰ In diesen Jahren scheint auch ein Schüler in der Gilde auf: „*Joannes Druwe leert by Franciscus de Nef schilderen.*“ Druwe wird 1701/02 „Meester“.⁵¹

In den Jahren zwischen 1696 und 1699 gibt es im Stadsarchief von Antwerpen einige Notariatsakte betreffend Frans de Neve. Am 5. Juni 1697 beispielsweise beauftragt er die Notariatskanzlei Peter-Jan Allefeldt in einer Prozessangelegenheit. Über den Grund des Prozesses und dessen Ausgang wissen wir nichts.

In einem weiteren Akt der gleichen Kanzlei von 1699, der am 17.3.1704 verlängert wird, erteilt de Neve eine Vollmacht für die Einnahme der Miete seines Hauses in Brüssel.

Der Notariatsakt von 1704 ist vorläufig das letzte Lebenszeichen.

Frans II muss nach der Rückkehr in seine Heimat in einen anderen Pfarrkreis gezogen sein. In der Pfarre seiner Eltern ist er nicht mehr auffindbar.

Ob das Haus in Brüssel bereits Frans I gehört hat und dieser möglicherweise auch dort starb, wie manche Quellen vermuten, ist ungewiss.

Ob Frans II verheiratet war und Kinder hatte, wird in keiner der mir bekannten Quellen erwähnt.

Die näheren Umstände seines Todes nach 1704 sind unbekannt.

Exkurs: Die „Bentveughels“ in Rom

Seit Hoogewerff's Publikation über die „Bentveughels“ im Jahr 1952 gibt es kaum nennenswerte neuere Forschungsergebnisse. Dies ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass diese Gruppe keine Statuten, kein schriftlich festgelegtes Programm und keine spezielle Führung hatte, bzw. uns nichts diesbezüglich überliefert ist. Die Informationen, die wir haben, stammen aus anderen Quellen, wie jener der Academia di San Luca, aus Prozessakten etc. Der Mangel an Dokumenten

⁵⁰ Rombouts/van Lerius 1872, S.548.

⁵¹ Ebenda, S.566.

ist bezeichnend für die Art dieser Vereinigung, die niemals als offizielle und dokumentierte Institution aufscheint.

Den Namen „Bentveughels“ gaben sich die flämischen und holländischen Künstler, die sich in Rom zu einer Gruppe zusammenfanden, selbst, wie aus einer mit „Bentveughels“ beschrifteten Kreide-Zeichnung von Jan Asselijn im Berliner Kupferstichkabinett hervorgeht.

David Levine vermutet, die Bezeichnung „vueghel“ (Vogel) gehe auf die Philosophen des alten Museums von Alexandria zurück, das von Ptolemaeus Soter gegründet wurde und als Modell für alle späteren Akademien galt, wie Alberti in der Einführung seines 1639 publizierten Traktates über die Geschichte der Akademien schreibt.⁵² Jene Philosophen wurden, laut Athenaeus von Naucratis, von ihren Zeitgenossen „Vögel“ genannt, weil sie wie seltene Vögel in luxuriösen Räumen gehalten wurden. Levine meint, die Bentveughels hätten diesen Namen gewählt, um an jene Tradition anzuschließen und sich mit den Akademien des Museums zu identifizieren.⁵³

Eine andere Auslegung wäre, dass der Ausdruck „Vogel“ für Freiheit und Ungebundenheit steht. *Bent* kann sich auf Bande oder Gruppe beziehen, möglicherweise in einem negativen Zusammenhang oder auf das Verb „bentelen“, das „herumhängen“ oder „driften“ bedeutet. Auf dieser Basis könnten die „Bentveughels“ auch als „Wander- oder Zugvögel“ bezeichnet werden, die ihre Heimat verließen, um andere Plätze kennen zu lernen, in diesem Fall Italien.⁵⁴

Die Mehrheit der Künstler, die aus dem Norden nach Rom reisten, manchmal waren es zwei bis drei Dutzend auf einmal, waren junge Leute zwischen 20 - 25 Jahren. Ihr Alter bestimmte auch den Charakter der Gruppe. Die Aufgabe der „Bent“ war es, eine Solidarität zu bilden, die sofortiges agieren ermöglichte, sollten die Rechte eines der Mitglieder bedroht werden und, wann immer sich eine Gelegenheit bot, für Geselligkeit und Unterhaltung zu sorgen. Bei Krankheit und anderen Schwierigkeiten, sich gegenseitig zu helfen und bei Bedarf den Schutz einflussreicher Patrone einzuschalten, aber auch ein Gegengewicht zur übermächtigen Academia di San Luca zu bilden.

Die exzessiven Trinkgelage und merkwürdigen Zeremonien, die bei Aufnahme eines neuen Mitgliedes veranstaltet wurden, waren in Rom berüchtigt. Die Beschreibung

⁵² Alberti 1639, S.9.

⁵³ Levine 1990, S.215f.

⁵⁴ Janssens 2001, S.62.

der „Taufe“ des holländischen Malers und Reisenden Cornelis de Bruyn (c. 1652-1727), der für seine Zeichnungen der Ruinen von Persepolis bekannt wurde, ist auf uns gekommen:

„Am Anfang nahm der ‘Veldpaap’ die Führung und gab dem Grünen (so hieß der, welcher aufgenommen ward) einige Regeln der Kunst, und die Statuten der Gesellschaft, setzte ihm, wenn er sie zu halten versprochen hatte, einen Lorbeerkrantz auf, und gab ihm einen Namen (de Bruyn ward Adonis genannt), welches man die Taufe nannte, und darauf ward, nach manchen Ceremonien, auf Kosten des Aufgenommenen geschmaust [...].“⁵⁵

Bei dieser mit viel Wein und einem Scheinpriester vollzogenen „Taufe“ erhielt jeder Neuankömmling sein *alias*, den Bentnamen, mit dem er in Hinkunft bei seinen Kollegen bekannt war.

Frans wurde „Bloosaerken“ getauft, das bedeutet „nacktes Hinterteil“.

Speziell nach 1660, der Blütezeit dieser Vereinigung, nahmen die Feiern exzessiven Charakter an. Manchmal nahmen 40 bis 60 Personen daran teil. Nach dem Bankett wurde nach weiteren Zerstreuungen gesucht, für die dann jeder selbst aufzukommen hatte. Diese konnten bis zu drei Tagen und drei Nächten dauern. Den abschließenden Höhepunkt bildete eine feierliche Prozession im Morgengrauen zum „Grab des Bacchus“, der kleinen Kirche Sta. Constanza, die zu jener Zeit verlassen war und sich ein paar Meilen außerhalb Roms befand. Dort stand bis 1784 der massive Porphyrsarkophag der jüngsten Tochter Kaiser Konstantins, Constantia, den die Bentveughels irrigerweise als Grab des Bacchus ansahen. Die Mosaiken, die das Gewölbe mit Weinlaub und Wein pressenden *Putti* zieren, werden diese Phantasien entfacht haben. Vor dem Sarkophag wurden die letzten Krüge geleert und in den Mauernischen, an beiden Seiten des Katafalks, die Namen mit dem *alias* eingekratzt. Die frühesten Inschriften stammen aus den späten 1640er Jahren.⁵⁶ Leider ist der Erhaltungszustand dieser Inschriften sehr schlecht, da nur wenige wirklich eingraviert sind. Die meisten wurden nur mit roter oder schwarzer Kreide gekritzelt.

Die Inschrift unseres Frans konnte ich nicht entdecken.

⁵⁵ Fiorillo 1820, S.177.

⁵⁶ Schoor 1976, S.78.

Laut Hoogewerff sollten diese Zeremonien die Riten des Ordens vom Goldenen Vliess verhönen, bei dem neue Mitglieder mit Wein getauft und bei Zusammenkünften mit dem symbolischen Namen, den sie dabei erhielten, adressiert wurden.⁵⁷

Die Gründungszeit der Bentveughels können wir auf Grund der Angaben in dem *status animarum* der römischen Pfarrarchive zwischen 1617 und 1624 ansetzen. Fünf Porträtzeichnungen im Museum Boijmans von Beuningen in Rotterdam, sowie zwei weitere, die 1994 in der Hamburger Kunsthalle aufgetaucht sind, belegen diese Datierung. Unter diesen Porträtzeichnungen, manche in Medaillonform, in schwarzer oder roter Kreide auf weißem Papier, steht der Name und Bentname. Zu den frühen Mitgliedern in den Jahren 1620/21 gehörten Wijbrand de Geest, Cornelis Poelenburch, Frans Viruly, Bartholomäus Breenbergh, Wouter Crabeth, Timan Craft und Antonie van Amersfort.⁵⁸

Frans de Neve ist nicht darunter.

Bei manchen Porträts finden sich Kreuze, die später hinzugefügt wurden, um den Tod des Betreffenden anzudeuten. Viele sind in Rom gestorben. Es war für die jungen Leute aus dem Norden eine schwere Zeit, gekennzeichnet von Armut, Krankheit, Hungersnöten durch Mangel an Getreide sowie Mord, der sich oft bei trunkenen Raufereien in Wirtskneipen und bei Bandenkämpfen ereignete.

Der *status animarum* der Pfarrarchive gibt an, wann und wie lang ein Künstler in Rom blieb und wo er wohnte. Allerdings treten Ungenauigkeiten auf, denn es wurden nur die *cresimato* (Konfirmierten) bzw. *comunicato* (die Kommunion empfingen) erfasst, die Kirchenbeitrag leisteten. Bei Nichtkatholiken nahm man es mit den Aufzeichnungen nicht so genau.⁵⁹

Generell ließen sich die Bentveughels und ihre Gefährten in jenem Bezirk Roms nieder, der sich von der Porta del Popolo über die Piazza di Spagna und Sta. Trinitá dei Monti, zum Fuß des Quirinal bis zur Piazza Barberini und Piazza Colonna

⁵⁷ Hoogewerff, Bentveughels, 1952, S.166.

⁵⁸ Janssens 2001, S.69.

⁵⁹ Ebenda, S. 64.

erstreckte. Die Via Margutta, Via Paolina oder Via del Babuino zogen sie besonders an, aber auch die kleinen Nebenstraßen dieses Bezirks.⁶⁰

Die Academia di San Luca wurde zwar schon 1577 gegründet, wurde aber erst durch den Erlass Papst Clemens VIII. im Jahre 1593 zu einer mächtigen und privilegierten Institution, der alle in Rom arbeitenden Künstler angehören sollten. Jeder durfte seinen Beruf nur dann ausüben, wenn er zum Namenstag des Hl. Lukas eine „Spende“ (*tassa*) an die Akademie leistete. Im Gegenzug zu der geleisteten *tassa* erhielt der Künstler ein *patente* oder *licenza*. Ab 1624/25, also bereits von Anbeginn der Formierung der Bentveughels, weigerten sich diese, den Beitrag zu bezahlen. Weiters musste jedes Kunstwerk von einer Kommission der Akademie geschätzt werden und eine Schätzung konnte nur dann gemacht werden, wenn der betreffende Künstler eine Lizenz hatte. Von dem Schätzpreis (*stima*) musste eine Abgabe von zwei Prozent an die Akademie geleistet werden. Die Schätzung sollte dem potentiellen Käufer die Sicherheit geben, dass das Kunstwerk den Anforderungen der Kommission entsprach.

Die Bentveughels weigerten sich auch die *stima* zu bezahlen.

Sie beriefen sich mit ihrer Weigerung auf eine Ausnahmeregelung der Päpste Paul III. und Sixtus V., die den Bewohnern der Via del Babuino, Via Margutta und Via Sistina, die Bezahlung der *licenza* erließ und argumentierten, dass der gegenwärtige Papst Urban VIII. nicht das Recht besäße, dieses ererbte Privileg zu widerrufen. Allerdings bezahlten jene Bentveughels, die woanders wohnten, auch keine Abgaben.

Um 1600 kamen kleine Bilder, minutiös auf Kupfer und Holz gemalt, als ein neues, unabhängiges Genre in Mode. Diese Kunstwerke von Adam Elsheimer, Paul Bril, Cornelis Poelenburch, Bartholomäus Breenbergh und anderen wurden ohne *stima* verkauft.

Die Akademie fürchtete nun, durch die Weigerung der Bentveughels, die *tassa* und *stima* zu bezahlen, um Einkünfte und auch Ansehen und so kam es zu immer wiederkehrenden Konflikten, die ihren Höhepunkt in den Jahren 1627 und 1634 erreichten.

⁶⁰ Hoogewerff, Bentveughels, 1952, S.163.

Nach verschiedenen Verhandlungen unter dem Vorsitz des damaligen *principe* der Akademie, Pietro da Cortona, gab sich diese schließlich, 1635, gegenüber den aufmüpfigen *oltramontani* stillschweigend geschlagen. Da die Bentveughels keine offizielle Organisation waren, konnten sie auch nicht gewaltsam aufgelöst werden.⁶¹

Nach dem Tod Urbans VIII., 1644, war die Akademie gezwungen, den Bentveughels das Recht zu gewähren, ihre kleinen Bilder ohne *stima* zu verkaufen. Nicht lange danach wurden auch Landschaftsmaler und sogar „Bamboccianti“ als Mitglieder aufgenommen.⁶²

In der Literatur kommt es immer wieder zur Verwechslung zwischen Bentveughels und Bamboccianti. Der Name Bamboccianti kommt von Bamboccio, ein Rufname, den Pieter van Laer bei seiner Ankunft in Rom auf Grund seines kleinen, missgestalteten Körpers erhielt. Pieter wird generell als der Begründer kleinformatiger Genrebilder mit Darstellungen des römischen Alltags angesehen. Maler, die diese Themen, aber auch Szenen mit Schäfern, Bauern, Bettlern und Vagabunden darstellten, werden Bamboccianti genannt.

Der Name bezieht sich somit auf das Thema ihrer Darstellungen.⁶³

Bei den Bentveughels hingegen finden sich Maler aller Gattungen: Historien, - Landschafts- Stilleben, -Genre- und Figurenmaler.

Von ihrer Herkunft her waren sie alle, bis auf den römischen Bamboccianti Michelangelo Cerquozzi, Holländer oder Flamen.

Manche Bamboccianti, wie Karel Dujardin und Andries und Jan Both, waren auch Mitglieder der Bentveughels.⁶⁴

Auch einige Deutsche, wie Joachim von Sandrart, wurden in diese Künstlergemeinschaft aufgenommen.

Gegen Ende des Jahrhunderts verlor die erweiterte Gruppe an Qualität. Es gab nur noch wenige herausragende Künstler, wie die *vedutisti* Willem Schellinks und Caspar van Wittel, oder solche heroischer Landschaften wie Jan-Frans van Bloemen, *alias* L'Orizzonte, oder Maler üppiger Kompositionen von Wildbret, Früchten und Blumen, wie Abraham Breughel und David de Coninck.⁶⁵

⁶¹ Janssens 2001, S.80ff.

⁶² Hoogewerff, Bentveughels, 1952, S.163.

⁶³ Janssens 2001, S.57.

⁶⁴ Ebenda, S.58f.

⁶⁵ Hoogewerff , Bentveughels,1952, S.167.

Der Erlass Papst Clemens XI. von 1720 machte den Aktivitäten der Bentveughels ein Ende. Nächtliche Prozessionen außerhalb der Festival Zeit, sowie festliche Zusammenkünfte ohne offizielle Genehmigung wurden verboten.⁶⁶

Auftraggeber

Wir wissen, dass Frans II bald nach seiner Ankunft in Rom an der malerischen Ausschmückung der Zimmer des neuen Palazzo Pamphili an der Piazza Navona beteiligt war. Pietro da Cortona hatte ein Deckenfresko mit Szenen aus der Aeneis für die Galerie des päpstlichen Palastes einige Jahre zuvor ausgeführt; ein Umstand, der sicher für die weitere künstlerische Entwicklung de Neves von Bedeutung war.

Wir wissen allerdings von keinem weiteren konkreten Auftraggeber des Frans de Neve in Rom.

Es war zu jener Zeit nicht ungewöhnlich, dass Maler ohne einen bestimmten Auftrag, nach ihrem eigenen Gutdünken Bilder malten und diese dann auf Straßen und öffentlichen Plätzen, wie der Piazza Navona, ausstellten und verkauften.

Bilder waren nun nicht mehr nur auf Altäre oder Familienpaläste beschränkt, sie wurden der breiten Öffentlichkeit bei festlichen Anlässen auch außerhalb der Kirche und in Kreuzgängen präsentiert oder lockten das Publikum in die Läden der Kunsthändler.⁶⁷ Die Händler spielten zunächst nur für junge und unbekannte Künstler eine wichtige Rolle.⁶⁸

Maler wie Abraham Breughel oder auch Cornelis de Wael verdienten mit Kunsthandel ein Zubrot. Sie bemühten sich, wie schon berichtet, auch die Bilder de Neves zu verkaufen, wenn auch nicht immer mit Erfolg.

Sandart erwähnt, dass Frans bei seiner Reise über die Alpen zuerst kurz in Augsburg blieb, bevor er in München für die kurfürstliche Familie, im speziellen für die Kurfürstin Adelaide von Savoyen, Porträts aber auch andere Bilder malte.

Leider fand sich zu Sandarts Angaben kein Anhaltspunkt. Wir können aber annehmen, dass die Kurfürstin zu den Auftraggebern des Malers zählte. Denn **Henriette Adelheid von Savoyen**, (*1636 Turin +1676 München), war eine große

⁶⁶ Janssens 2001, S.63.

⁶⁷ Haskell 1996, S.187.

⁶⁸ Ebenda, 176f.

Förderin der Künste und schuf noch zu ihren Lebzeiten aus dem sehr provinziellen München ein kulturelles Zentrum. Internationale Künstler, hauptsächlich aus Italien, Maler, Architekten, Komponisten wurden an den Münchener Hof berufen, der für seine grandiosen Feste und Empfänge berühmt wurde.

1670 kam Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern mit seiner Frau auf Staatsbesuch zu Erzbischof Max Gandolph von Kuenburg nach Salzburg. Im Jahr darauf kam es zu einem 18-tägigen Gegenbesuch in München.⁶⁹

In diesem Zusammenhang könnte sich ein Kontakt zwischen dem Erzbischof und Frans de Neve ergeben haben, denn um 1670 scheint dieser in Salzburg auf und Max Gandolph wurde zu seinem bedeutenden Förderer.

Neben dem Erzbischof von Salzburg und dem Fürstbischof von Passau, die in engem Kontakt zueinander standen, war der Benediktinerorden sein vorrangigster Auftraggeber.

Die Kirchenfürsten und Äbte der großen Stifte kannten sich meist schon von Jugend an, sei es durch verwandschaftliche Verbindungen oder ein gemeinsames Studium, beispielsweise an der Salzburger Benediktiner Universität, die 1622/23 von Erzbischof Paris Lodron gegründet worden war, oder aus Rom. In den Archiven finden sich Zeugnisse eines regen brieflichen Kontaktes, indem sie bei ihren großen Bauvorhaben Baumeister und Künstler weiterempfahlen.

Aber auch die Baumeister und Kunsthändler selbst, wie die Familien Carlone oder Tencalla und ihre Nachkommen vermittelten Aufträge an Künstler, mit denen sie bereits zusammengearbeitet hatten und nahmen sie zu den verschiedenen Bauvorhaben mit. Die Carlones waren Baumeister und Stukkateure in Passau und den Benediktinerabteien Kremsmünster, Garsten und Admont.

In all diesen Stiften erhielt Frans de Neve Aufträge für Altarbilder.

Von den bedeutendsten Auftraggebern sollen hier einige biographische Details, die im Zusammenhang mit Aufträgen an de Neve stehen, erwähnt werden:

Maximilian Gandolph, Reichsgraf von Kuenburg (*1622 Graz, +1687 Salzburg).

Er studierte Theologie an der Jesuitenuniversität Graz und in Rom. 1668 wählte ihn das Kapitel zum Erzbischof von Salzburg. Unter ihm traten die religiös-kirchlichen

⁶⁹ Bary 2004, S.262f.

Anliegen in den Vordergrund. Sein Name ist mit vielen kirchlichen Gründungen verbunden. Kuenburg stiftete 1669 zum Andenken an die erste Niederlassung des Hl. Rupert ein Kollegiatstift in Seekirchen. Neben Seekirchen lag Max Gandolph, der ein großer Marienverehrer war, der Bau der Wallfahrtskirche Maria Plain vor den Toren der Residenzstadt am Herzen, der 1671 vollendet wurde.⁷⁰

Bei beiden Bauvorhaben wurde Frans de Neve für Altarblätter verpflichtet.

Der Erzbischof trat auch in der Residenzstadt als Bauherr hervor.

1675 wurde die Domkirche vollendet. Neben dem Hochaltar und zwei größeren Seitenaltären entstanden noch sechs weitere Kapellenaltäre.

Im Dom, wie auch in der Stadt Salzburg erhielt der Maler unter der Regentschaft des Erzbischofs Aufträge.

Polykarp Wilhelm, Reichsgraf von Kuenburg (?) war ein Neffe des Erzbischofs.

1673 wurde er zum Bischof von Gurk ernannt.

Polykarp wurde indirekt zum Auftraggeber von de Neve, da Max Gandolph für ihn zwei Altarblätter in Maria Plain stiftete, „um so den verwandten Gurker Bischof Graf Kuenburg seinerseits zu protegieren“.⁷¹

Polykarp starb bereits 1675 in Salzburg.

Frans malte 1674 sein Porträt, das von Johann van den Berg gestochen wurde.⁷²

Sebastian Graf von Pötting-Persing (*1628 Reitenpollenbach/N.Ö., +1689 Passau).

Er studierte, wie auch Max Gandolph, in den späten 40er Jahren in Rom und wurde 1673 Fürstbischof von Passau.

Große Aufmerksamkeit widmete Pötting dem Wiederaufbau des Domes nach dem Brand von 1662. Sein Bemühen um den Wiederaufbau der Stadt und der Domkirche, in der auch Giovanni Battista Carlone seit 1677 am Werk war, erlitt 1680 durch einen neuerlichen Stadtbrand einen empfindlichen Rückschlag.

Um 1687 wurde Frans nach Passau berufen, wo er für den Bischof im Dom sowie in- und außerhalb der Stadt tätig wurde.

⁷⁰ Gatz 1990, S.247ff.

⁷¹ Hahnl 1974, S.186.

⁷² Gatz 1990, S.249f.

Die desolaten Finanzen versuchte Fürstbischof Sebastian durch Prägung minderwertiger Münzreihen zu sanieren und zeigte daher zeitlebens großes Interesse für die Alchemie.⁷³

Dies veranlasste Graf Preysing in einer Publikation über Frans de Neve, den Spruch: „*Si quaeris miracula, Mors Error Calamitas*“ (zu deutsch etwa: „Willst Du Wunder erzwingen, so erntest Du Tod, Irrung und Missgeschick“) auf die Alchemie zu beziehen, der auf einer offenen Buchseite in dem Altarblatt der *Vision des Hl. Antonius von Padua* zu lesen ist. Das Bild, heute in Osterhofen, befand sich in fürstbischoflichem Privatbesitz.⁷⁴ Auf den Text dieses Spruches werde ich noch später zurückkommen.

Abt Erenbert II. Schrevogl von Kremsmünster

Abt Erenbert II. (*1634 Schongau/Bayern, +1703 Kremsmünster) studierte, wie viele bayerische und österreichische Benediktiner Theologie an der Benediktiner Universität Salzburg. Durch das gemeinsame Studium entstand, wie bereits erwähnt, ein ständiger Kontakt zwischen den bayerischen und österreichischen Klöstern.

1669 wurde er in Passau zum Abt gewählt. Das Stift unterstand dem Bistum Passau. Der Umstand, dass Erzherzog Leopold Wilhelm von 1625-1647 Fürstbischof von Passau war, beeinflusste möglicherweise die Entwicklung der Kunstsammlung von Kremsmünster. Der Erzherzog pflegte engen Kontakt zu seinen Klöstern. Zur Zeit Abt Schrevogls war die Sammlung niederländischer Bilder des Erzherzogs in der kaiserlichen Galerie in der Stallburg zu sehen.

Während Erenberts Amtsperiode, 1669-1703, erreichte die Sammeltätigkeit in Kremsmünster ihren Höhepunkt. Der Abt ließ das Stift 1681, die Altäre 1687 nach einem groß angelegten Konzept von Carlo Antonio Carlone barockisieren und gab auch bedeutende Summen für eine Kunstsammlung aus. Er kaufte eine große Anzahl niederländischer Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, meistens von Antwerpener Meistern. Wohl auch durch Leopold Wilhelm kam das Stift in Verbindung mit dem Antwerpener Kunsthandel. Die Brüder Forchoudt, die als internationale Kunsthändler auch eine Niederlassung in Wien hatten, standen mit Kremsmünster in Geschäftsverbindung.⁷⁵

⁷³ Gatz 1990, S.347f.

⁷⁴ Preysing 1955, S.1

⁷⁵ Ausstellungskatalog Kremsmünster 1977, S.239f.

Frans de Neve erhielt den Auftrag für zwei Altarblätter in der Stiftskirche.

Im Kupferstichkabinett der Abtei befinden sich weiters zwei kleine Stiche von römischen Landschaften mit Figuren von seiner Hand.

In einem undatierten Brief empfiehlt Erenbert dem Abt von Garsten, die Vorzeichnungen für die Freskomalerei in der Losensteiner Kapelle von Frans de Neve ausführen zu lassen. Antonio Gaillardi, der von Kremsmünster nach Steyr übersiedelt war und mit der Ausführung betraut wurde, sollte „guete practica [...] und in Zeichnung perfectioniert werden [...].“ (O.Ö. Landesarchiv Linz, F3b, 251, Stiftsarchiv Garsten)

Zu den bedeutendsten Äbten des Benediktinerstiftes Garsten gehören **Abt Roman Rauscher** (reg.1642-1683) und **Abt Anselm Angerer** (* 1647 Steyr, reg.1683-1715).

Sie waren die großen Barockbauherren, die früher als in anderen Klöstern den Schritt zum völligen Neubau wagten. Garsten gehörte ebenfalls zum Bistum Passau.

1677 begann der Abbruch der bisherigen Stiftskirche. Bedeutende Künstler, wie der Baumeister Pietro Francesco Carbone wurden für den Neubau gewonnen. Nach dem Tod von Abt Roman führte der neue Abt das große Werk weiter. Abt Anselm wollte aber nicht nur den Kirchenbau erneuern, sondern das ganze Kloster sollte neu erstehen und die Gesamtanlage des Stiftes, erstmals in Österreich, auf die Kirche als Mittelpunkt ausgerichtet werden.

Am 5. Oktober 1685 konnte Abt Anselm die feierliche Eröffnung der Stiftskirche vornehmen, die 1693 nach Fertigstellung der Inneneinrichtung geweiht wurde.

Der Neubau der Losensteinerkapelle, eine Stiftung des letzten Losensteiners Franz Anton Graf von Losenstein, der Dompropst zu Passau war, schloss sich an.⁷⁶

Neben dem Hofmaler des Stiftes Johann Carl von Reslfeld und anderen bedeutenden Künstlern erhielt Frans de Neve den Auftrag für das Hochaltarbild mit Oberbild, das mit über sieben Meter Höhe das größte Altarbild Oberösterreichs werden sollte.

Wie schon erwähnt, soll er auch die Vorzeichnung zur Freskomalerei in der Losensteinerkapelle gemacht haben.

⁷⁶ Berka 1984, S.21.

Abt **Adalbert Häufler** (reg. 1675-1696) des Benediktinerstiftes Admont, das zu Salzburg gehörte, ließ nach Plänen Carlo Antonio Carlones von 1682-1687 die gotische Wallfahrtskirche von Frauenberg bei Admont umbauen und erneuerte gleichzeitig die Innenausstattung. Hier war es möglicherweise die Verbindung zu den Carlones, die den Ausschlag gab, dass Frans den Auftrag für drei Altarbilder erhielt. Quellen aus dieser Zeit sind leider beim Bibliotheksbrand von 1865 verloren gegangen.

In Mähren waren die Hradischer Prämonstratenser Auftraggeber. Unter Abt **Friedrich Sedlecius** und seinen Nachfolgern errichtete Giovanni Pietro Tencalla 1669-79 die auf einer malerischen Anhöhe über Olmütz gelegene Wallfahrtskirche Sv. Kopêcek. Frans de Neve malte hierfür ein Seitenaltarblatt.

Ein bedeutender weltlicher Auftraggeber war **Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein** (*1611? +1684 Schloss Schwatzkosteletz/ Prag). Karl Eusebius baute Schloss Feldsberg/Valtice zur Residenz aus, von wo aus er seiner Sammelleidenschaft nachging und zum Begründer der fürstlich liechtensteinischen Kunstsammlungen wurde. Die Weihe der Feldsberger Pfarrkirche erfolgte 1671 nach einer fast 40-jährigen Bautätigkeit, die von Unglücksfällen und Kriegswirren gekennzeichnet war. Die Innenausstattung des Kirchenrohbaus gestaltete der Bildhauer und Stukkateur Giovanni Tencalla.⁷⁷

Karl Eusebius hatte 1643 *Die Himmelfahrt Mariens*, 1637, von Peter Paul Rubens für den Hochaltar erworben und die Pfarrkirche prunkvoll ausgestattet. Frans de Neve erhielt den Auftrag für ein Seitenaltarblatt.

Von Feldsberg aus könnte sich eine Querverbindung über die Familie Tencalla zum Auftrag in der Wallfahrtskirche Sveti Kopecek ergeben haben.

Frans bot dem Fürsten auch Gemälde zum Kauf an, wie in dem Abschnitt „Frans de Neve als Kunsthändler“ noch zu berichten sein wird.

⁷⁷ Haupt, Karl Eusebius, 2007, S.170.

Altarbilder

Um 1670 wird Frans de Neve Hofmaler bei Erzbischof Max Gandolph von Kuenburg. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten großen Aufträge für Altarbilder. Anlässlich des 900-jährigen Jubiläums der Weihe des Domes durch den Hl. Virgil und der Überführung der Gebeine des Hl. Rupert in den Dom im Jahr 774, wurden 1674 große Festlichkeiten veranstaltet und es ist anzunehmen, dass aus diesem Anlass die **Bischofsweihe des Hl. Virgil** um 1672 in Auftrag gegeben wurde.⁷⁸ Der Ir. Virgilius war im 8. Jahrhundert Abt des Benediktinerstiftes St. Peter und Bischof von Salzburg. (Abb.1, Kat. M1)

In einer Kapelle nahe dem Vierungsbereich des neuen Domes nimmt ein Bischof in rotem Meßgewand, umgeben von Bischöfen, Priestern und Diakonen 755/767 die Weihe Virgils vor.⁷⁹ Der Hl. Virgil kniet betend in weiß-goldenem Kasel vor dem Bischof, der ihm gerade die Mitra aufsetzt, ein Diakon reicht die Handschuhe, ein Ministrant hält die Bibel. Am rechten vorderen Bildrand sitzt ein bärtiger Bischof auf einer Bank, die unter dem prächtigen Vespermantel aus Goldbrokat nur angedeutet ist. Er blickt mit ebensolcher Mitra auf den Betrachter. Die Szene findet unter einem Altarbild einer *Marienkrönung* statt, ein Hinweis auf die Vorliebe Max Gandalphs für Mariendarstellungen. Auf dem Altar steht in der Mitte ein silbernes Kruzifix mit seitlichen, ebensolchen Kerzenleuchtern, deren Kerzen brennen. Der seitliche Engel neben dem Altarbild lässt auf Entwürfe de Neves für die Engelskulpturen in Maria Plain schließen, die Schwanthaler an den beiden Triumphbogenaltären ausführte, vermutet Dr. Schultes, Kurator des Schlossmuseums (Barock), Linz. Daneben ist im Hintergrund ein schwerer roter, geraffter Vorhang mit Quaste und eine Säule aus rotem Marmor zu erkennen. Eine Vorhangstange mit einem zugezogenen grünen Vorhang verhindert den weiteren Einblick. Die Szene wird von rechts in ein warmes Licht getaucht.

Die ausgewogene Komposition und klare Zeichnung in zurückhaltenden Braun- und Rottönen zeigt einen klassizierenden Stil italienisch-flämischer Prägung. Die Charakterköpfe sind jedoch von geringer Individualität. Sie sind wahrscheinlich nach einer Vorlage gemalt, denn sie wiederholen sich mehrmals in diesem Gemälde. Die

⁷⁸ LCI 8, 1994, S.571.

⁷⁹ Keller 1996, S.567.

prächtigen liturgischen Gewänder entsprechen dem flämischen Oberflächenrealismus. Diese Komposition könnte auf eine Bischofs-Konsekration von Rubens rekurrieren, die in einer Radierung von Pieter Soutman, einem Schüler von Rubens überliefert ist.⁸⁰

Es folgt eine vergleichbare Komposition eines weiteren für Salzburg bedeutenden Heiligen: *Der Hl. Rupert tauft den Baiernherzog Theodo*, 1672/74. Mit der Taufszene in der Pfarrkirche von Seekirchen sollte daran erinnert werden, dass der Heilige Rupert (er stirbt um 718) zuerst an den Wallersee gezogen war, ehe er sich in Salzburg niederließ; die Schenkung des bayerischen Herzogs Theodo bildete den Anfang des späteren Fürsterzbistums. Rupert gründete das Kloster St. Peter, einen bedeutenden Stützpunkt seiner Missionsarbeit. Er wurde erster Bischof von Salzburg.⁸¹ (Abb.2, Kat.M2)

Die Fürstentaufe wird als feierlicher Staatsakt vorgestellt. Der in einem weißen, schweren Seidentaufkleid auf einem roten Samtkissen kniende Herzog beugt sich über ein Taufbecken aus rotem Marmor mit Sphingenfüßen aus Gold. Der Hl. Rupert in goldenem Ornat mit bischöflichen Insignien beugt sich über ihn und nimmt die Taufe vor. Diese Szene, die rechts und links mit Pagen, Würdenträgern und geistlichen Assistenzfiguren gefüllt ist, beherrscht die Mittelbahn des Bildfeldes. Die friesartige Anordnung wird nur vom Hl. Rupert als der agierenden Hauptfigur überragt und bezeugt in dieser Komposition, dass sich der Baiernherzog als Vertreter der weltlichen Macht der kirchlichen Heilswelt unterwirft. Eine von links kommende Lichtquelle hüllt den Herzog in seinem weißen Taufkleid in ein strahlendes Licht und betont diesen Vorgang.

Der flämische Einfluss zeigt sich hier nicht nur in der Typenverwandtschaft mit Rubens bei dem Herzog und dem Pagen im Purpurn Mantel, sondern auch an der Wiedergabe des Stofflichen, wie dem seidigen Glanz des Taufgewandes, der Haarbehandlung und der kostbaren Materialien.⁸²

⁸⁰ Prohaska 1999, S.397f.

⁸¹ LCI 8, 1976, S.293.

⁸² Rohrmoser 1986, S.35.

Ebenfalls um 1672 entstanden drei kleinere Altarblätter in der Georgskirche auf der Hohensalzburg. Den Hochaltar bekrönt der **Hi. Georg als Drachentöter**. (Abb.3, Kat.M3)

Nach der *Legenda Aurea* kam der Hl. Georg an einer Stadt vorbei, die von einem Drachen in Angst und Schrecken versetzt wurde. Nachdem keine Lämmer mehr verfügbar waren, wurden Menschen ausgelost und dem Drachen geopfert. Zuletzt traf das Los die einzige Tochter des Königs. Das Bild zeigt jene Szene, als der Heilige im richtigen Moment in kostbarer Rüstung, mit Juwelen besetztem blauen Beinkleid, Gold verziertem Helm und rotem Federbusch auf einem braun weißen Pferd mit edlem Zaumzeug heranstürmt. Er beugt sich vom Pferd, blickt auf den Drachen und durchbohrt das Untier, links im Vordergrund, mit einer Lanze. Die Bewegung der Szene wird durch den Schwung des roten Umhangs betont, dessen Stofflichkeit Seide vermuten lässt. Den Kopf des Heiligen umgibt eine Aureole. Im Mittelgrund des linken Bildrandes blickt die Königstochter erstaunt zum Heiligen auf. Ihr langes blondes Haar schmückt eine Krone, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Sie trägt ein schweres rotes Seidenkleid und einen gelben, mit Hermelin gefütterten Umhang.⁸³

Die Bilder wurden kürzlich restauriert und leuchten in frischen Farben. Eine Lichtquelle vom rechten Bildrand betont die Kontraste. Es zeichnet sich bereits das charakteristische intensive Blau der Himmelsdarstellungen ab, das bei vielen Bildern des Künstlers auffällt und an den frühen Tizian erinnert, zum Beispiel an *Bacchus und Ariadne*, um 1520/23, National Gallery, London.

Die schwungvolle Komposition könnte auf eine Zeichnung Veroneses in den Uffizien, 2. Hälfte 16.Jhdt., oder auch auf das Gemälde gleichen Themas von Rubens, um 1610, heute im Prado, Madrid, rekurrieren.

An der nördlichen Seitenwand der Georgskirche befindet sich eine **Verkündigungsszene**. (Abb.4, Kat. M4)

Maria kniet am linken vorderen Bildrand vor einem mit einem hellen Brokattuch bedeckten Tisch, auf dem ein Buch aufgeschlagen liegt. Sie trägt ein rotes Gewand mit blauem Umhang, hält beide Hände über ihre Brust und wendet sich der Richtung des Erzengels zu, der vom rechten oberen Bildrand, von Putti begleitet, auf einem

⁸³ Keller 1996, S.248.

breiten Wolkenband auf sie zuschwebt. Raphael, mit roten Flügeln, zeigt mit seiner rechten Hand auf Gottvater hinter ihm und hält in der Linken eine Lilie. Die Körpersprache der Maria könnte jene Überlieferung interpretieren, nach der sie über die Prophezeiung im Buch des Propheten Jesaja (7,14) nachgedacht habe, in der es heißt, eine Jungfrau werde empfangen und einen Sohn Emmanuel gebären.⁸⁴ Die Haltung der Madonna, ihre Gestik und auch jene des Erzengels lassen sich mit der Verkündigungsszene Pietro da Cortonas, um 1665, in San Francesco, Cortona, vergleichen. (vgl. Abb.5)

Gottvater mit grauem Haar und Bart, umgeben von einer Dreiecksauréole (Trinität), öffnet mit beiden Händen sein blaues Gewand und entsendet den Hl. Geist in Form einer Taube. Die mit Figuren gedrängte himmlische Sphäre auf der rechten Seite des Bildes wird kompositorisch durch eine Diagonale von der irdischen Sphäre getrennt. Maria wird am linken Bildrand von einem gerafften grünen Vorhang hinterfangen. Von der göttlichen Erscheinung wird die Szene in ein helles Licht getaucht, wodurch im rechten Vordergrund und um den grünen Vorhang Schattenpartien entstehen.

Gegenüber, an der südlichen Langhauswand hängt das Gemälde der **Hl. Sebastian und Florian**. (Abb.6, Kat. M 5)

Das Bild wird durch die große Fahnenstange des Hl. Florian kompositorisch in zwei Hälften geteilt. Zur linken ist Sebastian mit seinen muskulösen Armen an eine große Eiche gebunden, einem Symbol der Unsterblichkeit; das Holz galt in Antike und Mittelalter als unverweslich.⁸⁵ Sein fast nackter Körper, nur mit einem weißen Lendentuch bedeckt, ist von Pfeilen, seinem Attribut, durchbohrt, deren Enden färbig sind. Zur Rechten löscht Florian mit schwarzer Rüstung und Helm mit einem Eimer ein loderndes Feuer. Die Lichtquelle, die von rechts einfällt, erhöht den Hell-Dunkelkontrast zwischen dem weißen Inkarnat des Sebastian und der schwarzen Rüstung des Florian. Auf der glänzenden Rüstung sind Lichtreflexe und der Widerschein des lodernden Feuers zu sehen. Der Kopf des Sebastian, der mit Tränen in den Augen zum Himmel blickt, liegt im Halbschatten.

Das Gemälde wird rechts von der brennenden Hauswand und links von der schräg zum Bildrand stehenden Eiche gerahmt. Zwischen den beiden Heiligen gleitet der

⁸⁴ Krauss/ Uthemann 1998, S.271.

⁸⁵ Heinz-Mohr 1988, S.78.

Blick in eine Waldlandschaft. Dahinter zeigen sich Wolken und blauer Himmel. Von rechts oben schwebt ein Putto mit Palmzweig und Blütenkranz herab.

Die Figuren dieser beiden Seitenaltäre sind kleinformatig, die Farben vergleichsweise gedämpfter. Der Physiognomie des Sebastian werden wir noch bei einigen Heiligen in späteren Bildern begegnen. Seine plastische Körperlichkeit verweist auf die Christusdarstellungen in Maria Plain und im Dom zu Salzburg. (vgl. Abb.10 und Abb.14)

Auch hier fällt der flämische Oberflächenrealismus in der naturgetreuen Darstellung der Figuren und des Baumes auf.

1673 gab Abt Amand von St. Peter, Salzburg, den Auftrag für den Josefsaltar mit der Darstellung der **Sposalizio** mit Oberbild **Flucht nach Ägypten** am nördlichen Triumphbogen in der Wallfahrtskirche Maria Plain. (Abb.7/8, Kat. M6)

Die ausgewogene, bildparallele Komposition stellt jenen Moment dar, als ein Priester das Verlöbnis von Maria und Josef im Beisein von Anna und Joachim, sowie anderen Personen im Tempel segnet. Das Brautpaar reicht sich jeweils die rechte Hand. Josef hält in seiner Linken den blühenden Stab, über dessen Spitze eine himmlische Taube schwebt. Ins Auge sticht der stark blaue Akzent, den Marias Umhang und jener des Blumen streuenden Putto setzen, der auf sie herabstürzt. Hinter Maria und dem Priester sind eine monumentale Tempelsäule und ein purpurner Tempelvorhang zu sehen. Dieser ist möglicherweise eine Anspielung auf das Protoevangelium des Jakobus, wonach Maria das Los traf, den purpurnen Faden für den Tempelvorhang zu spinnen. Purpur war die Farbe des römischen Kaisermantels und somit Symbol für Christus als Weltenherrscher, aber auch für seine Passion. Der Vorhang soll bei Christi Tod zerrissen sein. Die dramatischen Gewitterwolken am linken oberen Bildrand könnten darauf verweisen.⁸⁶ Hinter den Wolken öffnet sich der Himmel goldfarben. Das Licht strahlt gebündelt bis zur Taube und beleuchtet den Vorhang im Hintergrund. Eine weitere Lichtquelle von links erhellt die Vermählungsszene und wirft den rechten oberen und linken Bildrand in Schatten.

Die Komposition der Vermählung evoziert Raphaels Hochzeitszeremonie von 1504, heute Brera, Mailand.

⁸⁶ Schindler 1988, S.421f

Wie in Altarbildern der Gegenreformation üblich, schweben oder stürzen ein oder mehrere Putti von der Oberkante des Bildes herab und/oder sitzen in kleinen Gruppen zu Füßen der Dargestellten. Bei den mit scheinbar großer „Geschwindigkeit“ herabstürzenden Putti könnte der Maler das Motiv unter anderem von Tintorettos *Verkündigung*, 1588, Scuola grande di San Rocco, Venedig, rezipiert haben.

Das Oberbild, ein Tondo, stellt die ***Flucht nach Ägypten*** dar. (Abb.8)

Josef führt den Esel, auf dem Maria mit ihrem Kind reitet. Am linken Bildrand sind unter blauem Himmel Palmen und Teile eines ägyptischen Tempels zu sehen. Ein Torso liegt am Boden, ein Verweis auf eine außerbiblische Überlieferung, wonach bei der Ankunft des Jesuskindes in Ägypten alle Götzenbilder in den Tempeln von ihren Sockeln herabgestürzt seien.⁸⁷ Eine von links einfallende Lichtquelle beleuchtet die Hl. Familie und taucht die Szene mit langen Schatten in ein kühles Licht.

Ebenfalls für Maria Plain erteilte Erzbischof Max Gandolph, 1674, den Auftrag für das Hochaltarblatt ***Maria Himmelfahrt*** mit Oberbild ***Trinität***. (Abb.9/10, Kat. M 7)

Das große Bild ist bis zur Hälfte von dem Gnadenbild „Maria Trost“ verdeckt.

Gut sichtbar ist der obere Teil des Bildes mit der Madonna, die von Putti umgeben auf Wolken in Richtung Trinität, dem Oberbild, schwebt. Ihre Arme sind weit ausgebreitet, der Blick nach oben gerichtet. Ihr Haupt ist von einer goldig leuchtenden Sternenkrone umgeben, ein Motiv, das letztlich auf Guido Renis *Immaculata*, 1627, Metropolitan Museum of Art, New York, verweist. Auch die Himmelfahrtsdarstellungen von Rubens werden hier rezipiert. Joachim von Sandrart stellt in dem Hauptaltarblatt *Maria Himmelfahrt* von Stift Lambach, 1655/56, und in der *Glorie*, 1675, für das Schottenstift in Wien, die Madonna ähnlich schwebend, mit ausgestreckten Armen und Sternenkrone dar. (vgl. Abb.11 u. 11a)

Bilder, die de Neve gekannt haben könnte.

Die Madonna trägt ein rotes Gewand, der blaue Mantel bauscht sich durch die schwebende Bewegung. Die traditionellen Marienfarben sind in der jüdischen Tradition die beiden Farben des Paradieses. Die Szene wird durch ein indirektes himmlisches Licht beleuchtet.

⁸⁷ Krauss/Uthemann 1998, S.276

Die Trennung der himmlischen von der irdischen Sphäre erfolgt durch die Apostel, die nur zum Teil sichtbar sind. Am rechten Bildrand sind Apostel vor einer klassischen Architekturkulisse zu erkennen. Zur Linken führen die weit nach vorne gestreckten Arme eines Apostels, mit zum Gebet gefalteten Händen, das Auge in Richtung Madonna. Ein Motiv, das uns auch noch in Garsten begegnen wird. (vgl. Abb. 19)

Das Oberbild, wiederum ein Tondo, stellt die **Trinität** dar. (Abb.10)

Auf Wolken sitzen Christus und Gottvater, jeweils in einen roten bzw. blauen Umhang, den Farben des Paradieses, gehüllt. Zwischen den beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Szene wird von einem strahlend goldenen Himmel hinterfangen. An Christi halb nacktem Oberkörper und Händen sind die Wundmerkmale zu sehen, der Typus des Kopfes und die Plastizität seines Körpers verweisen auf die Darstellung in der *Taufe Christi* im Dom zu Salzburg. (vgl. Abb.14) Zwei kleine Putti im Vordergrund halten die juwelenbesetzte Krone für Maria bereit, wodurch eine Beziehung zum Hauptaltarbild hergestellt wird.

1674 stiftete Max Gandolph für den Gurker Bischof Polykarp, Graf Khuenburg den **Kreuzaltar** als Pendant zum *Josefsaltar*. (Abb. 12/13, Kat. M 8)

In der dicht gedrängten Komposition um den Gekreuzigten hält die trauernde Maria am linken Bildrand das Ende ihres Schals in ihrer rechten Hand, um sich die Tränen trocknen zu können. Maria, in ihrem traditionellen blauen Mantel, versinnbildlicht nach theologischer Auslegung nicht nur die trauernde Mutter, sondern zugleich den Anfang des Lebensweges Jesu - seine Geburt und Menschwerdung, wie auch die Vergänglichkeit allen Seins. Der jugendliche Johannes auf der anderen Seite des Kreuzes, in einem kräftig roten Umhang, steht traditionell für alle vom Heiligen Geist erfüllten Christen. Sein Gestus zeigt Verzweiflung und Trauer. In der Mitte ragt das Kreuz mit dem Sterbenden empor und führt körperliches Leiden vor Augen, aber auch die Hoffnung auf Versöhnung durch Jesu Opfer.⁸⁸ Eine Lichtquelle von links erhellt die Szene und erhöht den Kontrast des weißen Inkarnats Christi zu dem sich

⁸⁸ Ströter-Bender 1992, S.96f.

verfinsternden Himmel. Jesu dornengekröntes Haupt umgibt eine Aura göttlicher Strahlen.

Maria Magdalena sitzt mit gesenktem Blick und verschränkten Händen am Fuße des Kreuzes. Jesus blickt zum Himmel, die Sonne hat sich bereits verfinstert.

Das Oberbild stellt die **Auferstehung** Christi dar. (Abb.13)

Christus schwebt, über Wolken, in weißem Gewand himmelwärts, von roten Sonnenstrahlen hinterfangen. Er ist als *Christus triumphans*, als Sieger über den Tod dargestellt. In seiner Linken hält er die Siegesfahne, auf seinem nackten Oberkörper und Fuß sind die Wundmerkmale zu erkennen. Er segnet die Menschheit.

Vorlagen für dieses Motiv finden sich vielfach in der altniederländischen Malerei.

Zum Stil der beiden Triumphbogenaltäre *Sposalizio* mit *Flucht nach Ägypten*, sowie dem *Kreuzaltar* mit der *Auferstehung* als Oberbild, soll Günther Heinz zitiert werden:

„ Es ist für de Neve charakteristisch, dass er sich kurz nach seiner Rückkehr aus Italien sofort von der Art des italienischen Hochbarock abwendet und ebenso wie später Rottmayr einen auf kleinteiliger Durchführung beruhenden Dekorationsstil ausbildet. Bezeichnend ist das Sinken der Figurengröße im Verhältnis zur Bildgröße, wie aus einem Vergleich zwischen der Taufe Christi und der Vermählung Mariä hervorgeht, eine Erscheinung, die auch bei Sandrart anzutreffen ist. Die flämische Grundlage bietet ihm die Möglichkeit, den Einzelheiten, wie z.B. die Durchführung der Köpfe beweist, mehr Bedeutung zu verleihen.“⁸⁹

Wenn man das uns zur Verfügung stehende Oeuvre de Neves betrachtet, so fällt seine Vorliebe für kleinformatige Bilder auf. Nur auf Wunsch des Auftraggebers und der vorgegebenen Bildgröße scheint er größere Formate gemalt zu haben. „Die flämische Grundlage“ mit der Liebe zu Details und der Wiedergabe des Stofflichen zeigt sich in all seinen Bildern, jedoch die „Durchführung der Köpfe“ ist, wie schon erwähnt, von geringer Individualität. Ein Charakteristikum seiner Altarbilder in den 70er Jahren ist eine allgemein tonige Farbgebung mit kräftig blauen Akzenten, wie z.B. bei der *Sposalizio*. (vgl. Abb.7)

1674 folgt die **Taufe Christi** in der ersten nördlichen Seitenkapelle des Domes. (Abb.14, Kat. M 9)

⁸⁹ Heinz 1967, S.110.

Christi weißes Inkarnat und muskulöser Körper, der schon in kleinem Format im *Hl. Sebastian* in der Georgskirche auf der Hohensalzburg zu beobachten ist, beherrscht hier in monumentalier Form den Bildeindruck. (vgl. Abb.6)

Das Inkarnat des am bewaldeten Ufer des Jordan bildparallel im Vordergrund knienden Christus wird von der Taube des Heiligen Geistes in göttliches weißes Licht getaucht. Der Körper scheint wie aus Marmor gemeißelt und rekurriert auf die plastischen Körperperformen eines Pietro da Cortona und Michelangelo. Das schwere rote, seidig schimmernde Lendentuch wird von zwei hinter Christus schwebenden monumentalen Engeln gehalten. Ihr helles Inkarnat bezeugt die himmlische Herkunft. Am rechten Bildrand ist in der Ferne eine bewaldete Flusslandschaft mit herannahenden Menschen zu sehen. Diese spielen möglicherweise auf die in den Evangelien der Synoptiker erwähnte Volksmenge an, die ebenfalls dem Täufer am Jordan zustrebte. Sie werden von einer indirekten bzw. himmlischen Lichtquelle beleuchtet. Rechts von Christus steht der bärtige Täufer, mit Fellstücken bekleidet, im Halbschatten. In seiner linken Hand hält er den Kreuzstab, mit der Rechten tauft er aus einem kleinen Gefäß den demütig zu Boden blickenden Christus. Das braune Inkarnat des Johannes betont den Kontrast zu dem göttlichen Weiß Christi. Hinter Johannes erhebt sich eine große Eiche, ein Symbol der Unsterblichkeit. Über der Gruppe schwebt auf Wolken, von goldenem Licht hinterfangen, Gottvater mit grauem Bart und Haar in einem kostbaren blauen Umhang, der von einer Juwelenbrosche zusammengehalten wird. Seine Arme sind segnend über die Gruppe gebreitet. Eine Wolke verdeckt beinahe die Weltkugel, an die sich ein kleiner Putto mit seinem rechten Ärmchen lehnt, mit dem anderen hält er sich am linken Arm Gottvaters fest. Ein weiterer Putto am oberen rechten Bildrand beobachtet das Geschehen.

Zum Vergleich lässt sich die *Taufe Christi* von Rubens, 1605, Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, heranziehen, woraus der flämische Einfluss ersichtlich ist. (Abb.14a)

Guido Renis *Taufe Christi* von 1623 im KHM, Wien, könnte ebenfalls als Anregung gedient haben. (Abb.14b)

In der Figur Gottvaters und der Hl. Geist Taube ist der Einfluss des römischen Barock durch Pietro da Cortona erkennbar. (vgl. Abb.5)

Ab Mitte der 1670er Jahre verwendete der Maler für seine Leinwände eine bräunlich-rote Grundierung, die sich auf charakteristische Weise in rötlichen Konturen zeigt und auch die Haarfarbe der Heiligen und Engel in einen rötlichen Goldton taucht, wie bei dem ***Hl. Rochus***, nach 1674, in der Rochuskapelle / Salzburg . (Abb.15, Kat. M 10)

Nachdem *Rochus* unermüdlich Pestkranken geholfen hatte, ereilte ihn selbst die Krankheit. Niemand wollte ihn aufnehmen. Das Bild zeigt die Szene, da ihm ein Engel erschien, um seine Wunde am Bein zu pflegen. Eine Lichtquelle von links beleuchtet schlaglichtartig das Geschehen und lenkt das Auge des Betrachters auf die Wunde des Heiligen. Durch den starken Lichteinfall gerät ein Grossteil des Bildes in Halbschatten. *Rochus* trägt das Gewand eines Pilgers, hält den Stab in seiner linken, die Kürbisflasche in der rechten Hand. Der Pilgerhut hängt im Schatten an einem Ast am linken Bildrand. Der Legende nach soll für seinen Durst eine Quelle entsprungen sein und ein Hund ihm Brot gebracht haben.⁹⁰

Von dieser Szene gibt es einen Holzschnitt von Lucas van Leyden (*1494 Leiden +1533 ebenda), der als Anregung für die Komposition gedient haben mag.

Das charakteristische Blau des mit Wolkenfetzen durchsetzten Himmels sticht nach der Restaurierung besonders hervor, ebenso auffallend sind die rötlichen Konturen. Der Kopf des *Rochus* gleicht jenem des Josef in Maria Plain. (vgl. Abb.7)

Die rötlichen Konturen sind auch an dem ziemlich zeitgleichen ***HII.-14-Nothelferaltar***, vor 1679, in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg zu beobachten. (Abb.16, M 11)

Seit dem 15. Jahrhundert wurde eine Gruppe von vierzehn Heiligen von den Gläubigen um Fürbitte angerufen. Manchmal wurde je nach den örtlichen Kirchenpatrozinien einer der vierzehn durch einen anderen Heiligen ersetzt.

In diesem Gemälde sitzt am linken Bildrand der jugendliche *Vitus* auf einem Stein und blickt auf den Betrachter. Als Landespatron von Böhmen trägt er einen roten, mit Hermelin gefütterten Mantel. Sein Attribut, ein Kessel, lehnt neben ihm. In seiner Rechten hält er den Palmzweig des Märtyrers. Schräg hinter ihm sitzen *Aegidius* mit Hirschkuh sowie *Achatius* mit Dornenzweig und Kreuz. Hinter den beiden ist *Christophorus* mit dem Jesuskind auf der Schulter und einem Baum als Stab zu sehen. Auf der rechten Seite sitzt im Vordergrund *Erasmus* als Bischof mit

⁹⁰ Krauss/Uthemann 1998, S.472

Ankerwinde. Zwei Putti wickeln seine Gedärme auf. Im Gespräch dem *Erasmus* zugewandt, sitzt *Dionysius* im Bischofsornat und hält sein abgeschlagenes Haupt in Händen. Dahinter, im Schatten, kann man Bischof *Blasius* mit eisernem Kamm, seinem Attribut, ausnehmen. Über den Bischöfen sind *Eustachius* mit Hirsch, in dem Geweih ein Kruzifix und am rechten Bildrand der *Hl. Georg* als Ritter mit Fahne zu erkennen. Über der Gruppe schweben auf einem Wolkenband die Heiligen *Margarete* mit Wurm, *Katharina* mit Rad und dahinter *Barbara* mit Kelch, umgeben von Putti, in Verehrung der Gottesmutter und ihres Kindes.⁹¹

Auf *Vitus* und die beiden Bischöfe im Vordergrund fällt von links ein fahles Licht. Die übrigen Heiligen befinden sich im Schatten oder Halbschatten. Maria, ihr Kind und die Heiligen in der Himmelszone sind in ein kühles göttliches Licht getaucht, das vom linken oberen Bildrand strahlt und den graublauen Himmel im Hintergrund erhellt.

Mitte bis Ende der 70er Jahre verließ der Maler Salzburg und begab sich nach Mähren. 1679 entstand ein *Hl. Joachim* für die Wallfahrtskirche Am *Hl. Berg* bei Olmütz. (Abb. 17, Kat. M12)

Die Szene könnte jenen Moment darstellen, als dem greisen Joachim, in Hirtenkleidung mit rotem Umhang, Stab und Kürbisflasche von einem Engel verheißen war, zur Goldenen Pforte des Jerusalemer Tempels zu eilen, wo ihm Anna begegnen würde. Als Vision erscheint ihm auf Wolken schwebend, die Madonna mit Kind im Kreise von Putti. Die Erscheinung weist somit auf die zukünftigen Ereignisse. Sein greises Haupt ist von einem Nimbus umgeben. Zu seinen Füßen sitzt ein Putto auf einer Stufe, ein zweiter hält ein offenes Buch, in dem von einer von links kommenden Lichtquelle beleuchtet, *Sanctus Joachim* zu lesen ist. Diese Lichtquelle hüllt die gesamte Szene in ein warmes toniges Licht und betont das Rot von Joachims Umhang und das des gerafften Seidenvorhangs am linken Bildrand. Die klassischen Architekturversatzstücke weisen auf den Tempel. Diese und der Vorhang sind im Halbschatten. Rechts gleitet der Blick über eine Mauer auf eine italianisierende Landschaft und einen blauen, mit Wolken durchsetzten Himmel.⁹²

⁹¹ Krauss/Uthemann 1998, S.465.

⁹² Ebenda, S.265

Eine indirekte Lichtquelle beleuchtet die himmlische Szene, Marias Haupt ist von einer goldenen Aureole umgeben.

Auch für dieses Bild sind die rötlichen Konturen, der stark blaue, mit Wolken versetzte Himmel, die italienisierende Landschaft im Hintergrund, wie auch die Putti über und zu Füßen des Dargestellten charakteristisch. Die klassischen Architekturversatzstücke mit Girlanden weisen auch auf die Altarbilder Mitte der 80-er Jahre in Kremsmünster und Admont. (vgl. Abb. 22 u. 27)

Um 1680 trat de Neve in den Dienst von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein. Es entstand ein Altarblatt der **Hi. Familie** für die Pfarrkirche von Valtice. (Abb. 18, Kat. M 13)

Die Komposition beherrschend sitzt Maria in traditionellem rot/ blauen Gewand mit einem braun gemusterten Kopfumhang auf einem Stuhl, einen Fuß auf einem roten Samtkissen. Das nackte Jesuskind auf ihrem Schoß wendet sich Anna zu, die ein Kopftuch trägt. Sie reicht ihm Trauben, die Joachim hinter ihr von einer herabhängenden Weinrebe pflückt. Die Weintraube wird typologisch oft mit dem kreuztragenden Christus verbunden, da die ausgepresste Traube mit dem am Kreuz vergossenen Blut Christi, das den Kelch der Kirche füllt, verglichen wird.⁹³

Hinter Maria lehnt Josef an der Stuhllehne. Die im Stile Poussins klassische Komposition wird links von einer Mauer, rechts von einem gerafften Vorhang und den Weinreben gerahmt. Dazwischen, von einem indirekten Licht erhellt, gleitet der Blick auf Wolken und den blauen Himmel. Die Rahmung zu beiden Seiten des Bildes hat einen Repoussoir-Effekt, der Raum schafft. Der freie Blick auf Natur und Himmel in der Bildmitte erhöht die Raumtiefe und ist charakteristisch für die Altarbild-Kompositionen des Künstlers. Eine Lichtquelle vom linken Bildrand beleuchtet die heiligen Frauen und das Kind. Die Assistenzfiguren sind im Halbschatten.

Bald nach 1681 muss der Maler wieder westwärts gezogen sein, denn 1683 entsteht das größte Altarbild Oberösterreichs, eine **Maria Himmelfahrt** mit Oberbild **Trinität** für die Stiftskirche in Garsten. (Abb. 19/20, Kat. M14)

Das monumentale Bild wird am linken Bildrand von hohen Säulen gerahmt, am rechten schwebt Maria, von Engeln umgeben, mit über der Brust gekreuzten Armen

⁹³ Heinz-Mohr 1988, S.304.

dem Himmel zu. Sie liegt auf einem diagonal aufsteigenden dunklen Wolkentrichter. Ihr Haupt ist von einer Sternenkrone umgeben, der Blick himmelwärts in Richtung Trinität gerichtet. Der gewundene Wolkentrichter erinnert in gewisser Weise an Spillenbergers *Himmelfahrt* von 1672, ursprünglich für den Stephansdom in Wien, heute in der Pfarrkirche St. Wolfgang, Kirchberg am Wechsel, N.Ö. Diese Komposition, die durch das spiralenförmige Wolkenband die irdische mit der himmlischen Zone verbindet, erregte großes Aufsehen und könnte der Maler gekannt haben. „Neu gegenüber zeitgenössischen Himmelfahrtsdarstellungen ist hier die Einbeziehung einer narrativen Topographie. Weder bei Rubens noch bei den Italienern findet sich zu jener Zeit eine derart monumentale Architekturkulisse, die fast die gesamte Bildhöhe einnimmt und sich noch hinter der Wolkenformation fortsetzt“ (Baljöhr).⁹⁴ (Abb. 19a)

Auch die *Himmelfahrt* von Rubens, um 1637, heute im Liechtenstein Museum, Wien, die Fürst Karl Eusebius 1643 als Hauptaltarbild für seine Pfarrkirche in Valtice ankaufte, könnte de Neve während seiner Arbeit an der *Hl. Familie* für die dortige Kirche, inspiriert haben. Darin steigt ein „Wolkengedünst“ aus dem Sarkophag auf und trägt Maria himmelwärts. Diese Darstellungsform nahm bei Rubens seinen Anfang und Spillenberger entwickelte sie in seiner *Himmelfahrt* zu einem breiten spiralförmigen Wolkenband mit zahlreichen sich aufschwingenden Putti, was der Komposition Dramatik und Dynamik verleiht. De Neve könnte in seiner Komposition für Garsten auf dieses Wolkenband, wie auch auf die Säulenarchitektur Spillenbergers rekuriert haben.

Die den Sarkophag umstehenden Apostel folgen im unteren Bilddritt ebenfalls Rubensschen Vorbildern. Petrus kniet auf einer Treppe, die Arme mit gefalteten Händen weit nach vorne gestreckt. (vgl. Abb.9)

Vor Petrus liegt ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten *prima epistola Sancti Petri Apostoli*. Der junge Mann hinter Petrus, in rotem Umhang mit langem goldblondem Haar, erinnert an Johannes in der *Kreuzigung* von Maria Plain. (vgl. Abb. 12)

Die irdische Szene der Apostel wird von links beleuchtet, der blaue Himmel mit den Wolken im Hintergrund von einer indirekten Lichtquelle.

Im Oberbild, der **Trinität** (Abb. 20),

⁹⁴ Baljöhr 2003, S.234f.

eilt Christus auf einer dunklen Wolkenbank mit weit ausgebreiteten Armen in einem roten, durch die Bewegung gebauschten Umhang auf seine Mutter zu. Eine *Himmelfahrt* von Rubens, die 1624 von Paulus Pontius gestochen wurde⁹⁵, wie auch Spillenbergers *Himmelfahrt* könnten hier als Anregung gedient haben. Bei de Neve sind jedoch die irdische und himmlische Zone noch durch das Oberbild getrennt. Auf Christi halb nacktem Oberkörper und seinen Händen sind die Wundmerkmale zu sehen. Links hinter ihm halten Engel und Putti das Kreuz. Rechts, ebenfalls umgeben von Putti und Engeln, sitzt Gottvater auf einer Wolke und segnet mit seiner Rechten das Geschehen. Die Taube zwischen den beiden sendet den Heiligen Geist aus. Die Szene ist von einem goldenen Licht hinterfangen. Am rechten unteren Bildrand blicken zwei Engel Maria entgegen. Die Figur Gottvaters und seines Sohnes erinnern an die bisher erwähnten Darstellungen. (vgl. Abb.10 u. Abb.14)

1686 entstehen Pendants für den Josefs- und Anna-Altar, zwei gegenüberliegende Seitenaltäre in der Stiftskirche von Kremsmünster.

Der Josefs-Altar stellt die **Hi. Familie** dar. (Abb. 21, Kat. M15)

Die Komposition folgt den bereits bekannten Schemata. Rechts und links des Bildes erhebt sich eine Mauer bis zur Bildobergrenze und bildet für die Hi. Familie in der Bildmitte gewissermaßen ein Interieur, das an den Zimmermannsrequisiten als Josefs Werkstatt zu erkennen ist. Maria in ihrem traditionellen roten Gewand mit blauem Umhang sitzt, vom Betrachterstandpunkt, links neben Josef auf einer Holzbank und trägt ihr braunes, langes Haar, in das eine blaue Schleife geflochten ist, offen. Ihre Handbewegung deutet an, dass sie das Jesuskind gerade Josef übergeben hat, der es, auf seinem Knie stehend, hält. Das Kind blickt auf den Betrachter und segnet mit seinem kleinen rechten Händchen. Auf einer Stufe, zu Füßen der Hi. Familie tummeln sich drei Putti und zeigen auf das Jesuskind. Eine Lichtquelle von links oben beleuchtet die Szene. Im Mittelgrund, im Halbschatten, zwischen Maria und dem Kind, zeigt sich der Kopf eines Engels, der ebenfalls auf das Kind blickt. Über der Gruppe, gleitet das Auge des Betrachters ins Freie, auf Bäume und einen mit Wolken durchsetzten blauen Himmel. Aus einer himmlischen Lichtquelle vom oberen Bildrand schwebt eine Gruppe von Putti herab und streut Blumen auf das Christuskind.

⁹⁵ Ausstellungskatalog Rubens 2004, S.383f.

Die Darstellung der **Hi. Sippe** des Anna-Altars entspricht in dem Kompositionsaufbau seinem Pendant. (Abb.22, Kat. M16)

Am rechten Bildrand erhebt sich eine von Efeu, dem Symbol für Freundschaft und Treue, umrankte Mauer bis an die Bildobergrenze. Auf der linken Seite wird das Bild von einem von Putti gerafften, schweren blauen Vorhang gerahmt, der den Blick über die Gruppe der **Hi. Sippe** auf Bäume, den blauen Himmel und ein antikes Gebäude mit ionischen Säulen und Arkaden freigibt. Am rechten Bildrand lehnt der alte Zacharias an einer Mauerbrüstung, das ergraute Haupt auf seine rechte Hand gestützt, in der Linken hält er ein Buch, sein Attribut. Er scheint über den Inhalt der aufgeschlagenen Seite nachzigrübeln. Rechts von ihm, in der Mitte, sitzt Elisabeth auf einer antikisierenden, mit einer Girlande verzierten Marmorbrüstung und hält den kleinen Johannes, der vor ihr auf einer Stufe steht. Er ist mit seinen Attributen dargestellt. Den kleinen, nackten Körper umgibt ein schmales Fellstück. Mit seiner Rechten zeigt er auf den Kreuzstab, den er mit seinem linken Händchen hält. Zu seinen Füßen liegt ein Lamm, das zu ihm aufblickt. Am linken Bildrand sitzt Anna mit ihrem Attribut, einem Buch, in traditionellem rotem Kleid mit grünem Umhang. Hinter den beiden Frauen steht Joachim, in gleichfärbiger Gewandung, auf seinen Hirtenstab gestützt und blickt wie die beiden Frauen auf das Kind. Die Szene wird von einer Lichtquelle von links oben beleuchtet. Schattenpartien entstehen durch den gerafften Vorhang auf der Mauer am rechten Bildrand. Ein indirektes Licht erhellt den Hintergrund.

Beide Bilder sind mehrfach übermalt und daher sehr nachgedunkelt. Trotzdem sind die rötlich braunen Konturen und kräftig blauen Farbakzente als de Neves Stilmerkmale zu erkennen, wie auch die flämische Vorliebe zum Detail. Dabei seien besonders das Fell des Lammes, der tönerne Trinknapf auf der Stufe und die mit antikisierenden Versatzstücken geschmückte Marmorbrüstung mit dem Obst darauf hervorgehoben. Auf das Kompositionsschema wird im folgenden Bild näher eingegangen.

1687 erhielt Frans de Neve möglicherweise über Vermittlung des Salzburger Erzbischofs die Berufung nach Passau und den Auftrag für das Haupt- und Oberblatt des südlichen Querschiffaltares der Bistumspatrone im Dom.

Das Hauptblatt zeigt im Vordergrund eine **Krankenheilung durch den Hl. Valentin und Enthauptung des Hl. Maximilian** im Hintergrund. (Abb. 23, Kat. M17)

Die untere Bildhälfte nimmt im Vordergrund die Szene um den Bischof Valentin ein. Der Heilige ist in Pontifikalgewänder, seinem Attribut, gekleidet und hält in seiner Linken ein offenes Buch. Ebenfalls zu seinem Attribut gehörig, liegt der junge Mann, diagonal in den Bildraum, nach einem epileptischen Anfall vor ihm am Boden. Bei dem Sturz muss er den Hut verloren haben, der umgedreht am rechten unteren Bildrand zu sehen ist. Sein Kopf ist zur linken Seite gewandt. Über ihn beugt sich eine kleine Gruppe von zwei Frauen und drei jüngeren Männern, wobei der vorderste in rotem Gewand und roter Kappe vor dem Kranken kniet und versucht, dessen rechte Hand zu entkrampfen. Die Linke ist noch zu einer Faust geballt. Der Bischof hat seine Rechte zum Segen erhoben. Gemeinsam mit anderen dicht gedrängt Stehenden, blicken alle neugierig auf das Geschehen. Einer hält inzwischen den Bischofsstab.

Am rechten Bildrand, im Mittelgrund, wird ein Mann, auf einer Bahre hockend, von zwei Männern weggetragen. Auch von hier blicken Zuschauer entsetzt auf das Geschehen. Die Gruppe wird von einer senkrecht aufstrebenden Architektur hinterfangen, die bis zum oberen Bildrand reicht.

Im Hintergrund erkennt man die Szene der Enthauptung eines weiteren Bischofs. Seiner Pontifikalkleider entledigt, kniet er in einem schlichten Gewand am Boden, die Hände zum Gebet erhoben, das ergraute Haupt von einem Nimbus umgeben. Links von ihm hebt ein Scherge in rotem Umhang und Helm kraftvoll zum Schwerthieb an. Der Heilige beachtet die Menge nicht, aus der ihm eine kleine Figur eines offensichtlich heidnischen Gottes zur Anbetung entgegengehalten wird. Sein Blick ist nach oben gerichtet. Er hat die Vision herabschwebender Putti, die ihm, zwischen Wolken in gebündeltem Licht, Palmzweige und einen Lorbeerkrantz bringen. Die Putti werden zum Mittelgrund zu immer größer und beziehen, Blumen streuend, den Hl. Valentin mit ein. Eines der Putti hält einen nicht identifizierbaren Tierkopf in Händen, wahrscheinlich ein Attribut, das die Darstellung als Hl. Maximilian in Frage stellt.

Am linken Bildrand, neben dem Scherzen, nehmen sich zwei kleinere Gestalten des Pluviales und der Mitra des Märtyrers an. Die Szene wird im Hintergrund von Palastarchitektur mit Erker, Rundbogenfenstern, Bogenfries und Turm abgeschlossen. Am linken Bildrand und über der Volksmenge im Hintergrund, sind Bäume und der Himmel zu sehen. Das Geschehen wird von einer von links

kommenden Lichtquelle im Mittelgrund beleuchtet, die im Vordergrund größere Schattenpartien erzeugt. Die Komposition wirkt durch die Vielzahl von Personen dicht gedrängt.

Der Figur des Johannes in der *Kreuzigung* von Maria Plain, wie auch in der *Himmelfahrt* von Garsten, begegnen wir hier in der Figur des jungen Mannes mit langem goldblondem Haar in blauem Umhang, unmittelbar vor dem Bischof Valentin wieder. (vgl. Abb.12, Abb.19)

Ebenso ist der Kopf des vorderen Trägers am rechten Bildrand mit jenem des Josef in Maria Plain oder des Rochus in der Rochuskapelle in Salzburg vergleichbar. (vgl. Abb.7, Abb. 15)

Wieder überwiegen rötlich-braune Töne, die auch in den Schattenpartien auftreten. Den Eindruck von Kühle bewirken die Blau- und Grautöne in Kleidungsstücken, der Architektur und diesmal auch des Himmels. Farbige Akzente werden durch den gelben Lichtstrahl, die gelbe Mitra und Pluviale Valentins, wie auch das goldgelbe Mieder der Frau im linken Vordergrund gesetzt.

Mit dem Kompositionsschema des Öffnens und Schließens von Raum mittels Architekturelementen und anderen Requisiten sowie mit Gestalten, die ebenfalls Raum schaffend auch am Boden liegen können, rekurriert im 17. Jahrhundert Poussin auf Raphael, *Brand des Borgo*, 1511, Stanzen, Rom, oder Tintoretto *Bergung des Leichnams des hl. Markus*, 1562, Accademia, Venedig. Von Poussins *Pest von Ashdod* scheint die schräg liegende Figur im Vordergrund direkt übernommen zu sein. Poussins Gemälde wurde noch vor 1647 in Rom in Kupfer gestochen und fand weite Verbreitung.⁹⁶ Im Gegensatz zu Poussin, der mit seiner Raumschlucht ein homogenes Raumgefüge schafft, klappt de Neve die Szene so auf, dass der Blick ungehindert auch noch auf die hinterste Raumbühne fallen kann. Der tiefe Betrachterstandpunkt trägt damit aber auch dem erhöhten Platz des Gemäldes auf dem Altarretabel Rechnung. Es fehlt jedoch Poussins Weiträumigkeit. Die Figuren sind enger gedrängt.⁹⁷

⁹⁶ Berndl 1991, S.83.

⁹⁷ Möseneder 1995, S.299.

Das ovale Oberbild stellt die ***Auferweckung eines Toten durch einen Bischof*** dar. (Abb.24, Kat. M17)

Das Auszugsbild zeigt ein links unten ansetzendes, schräg in den Raum aufgerichtetes Kreuz, von dem ein in weiße Tücher gehüllter, offensichtlich toter Mann von Assistenzfiguren herab gehoben wird. Ein Bischof in Pontifikalkleidung legt seine rechte Hand auf dessen Kopf und erweckt ihn zum Leben. Mit seiner Linken hält er dessen ausgestreckten linken Arm und unterstützt dabei die beiden Assistenzfiguren, einen Mann und eine Frau, beim Herabheben des Körpers. Zuschauer im Hintergrund halten den Bischofsstab. Der zum Leben Erweckte blickt lächelnd auf die von rechts heraneilende, im Profil dargestellte, vornehm gekleidete Dame mit ihrem Kind. Am oberen Bildrand wird das Gemälde von einem mit Wolken durchzogenen blauen Himmel hinterfangen.

Die Farbigkeit ist kühl und gedämpft. Eine Lichtquelle von links beleuchtet die Szene und betont durch größere Schattenpartien das blasse Inkarnat des zum Leben erweckten Mannes.

Um welchen Bischof es sich handelt, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden.⁹⁸ Jedoch gleicht die Darstellung dem Bischof Valentin im Hauptaltar. (vgl. Abb.23)

Zu jener Zeit, um 1687, entstanden im Umkreis von Passau noch drei weitere Altarbilder, wovon eines zugeschrieben ist.

In Gaspoltshofen, O.Ö., malte der Künstler für die dortige Pfarrkirche das Hochaltarblatt des ***Hl. Laurentius***. (Abb. 25, Kat. M18)

Als Papst Sixtus (+257/58) wegen seines standhaften Glaubens hingerichtet werden sollte, übergab er Laurentius die Aufsicht über die kirchlichen Wertsachen. Diese sollten dem Kaiser ausgeliefert werden. Laurentius jedoch verteilte sie an die Armen Roms. Daraufhin ließ der Kaiser Laurentius auf einen glühenden Rost. Dieser wurde in den Darstellungen des Heiligen zu seinem Attribut.

Laurentius liegt nackt, halb aufgerichtet, nur von einem weißen Lendentuch bedeckt, schräg zum linken Bildrand geneigt, auf dem glühenden Rost, der in entgegengesetzter Richtung zu ihm, diagonal in den Bildraum steht. Er stützt sich mit seinem rechten Arm ab, sein Blick ist zum Himmel gerichtet, zu dem er mit seiner linken

⁹⁸ Möseneder 1995, S.298.

erhobenen Hand zeigt. Sein linkes Bein hängt, beinahe ausgestreckt, vom Rost. Aus dräuenden Rauchwolken schwebt, von einem gebündelten goldenen Lichtstrahl hinterfangen, eine Gruppe von Putten herab. Sie streuen ihm Blumen und bringen einen Blütenkranz, wie auch ein weiteres Attribut, den Palmzweig. Ein Scherge, links im Vordergrund, schürt mit einer eisernen Gabel das Feuer, ein weiterer greift unter den rechten Arm des Heiligen, um ihn festzuhalten. Die Schergen am rechten Bildrand drücken ihn ebenfalls mit eisernen Gabeln nieder. Vom linken Bildrand eilt ein bärtiger Mann herbei. Er ist in einen braunen Mantel mit ebensolcher Kopfbedeckung gehüllt und hat einen Lorbeerkrantz auf dem Kopf. Seine rechte Hand liegt auf dem Haupt des Heiligen. Er ist in Begleitung eines älteren Mannes mit blauer Kapuze, der mit seiner rechten Hand zum Himmel zeigt.

Am rechten Bildrand gewinnt die Komposition durch eine raumschaffende, fluchtende Architektur an Tiefe, hinter Laurentius jedoch wird der Raum durch eine Säule auf einem hohen Piedestal begrenzt. Daneben ist im Schatten eine sitzende marmorne Skulptur in einer Nische zu erkennen, möglicherweise ein Abbild des Kaisers.

Die Szene wird indirekt durch das schwelende Feuer unter dem Rost und einer vom linken Bildrand kommenden Lichtquelle beleuchtet, die das helle Inkarnat des Heiligen betont. Seine Körperlichkeit und der Typus seines Kopfes erinnern an den Hl. Sebastian in der Georgskirche auf der Feste Hohensalzburg. (vgl. Abb. 6)

Die Figur und Haltung des Heiligen mit dem erhobenen linken Arm, der offenen Hand, die zum Himmel zeigt und dem linken Bein, das vom Rost herunter hängt, rekuriert auf zwei ähnliche Kompositionen Tizians gleichen Themas, einer früheren im Escorial, Madrid, wie auch auf jene in der Jesuitenkirche um 1554/60 in Venedig. Die Komposition Tizians im Escorial wurde von Cornelis Cort gestochen. Diese Vorlage scheint auch seitenverkehrt in einer Szene des Deckengemäldes der Losensteiner Kapelle in Garsten Anwendung gefunden zu haben. Die Vorzeichnung hat, laut eines Briefwechsels zwischen den Äbten von Kremsmünster und Garsten, die Neve gemacht.

Das helle Inkarnat des Heiligen kontrastiert mit den stark blauen Farbakzenten und dem leuchtenden Schwarz des Eisens und der Kohle zu der allgemein rötlich braunen Farbgebung des Gemäldes.

Zwischen 1687-89 entstand ein **Hl. Antonius von Padua**. (Abb.26, Kat. M19)

Trotz des schmalen, hohen Formates stellt die Komposition zwei Episoden aus dem Leben des Heiligen dar. Antonius, in Mönchskutte, kniet seitlich vor einem mit einem blauen Brokat bedeckten Tisch, auf dem das Wappen des Fürstbischofs zu sehen ist. Hinter ihm ragt eine Säule auf einem hohen Piedestal bis zur Bildobergrenze. Auf dem Tisch liegt ein geöffnetes Buch. Der Legende nach hatte Antonius während des Gebetes die Vision des Jesuskindes, das ihm in hellem Licht von Engeln und Putti umgeben, entgegentritt. Das Jesuskind steht auf dem Buch, sein roter Umhang ist durch die herabschwebende Bewegung gebauscht. Putti streuen Blumen und bringen einen Palmzweig. Das gebündelte göttliche Licht trifft auf das verklärte Gesicht des Heiligen und beleuchtet die Szene. Seine rechte Hand reicht er dem Christuskind, in der Linken hält er eine Lilie. Vor ihm sitzen auf einer Stufe zwei Putti und halten ein Buch, auf dessen geöffneter Seite der Spruch: *Si quaeris miracula, Mors Error Calamitas* zu lesen ist. (vgl. S.47)

Die zweite Episode aus dem Leben des Antonius spielt sich am rechten Bildrand im Hintergrund ab. Der Heilige war berühmt für seine Predigten, doch als sich die Bewohner der Stadt Rimini, wo er sich gerade aufhielt, weigerten, ihm zuzuhören, streckten die Fische ihre Köpfe aus dem Wasser und lauschten den Worten des Predigers.⁹⁹

Das Bild ist sehr nachgedunkelt und daher sind die Details kaum mehr zu erkennen. Der Heilige steht in brausender Brandung auf einem Felsen, den rechten Arm predigend zum Himmel erhoben, Fische und Meeresungeheuer stecken ihre Köpfe aus dem Wasser. Die Szene wird durch ein indirektes Licht erhellt.

Am Ende von de Neves Aufenthalt in Mitteleuropa werden seine Altarbilder farblich heller, viel rosa, der Ausdruck süßlicher. Die Proportionen ändern sich, die Figuren werden kleiner, es gibt viel „Beiwerk“, Putti spielen mit Attributen. Dies ist besonders gut an den drei Seitenaltarblättern für die Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont zu sehen.

Der Altar in der vierten Seitenkapelle ist dem **Hl. Antonius von Padua** gewidmet. (Abb. 27, Kat. M20)

⁹⁹ Krauss/ Uthemann 1998, S.363f.

Das Bild stellt, wie in Osterhofen, allerdings hier nur die Vision des Jesuskindes dar. Am rechten Bildrand liegt auf einem marmornen Altar ein offenes Buch, das auf ein anderes gestützt ist, darunter schaut eine weiße Lilie hervor. Ein schweres rotes Seidentuch ist auf dem Altar zurückgeschlagen. In der Vision tritt das Jesuskind, in einem gebauschten blauen Umhang, Antonius, der im Profil mit Franziskanerkutte dargestellt ist, auf dem geöffneten Buch entgegen. Ein Kranz von Putti, die aus Wolken Blumen streuen und einen Palmzweig bringen, umgibt den kleinen Christus. Sein kleines Haupt ist von einem göttlichen Strahlenkranz umgeben, der die Szene in helles Licht hüllt. Antonius, mit verklärtem Gesicht, hebt beide Hände dem Kind entgegen. Der Raum wird hinter dem Heiligen, ähnlich wie in Osterhofen von einem hohen Piedestal mit einem Pilaster, der bis an die Bildobergrenze reicht, geschlossen. (vgl. Abb.26) Gleich daneben kann der Blick auf Zypressen und den blauen, mit Wolken durchsetzten Himmel gleiten, der von einer indirekten Lichtquelle beleuchtet wird. Hinter Antonius halten zwei Putti ein offenes Buch, auf dem folgender Spruch zu lesen ist: *Si quaeris miracula. Mors Error Calamitas. Demon Lepra Fugiunt. Aegri Surgunt Sani.* (zu deutsch: Wenn Du nach Wunder suchst, so fliehen Tod, Irrtum, Unglück, Krankheit. Die Kranken erheben sich gesund).

Die Händchen der beiden Putti verdecken den letzten Teil des Textes. Es handelt sich jedoch um den gleichen, wenn auch längeren Spruch, den die Putti im Bild von Osterhofen halten, nämlich, nach Auskunft von Dr. Tomaschek, Archiv Admont, um die erste Strophe eines Hymnus bzw. eines Responoriums zu Ehren des Hl. Antonius. Somit wird die eingangs erwähnte Theorie von August Graf Preysing entkräftet, der diesen Hymnus auf die Neigung Bischof Sebastians zur Alchemie bezog. (vgl. S.24)

Die Physiognomie des Antonius gleicht jener des Bildes von Osterhofen wie auch der des Hl. Sebastian in der Georgskirche auf der Hohensalzburg. (vgl. Abb.6) Die Verzierung am Altar ist mit der Girlande auf der Steinstufe des Annenaltares in Kremsmünster vergleichbar. (vgl. Abb.22)

Das Bild ist, wie die beiden folgenden, frisch restauriert und die rötlich-braune Farbgebung sticht vermehrt ins Auge.

Der Josefsaltar mit der Darstellung der **Hl. Familie** steht in der ersten Kapelle der Epistelseite der Wallfahrtskirche Frauenberg. (Abb. 28, Kat. M21)

Der Eindruck eines Interieurs wird links durch eine mit Regalen bis an die Bildobergrenze reichende Holzwand, an der sich Efeu hinaufrankt, rechts durch antikisierende Architekturelemente geschaffen. Die vielfach herumstehenden Zimmermannsrequisiten lassen Josefs Werkstatt erkennen. In der Mitte von einer Säule hinterfangen, steht Josef in blauem Gewand mit braunem Mantel und hält sein nacktes Kindlein im Arm, das beide Händchen zu ihm aufhebt. Josef selbst blickt zum Himmel, wo ihm Gottvater als alter Mann, in rotem Gewand mit weißem Umhang auf einer Wolke sitzend, erscheint. Ein göttliches, goldfarbenes Licht umgeben Gottvater und zwei Putti, die am rechten Bildrand helfen die große Weltkugel zu halten. Links neben Josef hält ein Putto den blühenden Stab, ein zweiter kniet nieder und hebt betend seine kleinen Händchen. Rechts, im Mittelgrund, sitzt Maria an ein Piedestal gelehnt, auf ihren Knien ein Buch, ihre Hände sind zum Gebet gefaltet. Sie trägt ihr traditionelles rot/blaues Gewand mit einem goldgelben Kopfumhang. Dahinter schweift der Blick des Betrachters ins Freie, auf Bäume und blauen Himmel, der von einem indirekten Licht erhellt wird. Eine Lichtquelle von links beleuchtet die *Hi. Familie* und wirft den linken und rechten Bildrand in Halbschatten.

Im Vergleich zu der *Hi. Familie* in Kremsmünster wirkt das Bild in Farbgebung, die möglicherweise auf die kürzliche Restaurierung zurückzuführen ist, sowie im Ausdruck der einzelnen Personen viel süßlicher. Der Aufbau der Komposition des Raumes ist in etwa gleich (vgl. Abb. 21).

In der zweiten Seitenkapelle der Evangeliumsseite haben die Admonter Benediktiner einen Altar zu Ehren des *Hi. Benedikt* errichtet.

Das Bild stellt den ***Tod des Hi. Benedikt*** dar. (Abb. 29, Kat. M22)

Der Legende nach sagte Benedikt den Mönchen seinen Todestag voraus. Am angegebenen Tag trug man ihn in die Kirche, damit er noch einmal die Sakramente empfangen konnte. Daraufhin starb er stehend, von zwei Brüdern gestützt.

Das Bild stellt eben jenen Moment dar, als der *Hi. Benedikt*, am rechten Bildrand umgeben von drei Mönchen, ebenfalls in schwarzer Ordenskleidung, mit gefalteten Händen zum Himmel blickt, wo er in seinem Tode der Vision der Trinität gewahr wird. In einem gebündelten Lichtstrahl trägt ein großer Engel, rechts im Bild, mit goldblonden Locken, rotem, fließendem Gewand und bunten Flügeln seine Seele, die von einem goldenen Strahlenkranz umgeben ist, auf einem Sternenweg

himmelwärts.¹⁰⁰ Ein zweiter Engel empfängt die geflügelte Seele am linken oberen Bildrand. Gottvater in blauem Mantel, streckt seine rechte Hand der kleinen Seele entgegen, sein Linker lehnt über der Weltkugel. Christus zu seiner Rechten, hält in rotem Umhang das Kreuz. Beide sitzen auf einer Wolkenbank, zwischen ihnen schwebt die Taube des hl. Geistes und taucht die himmlische Zone in gleißendes Licht. Die Darstellung ähnelt jener des Oberbildes der *Himmelfahrt* von Maria Plain. (vgl. Abb. 10)

Am linken Bildrand ragt schräg in den Bildraum ein Altar mit zwei Stufen. Der Altar ist mit einem weißen Tuch bedeckt, ein silbernes Kruzifix vom Bildrand überschnitten. Zwei Kerzen brennen in Leuchtern aus Silber. Der Priester in einem Messgewand mit goldenem Kasel und Manipel an seinem linken Arm, steht auf der obersten Stufe, dem Betrachter zugewandt. Seine Hände sind zum Gebet gefaltet und er blickt auf das geöffnete Buch, das ein Ministrant hält, der vor ihm auf der Stufe kniet. Der junge Mann, mit gelocktem langem Haar in weißer Ministrantenkleidung, blickt erstaunt auf das Geschehen um den hl. Benedikt. Im Hintergrund ist eine Menschenmenge zu sehen, einer schaufelt das Grab für den Heiligen, wie es dieser zuvor befohlen hatte.¹⁰¹

Zusätzlich zu dem himmlischen Licht, wird die Szene um den Altar, den sterbenden Heiligen und seine Mitbrüder, von einer Lichtquelle die von links eindringt, beleuchtet.

Trotz der hellen, buntfarbigen Himmelszone, dem vorwiegenden Weiß und Gold um den Altar, überwiegt das massive Schwarz der Ordenskleidung der Benediktiner. Der schräg ins Bild gestellte Altar mit den brennenden Kerzenleuchtern erinnert an die *Bischofsweihe des hl. Virgil.* (vgl. Abb.1)

Religiöse Historiengemälde

Szenen aus dem Alten Testament, wie **Jakob und Rahel am Brunnen**, galten im 16. und 17. Jahrhundert als beliebtes Sammelobjekt, konnten jedoch auch pastoralen Charakter haben. (Abb. 30/ Kat. M 23)

In einer gedrängten Komposition wird die monumental dargestellte Rahel am linken Bildrand überschnitten. Mit ihrem ausgestreckten rechten Arm hat sie den klassisch

¹⁰⁰ Keller 1996, S. 80f.

¹⁰¹ Krauss/ Uthemann 1998, S.375.

anmutenden, roten Rock bis unter ihr linkes Knie zurückgeschoben. Ihr nackter Fuß ist auf den Brunnenrand gestellt, der Ausschnittsweise im rechten Vordergrund zu sehen ist. Schafe drängen vom rechten Bildrand sowie unter ihrem Rock zur Tränke. Der Rock, von schwerer Stofflichkeit, gemahnt an Seide. Ihr linker Arm umfängt ihre nackte Wade. Mit braunen Augen blickt sie neugierig über ihre entblößte rechte Schulter aus dem Bild. Ihre dunkelblonden Haare sind straff gescheitelt und aus Zöpfen zu einem Knoten gesteckt. Sie vermittelt den Eindruck einer jungen Frau. Die hoch gewölbte Stirn, zart geschwungenen Augenbrauen, große, ausdrucksstarke Augen, eine wohl geformte Nase, der rote herzförmige Mund mit hochgezogenen Mundwinkeln, sowie Grübchen am Kinn sind charakteristisch für die Neves Frauenbildnisse.

Eine weiße, mit einer Borte geraffte Bluse gibt ihre rechte Schulter und das Dekolleté frei. Ein über ihre linke Schulter in schwerem Faltenwurf gelegter blauer Schal flattert in Sekundärbewegung und wird am linken Bildrand überschnitten. Eine schmale Ziegelmauer, die bis zur Bildobergrenze reicht, hinterfährt sie und schafft Raum. An ihrer linken Seite hält der junge Jakob mit seiner rechten Hand den aufgestellten, dunklen Brunnendeckel, der mit einem Metallgriff versehen ist. Die Hand von Jakobs angewinkeltem linkem Arm hält mit festem Griff einen Holzstock, mit dem er versucht, die Schafherde an der Tränke in Zaum zu halten. Sein Kopf ist, vom Betrachter aus gesehen, leicht nach rechts unten gewandt und sein Blick ganz auf die Schafe konzentriert. Er wirkt jungenhaft unter kurzen, braunen Haaren. Sein Oberkörper in einem braunen Kleid wirkt überproportional groß, da vom Brunnendeckel und einer niedrigen Ziegelmauer verdeckt, nicht ersichtlich ist, ob er steht oder kniet. Die Ziegelmauer gibt am rechten Bildrand den Blick auf eine Landschaft mit grünen Wiesen und in blaues Abendlicht getauchtes Gebirge frei. Aus der Ferne nähern sich zwei Schafherden mit einem Hirten in einem roten flatternden Umhang. Das Abendlicht leuchtet rot am Horizont und wirft seine Schatten auf die Wolken, die mit dem Aufkommen der Dämmerung zusehends dunkler werden.

Eine Lichtquelle von links beleuchtet das Paar und bringt im Kontrast zu der dunklen Ziegelmauer hinter Rahel, die warmen Farben ihres Inkarnats und Gewandes zum Leuchten. Licht- und Schattenreflexe sowie Konturen lassen Rahel plastisch und realistisch erscheinen und erzeugen im Faltenwurf den Eindruck einer schweren seidigen Stofflichkeit. Ihre Körperlichkeit versetzt große Teile des Bildes in Halbschatten. Der venezianische Einfluss Veroneses fällt in der engen Abhängigkeit

zu Bewegungsmotiven der Rahel in zwei Bildern gleichen Themas, im Musée Municipal, Cahors und einer Privatsammlung in London auf. Letzteres wurde 1638 von Claude Mellan gestochen und fand weitgehende Verbreitung.

Die gedrängte Komposition, die vielfach überschnitten ist, gab zu der Vermutung Anlass, dass das Bild beschnitten wurde. Eine kürzliche Restaurierung konnte dies aber nicht bestätigen.

Ein weiteres religiöses Historienbild, eine **Büßende Magdalena in der Wildnis** tauchte vor einigen Jahren im Kunsthandel auf und wurde Frans de Neve zugeschrieben. Dieses wird im Abschnitt „Fragliche Bilder“ eingehend besprochen.

Mythologien

Zu den vor einigen Jahren im Kunsthandel erschienen mythologischen Bildern gehört die **Schmiede des Vulkan**. (Abb.31, Kat. M24)

In dem breitformatigen Bild sehen wir das Innere der Schmiede, die aus mehreren Gebäudeteilen besteht. Am linken vorderen Bildrand sitzt Vulkan, umgeben von Werkzeugen in einer kurzen Felltunika, seinen nackten Oberkörper umgibt ein roter Umhang, in seiner Linken hält er ein Werkzeug mit einem langen Stiel. Tunika und Werkzeug gehören zu seinen Attributen. Wehmütig blickt er auf eine kleine, mädchenhafte Gestalt, die ihm etwas darbringt. Sie ist in überirdisches Licht getaucht und gehört offensichtlich zur Begleitung der Göttin, die aus Wolken, von Eroten umgeben, ihrem goldenen Himmelwagen entsteigt und im Begriffe ist, zu Vulkan in die Schmiede herabzuschweben. Sie hat goldblondes Haar, ihre nackte Gestalt ist nur von einem roten Umhang umhüllt, der in Sekundärbewegung die Geschwindigkeit ihrer Bewegung anzeigt.

In der Beschreibung des Auktionshauses wird sie als „Iris, eine Allegorie von Feuer und Luft“ interpretiert. Jedoch sind Tauben, Eroten und Grazien ein Attribut der Venus. Ein Putto hält die Zügel der Tauben, die offensichtlich den Wagen der Göttin gezogen haben, ein anderer hält ihre Krone. Die kleine Lichtgestalt könnte eine der Grazien sein, die dem Gott ein Geschenk, möglicherweise Myrte, ein weiteres Attribut der Venus und Symbol für eheliche Treue, bringt.¹⁰² Dies könnte den

¹⁰² Hall 1980, S. 219.

nachdenklichen Ausdruck Vulkans erklären, denn Venus war bekanntlich keine treue Ehefrau. Entsprechend einer der Mythen besucht Venus ihren Mann in der Schmiede, um Rüstung und Waffen für ihren Sohn Aeneas zu erbitten.¹⁰³ Diese sind am linken Bildrand ausschnittsweise in einem überschnittenen Werkzeugschuppen neben dem Abbild eines Hahns, einem weiteren Attribut des Vulkan und anderen Werkzeugen zu sehen. Die in verschiedenen Bildtiefen verschachtelten Gebäude der Schmiede schaffen den Eindruck von Raum.

Hinter der kleinen Gestalt, die das Geschenk darbringt, steht ein alter Mann in roter Tunika, einen Beutel umgegürtet. Auf seiner linken Schulter trägt er eine Hacke und blickt erstaunt auf Vulkan. Im Mittelgrund zur rechten Seite des Bildes schiebt eine Frau, unter Mithilfe eines kleinen Jungen eine Schubkarre mit Eisenresten. Dahinter ist ein großer Eisenhammer zu erkennen, der aus einem Holzgerüst mittels eines Flaschenzuges von einem jungen Mann betätigt wird. Ein anderer schiebt gerade ein glühendes Eisen auf den Amboss. Diese Szene wird von einem Landschaftsausschnitt mit Bäumen und Bergen hinterfangen. Über die gesamte Bildbreite erstreckt sich ein mit Wolken durchsetzter blauer Himmel.

Im Hintergrund zwischen Vulkan und dem alten Mann arbeiten Männer am offenen Feuer, wodurch die Szene in ein rotes Licht gehüllt wird. Von links oben, zwischen dem Werkzeugschuppen und einer bis an die Bildobergrenze reichenden Ziegelmauer am linken Bildrand, fällt eine Lichtquelle ein, die einem Scheinwerfer gleich, Venus, den Rücken des Vulkan, die kleine Gestalt vor ihm, den alten Mann und die Szene um die Frau, die den Schubkarren schiebt, beleuchtet. Dadurch entstehen starke Licht- und Schattenkontraste.

Auffallend ist die Liebe zum Detail in der Darstellung einzelner Werkzeuge und der Konstruktion des Flaschenzuges. Details, wie die Krone der Venus, die einst silberfarbig waren, sind nun Schwarz nachgedunkelt. Auch dieses Bild weist wieder die charakteristische braun-rote Färbung der Mitte der 1670er Jahre auf. Der Kopf des Vulkan mit braunem Haar und Bart gemahnt an Josef oder Rochus und könnte einer Vorlage aus Pietro da Cortonas Zyklus des Aeneas im Palazzo Pamphili in Rom entnommen sein. (vgl. Abb. 7, Abb. 15)

¹⁰³ Aghion 2000, S. 141.

Das gleichformatige Pendant, ***Neptun und Ceres tauschen Perlen und Früchte aus***, erschien ebenfalls vor einigen Jahren im Kunsthandel. (Abb. 32, Kat. M25)

Es dürfte sich bei den beiden Bildern um die Darstellung der Elemente handeln.

Zentral, Im Mittelgrund des Bildes, sitzt der bärtige Neptun mit langem Lockenhaar auf seinem goldenen, von gekrausten Wellen umspielten Muschelwagen. Seine ebenfalls goldenen Meerespferde, die Hippokampen, sind am rechten Bildrand angedeutet. Die Sekundärbewegung seines roten Umhangs erinnert etwas an Tizians *Bacchus und Ariadne* in der Londoner National Gallery, die dem Betrachter den Schwung der eben erfolgten Ankunft an der Küste vermittelt. Neptun reicht Ceres, die vor seinem Wagen steht, die rechte Hand, mit der Linken überreicht er ihr Perlen. Ceres im Profil dargestellt, blickt ihn an. Sie hat Ähren und Blumen in ihrem langen, geknoteten Haar und trägt ein klassizierendes hellgrünes Gewand mit weißem Umhang, der von einer Juwelenbrosche auf ihrer Brust zusammengehalten wird. Ein kleines, blondes Mädchen in weißem Kleid steht neben ihr. Sie hat ihr rotes ärmelloses Überkleid, indem sich Früchte befinden, hochgehoben. Ceres nimmt diese mit ihrer linken Hand heraus. Hinter beiden steht im Halbschatten eine dunkelhäutige Dienerin und hält die Schleppen der Göttin hoch. Über den Gottheiten am rechten oberen Bildrand schweben Eroten in dunklen Wolken, drei halten den Dreizack, zwei weitere eine Gerte, wobei ein Krönchen dem einen vom Kopf fällt.

Am linken Bildrand sind fünf nackte Tritonen und Nereiden zu erkennen, die mit Perlen auf Arm, Schulter und im Haar, dem Meer entsteigen, um diese einer im Profil dargestellten jungen knienden Frau in weißer Bluse und gelben langem Kleid zu überreichen. Die Perlen und Muscheln sammelt sie auf einem silbernen Tablett in ihrem Schoß und überreicht mit ihrer rechten Hand einem Triton Trauben. Ein weiterer bläst im Hintergrund auf seinem Muschelhorn. Zwischen der jungen Frau und Neptun sitzt möglicherweise Amphritite, seine Gemahlin, in einem schwarzen Kleid mit einem Kleinkind auf ihrem Schoß, der mit seinem rechten Ärmchen eine Muschel, mit dem anderen eine Perlenkette hält. Amphritite trägt in ihrem schwarzen Haar ein Diadem aus drei Zacken sowie Perlen. Über der Gruppe gleitet der Blick des Betrachters auf das Meer und den blauen, mit Wolken durchsetzten Himmel am Horizont. Unmittelbar im Vordergrund liegen Muscheln verstreut am Boden und vermitteln eine gewisse Räumlichkeit.

Eine Lichtquelle, die von links eindringt, beleuchtet die Figuren und betont durch Licht- und Schattenreflexe die Stofflichkeit des Gewandes von Ceres und der jungen

Frau im Vordergrund. Die Dienerin hinter Ceres und die Pferde versinken in Halbschatten.

De Neves Hand ist nicht nur an der vorwiegend rötlich-braunen Farbgebung, sondern auch an seinen Frauentypen zu erkennen. Der Typus des Kopfes und die weiße, von einer Borte geraffte Bluse der knienden jungen Frau erinnert an Rahel. (vgl. Abb. 30) Die Figur der Ceres mit dem kleinen Mädchen gleicht der eleganten Dame mit Kind am rechten Rand des Oberbildes vom Altar der Bistumspatrone in Passau. (vgl. Abb. 24) Ursprünglich silberfärige Details sind auch hier schwarz nachgedunkelt.

Ein weiteres, im Kunsthandel aufgetauchtes Bild ist ***Venus und Amor***. (Abb. 33, Kat. M 26)

Venus sitzt auf einem rot gepolsterten Sessel, dessen Lehne vom linken Bildrand überschnitten ist. Ihr Kopf ist im Profil dargestellt, der halbnackte Rücken zu dreiviertel dem Betrachter zugewandt. Von ihrer rechten Schulter hängt eine weiße, von einer Borte geraffte Bluse herab und gibt ihre linke Brust frei. Möglicherweise hat sie das Kleinkind in ihrem Arm gerade gestillt. Dieses hält sich mit seinem rechten Ärmchen auf ihrer nackten Schulter fest und greift mit dem linken auf ihre Stirn. Sein Gesichtchen ist liebevoll der Mutter zugewandt. Ihre Gesichtszüge und ihr goldbraunes Haar, das mit Zöpfen zu einem Knoten geflochten ist, erinnert, wie auch die Bluse, an den Frauentypus in Abb. 30 und Abb. 32. Ein langer Zopf fällt schwungvoll über ihren Rücken. Eine Lichtquelle von links beleuchtet Mutter und Kind. Die dadurch entstehenden Licht- und Schattenreflexe lassen die Darstellung realistisch und wirklichkeitstreu erscheinen. Der Hintergrund ist monochrom dunkel. Für weitere Details zu diesem Bild, siehe Abschnitt „Frans de Neve als Kunsthändler“.

Der Maler war schon zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom in den 1660er Jahren bekannt für seine römischen Landschaftsbilder im Stile Claude Lorrains und insbesondere für die detailgetreue Ausführung von Bäumen und Blattwerk. Die meisten dieser Landschaften sind nur als Kupferstiche bekannt, wenige in Öl. Ein solches ist ***Narcissus und Echo***, das auch in einer Serie von vierzehn weiteren Kupferstichen in Rom publiziert wurde. (Abb. 34, Kat. M 27 u. Abb. 34a)

Die Geschichte stammt aus Ovid's Metamorphosen (III: 345-510).

In einer baumreichen Landschaft kniet im rechten Vordergrund des Bildes der schöne muskulöse Jüngling mit seinem rechten Bein auf einem Stein, stützt sich mit dem rechten Arm auf einen Baumstumpf, seinen linken hebt er angewinkelt hoch, um einen Umhang zu halten, der seinen nackten Körper umspielt. Er beugt sich mit melancholischem Ausdruck über einen Teich, um sein Spiegelbild hingebungsvoll zu betrachten. Das linke halb ausgestreckte Bein verleiht ihm dazu das Gleichgewicht. Am linken Bildrand ist, versteckt hinter Bäumen und Sträuchern, Echo zu erkennen, die, in klassischem Gewand und mit ebensolchen Gesichtszügen, Narcissus heimlich beobachtet. Sie hatte sich in ihn verliebt, doch er wies ihre Liebe zurück, denn Juno hatte ihr die Sprache geraubt; sie konnte nur das Echo eines Gespräches wiederholen. Ein Gefährte äußerte aus Rache insgeheim den Wunsch, Narcissus möge sich, während er aus dem Teiche trank, in sein Spiegelbild verlieben. Nemesis erhörte ihn: Narcissus verliebte sich in sein Spiegelbild und konnte sich nicht mehr davon lösen bis er, zum großen Kummer von Echo und anderen Nymphen, am Ufer des Teiches starb.¹⁰⁴

Die Szene stellt jenen Moment der Geschichte dar, als Narcissus mit verzücktem Blick sein Spiegelbild betrachtet. Die düstere Stimmung des Bildes wird durch das dunkle Grün der Bäume, der vielen Sträucher und dunklen Wolken verstärkt. Nur ein fahler Lichtschein dringt von links über Echo durch das dichte Blattwerk auf die Gewässer und reflektiert auf Narcissus. Am rechten Bildrand gleitet das Auge des Betrachters über Schilf in eine weite Landschaft mit Häusern und Bergen am Horizont. Der Himmel wird von einer indirekten Lichtquelle erhellt.

Die detailgetreue Ausführung der Bäume und Pflanzen rechtfertigt den Ruf de Neves als herausragenden Landschaftsmaler.

Claude Lorrain, in einem Bild gleichen Themas von 1644, National Gallery, London, wie auch Frans de Neve halten sich an den Text der Metamorphosen (III:407-12) in der Darstellung des einsamen Teiches, umgeben von Bäumen und hohen Gräsern, über den sich Narcissus beugt. Bei beiden Malern öffnet sich die Landschaft am rechten Bildrand, jene Lorrains ist jedoch viel offener und weitläufig, seine Figuren kleiner.

Auch Poussin und Caravaggio haben dieses Sujet dargestellt. Poussins Gemälde von 1629, Louvre, stellt den bereits toten Narcissus am Ufer des Teiches liegend, mit

¹⁰⁴ Wine 2001, S.88f.

Echo und Amor im Hintergrund eines engen Landschaftsausschnittes dar. Im Gegensatz dazu ist Caravaggio's Gemälde, um 1595, Palazzo Barberini, Rom, ausschließlich auf die Gestalt des Narcissus konzentriert, um das Spiel mit der Spiegelung voll zur Wirkung zu bringen.¹⁰⁵

Nymph und Satyr (Abb.35, Kat.M28)

In den Niederlanden entwickelte sich das Thema einer vor Pan oder Satyr flüchtenden Nymph zunächst in der Druckgraphik. Ausgehend von der Ausgabe *La Metamorphose d' Ovide figurée* mit Holzschnitten von Bernard Salomon, 1557 in Lyon, schufen in der Folge die Werkstatt des Holländers Hendrick Goltzius, 1588-90, Pieter van der Borcht, um 1590 in Antwerpen, sowie Crispijn de Passe, 1602-04 in Köln, umfangreiche Stichserien. Das Motiv konnte szenisch auf mehrere Figuren erweitert und der Hintergrund mit detaillierter Landschaftsschilderung versehen sein. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts tauchen Gemälde mit der Darstellung von Pan und Syrinx bzw. Nymph und Satyr in den Niederlanden auf. Die ungeahnte Popularität des Themas belegt die Aufführung eines textlich nicht überlieferten Schauspiels in Antwerpen im Jahr 1619. Rubens, Janssen und Jordaens traten um die 1620er Jahre sogar in eine Art Wettstreit bei der Darstellung und Interpretation von Pan und Syrinx. Rubens konzentrierte sich in seinem mit Jan Breughel d. Ä. geschaffenen Gemälde, um 1617, Gemäldegalerie Kassel, auf die Hauptgruppe Pan und Syrinx. Er schafft eine psychologische Spannung, die Nymph ist nicht wirklich auf der Flucht gezeigt. Sie eilt nicht etwa davon, mit einer Hand versucht sie den Angreifer abzuhalten, doch diese Geste hat beinahe etwas Zögerliches. Bei Jacob Jordaens, 1618/19, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles, sind die Figuren, ähnlich wie bei Janssen, um 1618/19, Roseliushaus, Bremen, dicht an den vorderen Bildrand gefügt und strahlen eine gewisse Monumentalität aus. Die Komposition ist um mehrere Personen erweitert und dicht gedrängt. Die Beleuchtung erfasst vor allem den Körper der Nymph und verdeutlicht damit den erotischen Ton der Darstellung. Bei Janssen blickt Pan den Betrachter frontal an, die Nymph wird als Rückenakt dargestellt.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Aghion 2000, S.211.

¹⁰⁶ Ausstellungskatalog Kassel 2004, S.53f.

Frans de Neves Darstellung ist eine Kombination der verschiedenen Motive. Die zweifigurige monumentale Komposition ist wie bei Jordaens dicht an den vorderen Bildrand gedrängt und die Beleuchtung von rechts, erfasst ebenfalls hauptsächlich die Nymphe und beleuchtet ihren nackten Körper, der vom Knie abwärts überschnitten ist. Ihr rechtes Knie ist angewinkelt, ihre Scham in der Art einer *Venus pudica* von einem Schal bedeckt, der über die rechte Schulter ihren Rücken entlang läuft. Mit dem linken Arm verdeckt sie die Brust und hält gleichzeitig mit ihrer Hand Satyrs Mund zu, der zu ihrer Rechten steht und sie anblickt. Ihr Kopf, mit einem keck lächelnden Ausdruck, ist von ihm abgewandt, ihr Körper ihm zugedreht. Mit seiner Linken umfasst er ihre Taille. Ihr linker Arm umschlingt seinen Hals und sie zieht ihn spielerisch am rechten Ohr. Satyr ist, bis auf seinen rechten Arm und seine Hand, die den efeuumkränzten Thrysosstab hält, im Schatten. Der Kopf der Nymphe mit dem zurückgekämmten Haar, das von einem Band zusammengehalten, offen über ihren Rücken fällt, den kleinen Lökchen auf Stirn und Schläfen, der hochgewölbten Stirn, den ausdrucksstarken Augen und der geraden Nase, entspricht dem Frauentypus des Künstlers.

Am rechten Bildrand gleitet der Blick über eine kleine Gruppe Tamburin spielender Figuren in eine Grotte. Der Ausblick in die Grotte spricht dafür, dass in der Darstellung eine Nymphe gemeint ist, die meist mit Grotten in Zusammenhang gebracht wird; der Thrysosstab in der Hand des Satyren wiederum würde für eine Bacchantin sprechen.

Portrait und Frauenbildnis

Das bisher einzige bekannte **Portrait** in Öl ist jenes des **Erzbischof Max Gandolph von Kuenburg** für sein Epitaph im Salzburger Dom. (Abb.36, Kat. M 29)

Porträts in Druckgraphik von Frans de Neve sind eine ganze Reihe erhalten. Der Maler hatte sich für seine wirklichkeitsnahen Darstellungen einen Namen gemacht.

Seit dem Neubau des Salzburger Domes zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich eine umfassende Form der Epitaphien entwickelt, die auch Vorbildcharakter für den Passauer Dom hatte. Das Porträtmedaillon des Verstorbenen auf Kupfer ist in einen Ädikulaaufbau mit großer Inschriftenkartusche integriert. Das Wappen des Erzbischofs scheint als Bekrönung zwischen dem gesprengten Segmentgiebel auf. Die Darstellungsweisen der Erz- und Fürstbischöfe in den Porträtmedaillons von

Salzburg und Passau in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich bis zur Säkularisation kaum voneinander und sind jeweils auf der Evangelien- und Epistelseite zu Seiten des Hochaltares angebracht.

Als Halbfigur in einem Interieur, hinterfangen von einem roten, drapierten Vorhang, kniet der Verstorbene vor einem mit schillerndem Brokat bezogenen, schräg ins Bild gestellten Bethocker, auf dem sich der Erzbischof mit seinen Unterarmen abstützt. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er trägt eine Soutane und Mozetta in Kardinalrot, ein Rochett und Beffchen. Als Kopfbedeckung über dem halblangen schwarzen Haar dient ihm ein roter Pileolus. Seine linke Hand ruht auf einem aufgeschlagenen Buch. Mit der rechten ringgeschmückten Hand hält der Bischof ein Birett. Neben ihm liegt der rote Kardinalshut.¹⁰⁷

Brustbild einer jungen Frau (Abb.37, Kat. M30)

In der Jahresschrift des Salzburger Museums von 1955 ist dieses Bild als „Frauenkopf“ verzeichnet und wahrscheinlich mit dem bei Thieme-Becker unter den bezeichneten Bildern de Neves als „Brustbild eines jungen Mädchens“ identisch, das 1913 bei Lepke in Berlin zur Versteigerung gelangte. Von den Rändern des doublierten Bildes ist zu ersehen, dass es sich nicht um ein eigenständiges Bild im Sinne eines Porträts, sondern um ein Fragment aus einem größeren Bildzusammenhang handelt, der *Jakob und Rahel am Brunnen* ähnlich sein könnte (vgl. Abb. 30) ¹⁰⁸. Der „Frauenkopf“ ist mit jener der Rahel beinahe ident. Kopf und Körperhaltung wie auch die weiße geraffte Bluse, die das Decolleté freigibt, sind in etwa gleich. Der einzige Unterschied sind blaugraue Augen, keine Löckchen an der Schläfe und ein roter, statt wie bei Rahel blauer, Schal.

In Theodor v. Frimms *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* ist ein ***Frauenbildnis*** von Frans de Neve abgebildet.¹⁰⁹ (Abb. 38, Kat. M31)

Vor monochromem dunklem Hintergrund ist das leicht gedrehte Brustbild einer jungen Frau zu sehen. Unter einem pelzverbrämten Umhang blitzt auf ihrer linken Schulter die charakteristische weiße Bluse vor und gibt ihr Decolleté frei. Ihre linke

¹⁰⁷ Möseneder 1995, S. 512f.

¹⁰⁸ Rohrmoser 1986, S. 34.

¹⁰⁹ Frimmel, *Versteckte Bilder*, 1916, S.118.

Schulter ist nackt. Die linke Hand, gerade noch am unteren Bildrand zu sehen, spielt mit einer Perlenkette. Der Kopf mit aufgesteckter Frisur ist zum rechten Bildrand gewandt und entspricht wiederum dem Frauentypus des Künstlers. Die Gesichtszüge sind jedoch zarter als bei Rahel und dem „Frauenkopf“. (vgl. Abb.30, Abb.37) Der starke Lichteinfall von links wirft ihre linke Gesichtshälfte und die seitlich, wie durch einen Windstoß flatternden Haar in Halbschatten.

Fragliche Bilder

In der Jesuitenkirche von Passau wird Frans de Neve ein Seitenaltarblatt des **Judas Thaddäus** zugeschrieben. (siehe Kat. MF 1, Abb.39)

Der monumentale Judas Thaddäus steht frontal in einem klassisch anmutenden violetten, gegürteten Kleid mit orangefärbigem Umhang im Bildvordergrund. Das Kleid und der Umhang, der in reichem Faltenwurf über seinen rechten Arm gelegt ist, zeugen von schwerer Stofflichkeit. Er steht mit linkem Stand- und rechtem Spielbein barfuss in freier Natur. In seiner Rechten hält er einen Palmzweig, in der Linken sein Attribut, Buch und Keule. Neben ihm, am rechten Bildrand, ist ein antikisierendes Architekturversatzstück in Form eines hohen Piedestals mit einer Säule, die bis zur Bildobergrenze reicht, zu sehen. Sein Kopf, mit braunem Haar und Bart, ist von Aura umgeben. Eine Lichtquelle von rechts beleuchtet sein Antlitz und erzeugt Licht- und Schattenreflexe auf seinem Kleid und dem Faltenwurf des Umhangs. Er blickt wehmütig zum Himmel. Die Landschaft im Hintergrund und der blaue Himmel mit weißen Wolken werden von einer indirekten Lichtquelle in ein fahles Licht gehüllt.

Das Bild scheint beschnitten zu sein, denn am linken oberen Bildrand ist ein kleiner Farbfleck zu sehen.

Für die Zuschreibung sprechen einzelne Requisiten, die der Maler in seinen Bildern immer wieder verwendet, wie den bärtigen Kopf des Heiligen, der an Josef in Maria Plain oder Rochus in der Rochuskapelle von Salzburg erinnert. (vgl. Abb.7, Abb.15) Dem hohen Piedestal mit Säule sind wir bereits in den Altarblättern von Osterhofen und Gaspoltshofen begegnet. (vgl. Abb.26, Abb.25) Ebenso charakteristisch wäre der mit weißen Wolken versetzte blaue Himmel, der sich in vielen Bildern de Neves findet.

Die Zuschreibung könnte nach meinem Ermessen stimmen.

1993 kam im internationalen Kunsthandel ***Maria Magdalena in der Wildnis***, ein Sammlerobjekt in Form eines religiösen Historienbildes zur Auktion. (Abb.40, Kat. MF2)

Das Bild wurde de Neve auf Grund von Vergleichen mit *Narcissus und Echo*, Christ Church, Oxford, das auch in Druckgraphik publiziert wurde, zugeschrieben. (vgl. Abb. 34/34a. Der Stich ist signiert und misst 31 x 38,2 cm).

In einer Höhlenlandschaft mit vereinzelter Vegetation gleitet der Blick am linken Bildrand aus der Höhle, über Felsbrocken, Bäume, einen kleinen Wasserfall, abgerundete Felsen und Sträucher ins Freie. Am Horizont sind Berge zu sehen, die durch die Repoussoirwirkung des Höhleneinganges und der graublauen Tönung der Landschaft den Eindruck von Weite erzeugen. Der mit großen weißen Wolken durchsetzte Himmel trägt ebenfalls zur Weiträumigkeit der Landschaft jenseits des Höhlenausganges bei.

Die abgerundeten Felsblöcke im Vorder- und Mittelgrund, sowie die Vegetation und das Laub der Bäume werden im Vergleich mit dem *Narcissus* zu der Zuschreibung geführt haben.

Der Baum am linken Bildrand und die Felsmauer am rechten schaffen Raum für die Felsplatte, auf der Maria Magdalena liegt. Ihre Körperhaltung entspricht der Figur des Endymion in dem signierten Kupferstich *Diana und Endymion* (20 x 29,7cm) von de Neve. (vgl. Abb.41) Endymion schläft, Magdalena jedoch blickt mit leicht geneigtem Kopf in ein offenes Buch. Der Faltenwurf ihres blauen Umhangs umspielt auf ähnliche Weise beide Körper. Die hochgewölbte Stirn und gerade Nase sprechen für de Neves Frauentypus. Neben ihr liegt ein Totenkopf, ein Attribut, woraus sich ab den 1630er Jahren das Bild der Büßenden Magdalena, der „reuigen Sünderin“ in einer Höhle liegend entwickelt.¹¹⁰

Die Landschaft im Hintergrund wird von indirektem Licht beleuchtet. Hinter Magdalenas Rücken dringen von rechts, aus einer Felsspalte, auf weißen Wolken zwei Engel vor, einer in rotem Umhang, und tauchen die Szene in himmlisches Licht.

Der Legende nach wurde Magdalena Nahrung von Engeln in die Wüste gebracht.¹¹¹

Wir wissen aus der Korrespondenz von Abraham Breughel mit Prinz Ruffo, dass diesem eine „Büßende Magdalena“ von de Neve angeboten wurde, allerdings sollten in jenem Bild zwölf Engel dargestellt sein.

¹¹⁰ Keller 1996, S.413.

¹¹¹ Ebenda, S. 414.

Auf Grund der angeführten Kriterien, könnte die Zuschreibung korrekt sein.

Der **Zinsgroschen** (Abb. 42, MF 3)

(Matthäus 22,15-22, Markus 10,13-16, Lukas 18, 15-17)

Das Gemälde ist, laut Auskunft in der Stiftsgalerie St. Florian, eine Zuschreibung von Gottfried Schäffer. Die Tafel ist mehrfigurig. Christus am linken vorderen Bildrand zeigt mit seiner rechten Hand auf den Denar, den ihm der Pharisäer mit grauem Bart, seidig glänzendem Turban und blauem Mantel hinhält. Mit seiner linken erhobenen Hand scheint Christus die kaum sichtbaren Assistenzfiguren im Halbschatten zur Ruhe zu rufen. Die schlaglichtartige Beleuchtung in dem sonst sehr dunklen Bild sowie die realistische Darstellung des Pharisäers weist auf die Nachfolge Caravaggios.

Eine gewisse Typenähnlichkeit des Pharisäers mit dem Hl. Valentin im Dom zu Passau mag Schäffer zu dieser Zuschreibung bewogen haben. (vgl. Abb. 23)

Für Frans de Neve ist die caravaggeske Malweise ungewöhnlich und eine Zuschreibung daher unglaublich.

Das Bild findet bei Frimmel als de Neve Erwähnung.¹¹²

Eine Südliche Landschaft mit klassischen Gebäuden wurde im Juni 1983 bei Sotheby's, London versteigert. (Abb.43, Kat. MF 4)

Im linken Vordergrund sind hohe Laubbäume und Strauchwerk, deren Blätter minutiös ausgeführt sind, im mittleren Vordergrund eine Gruppe mit drei kleinen Figuren, davon zwei sitzend und etwas weiter entfernt, im Halbschatten, ein Pferd mit Reiter zu sehen. Vom rechten Bildrand ziehen Lasttiere mit ihren Führern auf die Lichtinsel zu, wo sich die kleine Figurengruppe befindet. Ob sich im Mittelgrund ein Gewässer befindet, über dem Nebelschwaden liegen, ist schwer auszunehmen. Vom rechten Bildrand erhebt sich eine mit Bäumen durchsetzte felsige Landschaft mit klassischen Gebäuden, die in eine Gebirgslandschaft übergeht. Es handelt sich bei diesem Landschaftsbild um eine Komposition einer idyllischen Ideallandschaft im Gegenlicht, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts Adam Elsheimer und in den 1630er Jahren Claude Lorrain und Herman van Swanefeldt in Rom entwickelt haben.

¹¹² Frimmel, Versteckte Bilder, 1916, S.120.

Sotheby's Zuschreibung wird wahrscheinlich wegen des detailliert ausgeführten Blattwerks erfolgt sein, das in de Neves Zyklus römischer Landschaften mit kleinen Figuren in Kupferstichen tradiert ist. Allerdings waren Bilder dieser Art zu jener Zeit sehr beliebt und wurden von vielen Künstlern gemalt.

Landschaft mit dem Bad der Diana. (Abb.44, Kat. MF 5)

Im linken Vordergrund rastet Diana auf felsigem Grund mit ihren Gespielinnen in klassischen Gewändern am Rande eines Beckens, in das von einer niedrigen Mauer frisches Wasser fließt. Dieses wird am linken Bildrand von einem Baum mit detailliertem Blattwerk überschnitten und die Gruppe der Frauen von einer mit Bäumen bewachsenen römischen Ruine mit großem Arkadenbogen hinterfangen. Eine der Gefährtinnen schwimmt in dem Becken, andere sind bereits dem Bad entstiegen und trocknen sich ab. Die Szene wird von links oben mittels eines Lichtkegels beleuchtet. Von dem Gewässer führt am rechten Bildrand eine Treppe zu einem Garten mit großem Brunnen, von dem Wasserkaskaden fließen und zu einem Obelisk. Am rechten Bildrand steigt der Garten hügelig an und lässt den Ausschnitt einer Villa im italienischen Stil erkennen.

Bodarts Zuschreibung erfolgt auf Grund der naturnahen Darstellung des Blattwerks bei *Narcissus* und anderen aus dieser Reihe bei Bartsch publizierten Kupferstichen de Neves (vgl. Abb. 34, Abb. 41). „Il tratto leggero e mosso caratterizza le varie fogliame nel modo piú adatto e aderente alla realtá [...].¹¹³

Frans de Neve II als Kunsthändler

Frans kam unter dem Pontifikat Alexanders VII. nach Rom. Der Papst ließ nach den wirtschaftlich schwierigen Jahren unter Innozenz X., in denen die Förderung der Künste nicht mehr so vorrangig war, die offizielle Kunstpatronanz im Sinne Papst Urbans VIII. wieder aufleben.

In den 1660er Jahren gab es jedoch in Rom weniger private Förderer vom Schlage eines Marchese Giustiniani oder Cassiano dal Pozzo als in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Als herausragende Kunstkenner hatten diese bedeutende Sammlungen geschaffen. Sie förderten junge Künstler, die nach Rom kamen und

¹¹³ Bodart, Rubens, 1977, S.333.

erteilten großzügige Aufträge. Cassiano dal Pozzo, beispielsweise, soll zeitweise bis zu fünfzig Gemälde von Poussin besessen haben.¹¹⁴

Auf Grund des Mangels an reichen Göntern, aber auch der europaweiten, neuen Mode der Aristokratie in den 1660er Jahren Bilder in großem Stil zu sammeln und in ihre neu errichteten Galerien zu hängen, lebte der Kunsthandel auf.

Der organisierte Kunsthandel lag im 17.Jht. noch nicht ausschließlich in Händen professioneller Unternehmer, sondern wurde vielfach von den Künstlern selbst betrieben, wie wir schon bei Abraham Breughel und Cornelis de Wael gesehen haben. Abgesehen von der einträchtlichen Zusatzbeschäftigung, verfügten gerade die Künstler über die notwendigen Kontakte zu Sammlern, die ihnen oft schon als Auftraggeber bekannt waren. Im Falle Abraham Breughels beispielsweise war es, unter einigen anderen, der schon erwähnte Don Antonio Ruffo aus Messina.

Als Erzherzog Leopold Wilhelm 1656 nach Wien zurückkehrte und seine Sammlung in der Stallburg zu sehen war, setzte sich auch in der Aristokratie des Habsburgerreiches die Mode durch, Bilder zu sammeln und in dafür errichtete Galerien zu hängen. Internationale Kunsthändler, wie die Brüder Forchout aus Antwerpen, die sowohl in Wien als auch in Lissabon und Cadiz eine Niederlassung hatten, gewannen an Bedeutung. Sie waren selbst Künstler und Mitglieder der Antwerpener St. Lukas-Gilde. Zu ihren Freunden zählten Maler wie Jordaeus, Boyermans und Quellin.

Der Kunstreisender jener Zeit wollte in seiner Sammlung vor allem berühmte Meister vertreten wissen. Da aber Originale selten zu bekommen und obendrein sehr teuer waren, gab man sich mit gut gemachten Kopien zufrieden.

Die Forchouts versandten weltweit große Mengen an Kopien berühmter Meister, führten jedoch immer den Kopisten an, oder erteilten die nötige Information über die Zusammenarbeit von Meister und Schüler, oder ob das Werk restauriert oder nur ausgebessert war.¹¹⁵

Ein repräsentatives Abbild einer typisch barocken Gemäldegalerie in unseren Breiten musste Werke der hochgeschätzten Italiener, im besonderen Maße Vertreter der Renaissance, der Niederländer, Flamen und der in Rom arbeitenden Franzosen beinhalten. Auch lokale Meister konnten auf Grund eines persönlichen Kontaktes

¹¹⁴ Haskell 1996, S.168.

¹¹⁵ Denucé 1931, S.7f.

vertreten sein. Allerdings fehlten im allgemeinen Arbeiten englischer, französischer oder spanischer Meister.

Der Geschmack des barocken Kunstsammlers drückte sich nicht nur in der Zusammensetzung der vertretenen Künstler aus, sondern auch in der Wahl der Themen. Tonangebend waren Historienbilder mit religiöser, mythologischer und antik-historischer Thematik, gefolgt von zumeist italianisierenden Landschaften und Stillleben. Auch einige Porträts durften nicht fehlen.¹¹⁶

In Österreich-Deutschland bevorzugte man vor allem Landschaften, Jagdszenen und Schlachtenszenen zu Land und Wasser, sowie Kämpfe mit Türken.¹¹⁷

Spätestens aus den Zahlungsbelegen des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein wissen wir, dass auch de Neve, wie viele seiner Zeitgenossen, als Kunsthändler und wie in folgender Pos.1 ersichtlich, auch als Restaurator tätig war.

Am 14. Oktober 1680 bot Frans de Neve dem Fürsten elf Gemälde zum Kauf an:

1. *Sta. Maria Magdalena, vom Titciano, so etwas blesiert, aber kann geholffen werden, 225 fl.*
2. *Ein Weib, so ihr khint lieb hat, brustbilt, 30 fl.*
3. *Ein halb nakent weib mit einem khint, sitzend in einer kroten, 36 fl.*
4. *Item ein weibs kopf, 22 fl.30.*
5. *Appollo undt Sibille, 45 fl.*
6. *Albrecht Dürer sein contrafait, 100 fl.*
7. *Eine histori von dem grossen Alexander undt des coning Darius sein gemahln, bittet mit ihre kinder, 45 fl.*
8. *Sta. Maria Magdalena, wie sie Unserem Herrn die füeß wascht, groß undt viele figuren, vom Paulo Feronesii, 500 fl.*
9. *Eine lantschafft, die sonnenuntergang, vom Cabel, 50 fl.*
10. *Ein meer port, vom Cabel, 70 fl.*
11. *Ein alt romische ruinum, vom Cabel, 50 fl.*

Ebenfalls vom 14. Oktober 1680, datiert in Feldsberg, ergeht eine Schuldverschreibung an den Maler Franz de Neve für die oben genannten Gemälde:

Wür Carl Eusebius bekennen hiemit vor unß und unsere erben, dass wür dem Franz de Neve, mahlern in Wienn, vor von ihme erkauffte gemahl 800 fl. rein. schuldig worden seint, welche

¹¹⁶ Baljöhr 2003, S.58.

¹¹⁷ Denucé 1931, S.7.

*summa wür ihme 1681, zu Joanni die helffte undt die andere helffte zu Weyhenachten, zu bezahlen versprechen thun [...].*¹¹⁸

Dieser Schuldverschreibung liegen zwei Originalquittungen des Franz de Neve vom 7. Juli 1681 und vom 8. März 1682 bei, die sich jeweils auf 400 fl. r. belaufen.¹¹⁹ Der Zahlungsaufschub und die Zahlung in zwei Raten war eine gängige Praxis des Fürsten. Sie ist auch aus anderen Schuldverschreibungen ersichtlich.¹²⁰

Das im Jahr 2004 unter dem Titel *Venus und Amor* im Kunsthändel aufgetauchte Bild trägt auf der Rückseite der Leinwand den Vermerk: „*Erkaufft vom de Neve 1680*“. Fürst Karl Eusebius hatte die Angewohnheit, Anmerkungen auf der Rückseite seiner Bilder anzubringen. Es war 1680, als der Maler dem Fürsten jene elf Bilder zum Kauf anbot. Der zeitgenössischen Beschreibung entsprechend, könnte es sich bei *Venus und Amor* um Pos. 2 „*Ein Weib, so ihr khint lieb hat, brustbilt*“ handeln. Es ist anzunehmen, dass dieses Bild einst im Besitz des Fürsten war.

Bei dem in Pos. 9 -11 erwähnten „Cabel“ handelt es sich um Adrian van der C(K)abel (*1630/31 Rijswijk/Holland, + 1705 Lyon), der zu gleicher Zeit wie unser Künstler in Rom war. Die beiden Maler haben sich offensichtlich gekannt. Cabel malte hauptsächlich italianisierende Landschaften und Hafenansichten im Stile Claude Lorrains, aber auch Stillleben und Genrebilder.¹²¹ Bilder dieses Malers befinden sich heute keine in den Liechtensteinischen Sammlungen.

Wir können mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass der Maler auch anderen Personen oder Auftraggebern Bilder zum Kauf angeboten hatte, jedoch sind uns bedauerlicherweise bis dato keine weiteren Unterlagen über seine Tätigkeit als Kunsthändler überliefert.

¹¹⁸ Haupt 1998, S.277

¹¹⁹ Ebenda, S.111.

¹²⁰ Ebenda, S.328.

¹²¹ Thieme-Becker 1999, S.403f.

Zusammenfassung

Von dem älteren Frans de Neve, geboren 1606 in Antwerpen, verliert sich ab 1640 jede Spur. Möglicherweise übersiedelte er nach Brüssel, wo die Familie ein Haus besaß. Für dieses Haus ließ der Sohn 1704 von einer Notariatskanzlei in Antwerpen eine Vollmacht für Mieteinnahmen verlängern. Manche Quellen vermuten auch, dass der Vater in Brüssel um 1680/81 gestorben sei.

Der junge Frans de Neve, geboren 1632 in Antwerpen, ist in den 1660er Jahren in Rom nachweisbar. Er war Mitglied der dortigen Künstlervereinigung der „Bentveughels“. Von ca. 1669 bis 1689 hielt er sich in Mitteleuropa auf und malte vorwiegend Altarbilder für den Erzbischof von Salzburg, den Fürstbischof von Passau und die großen Benediktinerstifte Kremsmünster, Garsten und Admont. Für Karl Eusebius von Liechtenstein, ebenfalls ein Auftraggeber, war Frans II auch als Kunsthändler und Restaurator tätig.

Um 1690 kehrte der Maler in seine Heimatstadt zurück und wird in der dortigen St. Lukasgilde genannt.

Frans II vertritt in seinen Altarbildern einen Mischstil aus flämischen, klassisch-römischen und venezianischen Vorbildern.

Hervorzuheben sind der flämische Oberflächenrealismus, eine Farbigkeit in differenzierten Braun- und Rottönen, die gegen die 1680er Jahre stärker ins Rötliche übergeht und gegen Ende seines Aufenthaltes in Mitteleuropa ins Süßliche wechselt. Das Hineinstellen von Figuren in einen konstruierten Raum mit fluchtenden, raumöffnenden- und schließenden Architekturelementen und Requisiten rezipiert der Künstler von Raphael, Tintoretto und auch Poussin. Von großem Einfluss auf seine Kompositionen und Figuren ist die klassizistische Phase der 1620er Jahre seines großen Landsmannes Rubens. Es finden sich aber auch Anregungen von Reni und Pietro da Cortona in seinen Bildern. Prohaska zieht einen Vergleich zu Jan van den Hoecke, der als Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms einen „an Reni angelehnten Klassizismus“ vertrat.¹²²

Gelegentlich tauchen Mythologien und andere Bildgattungen im Kunsthandel auf.

¹²² Prohaska 1999, S. 397

Die Kolorierung der Ölgemälde wie auch seine Porträtkunst, die hauptsächlich in Kupferstichen erhalten ist, wurde von den Zeitgenossen hoch geschätzt.

Er hat vielfach nach Vorlagen gearbeitet, seine Kompositionen entsprechen so manchen damals bekannten Kupferstichen, gewisse Motive wiederholen sich in seinen Bildern. Die Köpfe der Figuren sind meist von geringer Individualität. Manch ein Altarbild fällt daher heute nicht mehr unter den Begriff erste Qualität.

Weiters ist eine große Anzahl kleinformatiger, signierter Landschaftsbilder fast ausschließlich in Kupferstichen tradiert, die von Giovanni Giacomo de Rossi alla Pace in den 1660er Jahren in Rom gestochen wurden. Sie fanden weite Verbreitung und waren bereits in frühen Sammlungen anzutreffen. Die Qualität dieser römischen Landschaften, ihre naturgetreue Wiedergabe oft mit pastoralem Charakter oder mit mythologischen Figuren in klassischer Staffage verleiht dem Werk Frans de Neves eine weitere reizvolle Dimension, welche die Ausarbeitung zu einer Monographie durchaus lohnen würde.

Der Maler gehörte zu jenen auswärtigen Wanderkünstlern, deren Vorherrschaft in Mitteleuropa ab den 1680er Jahren langsam zu Ende ging und an deren Stelle dann zunehmend einheimische Künstler traten.

Er starb nach 1704.

Katalog

M 1

Die Bischofsweihe des Hl. Virgil

1672

Öl auf Leinwand, rentoiliert, 184,2 x 124 cm,
gesicherte Zuschreibung von Dr. Johann Kronbichler.

Dommuseum, ehemaliges Altarblatt des Virgiloratoriums, Salzburg.

Lit.: Dr. Johann Kronbichler, Meisterwerke Europäischer Kunst, 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Salzburg 1998, Kat.No.83, S.155.

Siehe Abschnitt „Archivalien“.

M 2

Der Hl. Rupert tauft den Baiernherzog Theodo

1672/74

Öl auf Leinwand, 211 x 154, 5 cm, Inv.-Nr. 2156/49

Auf der Rückseite des Bildes der Vermerk: „aus Seekirchen“.

Salzburg Museum, Depot, Salzburg.

Franz Zebhauser fertigte 1827 eine Kopie dieses Gemäldes an, das für den vorherigen Rupertusaltar bestimmt war und befindet sich heute noch in der Pfarrkirche Seekirchen.

Provenienz: Nach Zebhausers Tod erwarb Frl. von Kleinmeyern das Original und schenkte es 1848 dem Museum.

Siehe Abschnitt „Archivalien“.

M 3

Hl. Georg als Drachentöter

1672

Öl auf Leinwand, 200 x 125 cm, signiert auf umgebogener Leinwand unter dem Rahmen (bei kürzlicher Restauration entdeckt) < *Francisco de Neve pin*>
Georgskirche, Hohensalzburg, Salzburg.

M 4

Verkündigung

1672

Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm, signiert wie bei M3

Georgskirche, Hohensalzburg, Salzburg.

M 5

Hi. Sebastian und Hi. Florian

1672

Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm, signiert wie bei M 3

Georgskirche, Hohensalzburg, Salzburg.

M 6

Josefsaltar: Sposalizio

1673

Öl auf Leinwand, ca. 275 x 180 cm, signiert <francisco d: Neve, inve: et pin.>

Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

Oberbild: Tondo: **Flucht nach Ägypten**

1673

Öl auf Leinwand, ca. 100 cm

Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

M7

Maria Himmelfahrt

1674

Öl auf Leinwand, ca. 400 x 250 cm

Hochaltarbild, Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

Oberbild: Tondo: **Trinität**

1674

Öl auf Leinwand, ca. 180 cm

Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

M 8

Kreuzaltar: Die Kreuzigung

1674

Öl auf Leinwand, ca. 275 x 180 cm, signiert <*francisco d: Neve, inve: et pin.*>

Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg.

M 8

Oberbild: Tondo: Auferstehung Christi

1674

Öl auf Leinwand, ca. 100 cm

Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg

M 9

Taufe Christi

1674

Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm, signiert <*F.D.NEVE*>

Seit 1859 in der ersten nördlichen Seitenkapelle, Dom, Salzburg.

M 10

Hi. Rochus

nach 1674

Öl auf Leinwand, kürzlich restauriert, ca. 200 x 120 cm, signiert <*Fran.de Neue pi.*>

Rochuskapelle im Hof der ehemaligen Rochuskaserne, jetzt Stallung der Stieglbrauerei, Salzburg.

M 11

HII.-14- Nothelfer-Altar

1679 vollendet

Öl auf Leinwand, ca. 275 x 180 cm

Pfarrkirche Maria Plain bei Salzburg.

Stiftung der Gräfin Justina von Lamberg.

M 12

Hi. Joachim

1679

Öl auf Leinwand, 600 x 200 cm, signiert <*Fran.de Neue pin.*>

Wallfahrtskirche Am Heiligen Berg bei Olmütz/ Mähren.

M 13

Hi. Familie

1681

Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm, signiert <*Fran.de Neue pin.*>

Pfarrkirche Valtice, Mähren.

M 14

Maria Himmelfahrt

1683

Öl auf Leinwand, 740 x 400 cm, signiert <*Fran: de Neue, Antwerpiensis pin. 1683*>

Stiftskirche Garsten, O.Ö.

Oberbild: Tondo: **Trinität**

1683

Öl auf Leinwand, Durchmesser ca. 200 cm.

Stiftskirche Garsten, O.Ö.

M 15

Josefsaltar: Hi. Familie

1686

Öl auf Leinwand, 345 x 220 cm, signiert <*Franciesco de Neue pin.*>

Stiftskirche Kremsmünster, O.Ö.

M 16

Annenaltar: Hi. Sippe

1686

Öl auf Leinwand, 345 x 220 cm, signiert <*f. de Neue pin.*>

Stiftskirche Kremsmünster, O.Ö.

M 17

Altar der Bistumspatrone: **Krankenheilung durch den Hl. Valentin und Enthauptung des Hl. Maximilian**

1687

Öl auf Leinwand, 635 x 325 cm (Rundbogenrahmen), signiert <*Frans de Neve F.*>
Dom, Passau.

M17

Oberbild: **Auferweckung eines Toten durch einen Bischof** (ovaler Rahmen)

Öl auf Leinwand, 310 x 240 cm.

Dom, Passau.

M 18

Hl. Laurentius

1689

Öl auf Leinwand, 300 x 200cm, signiert <*Frans de Neve Pinx. 1689*>
Pfarrkirche Gaspoltshofen, O.Ö.

M 19

Hl. Antonius von Padua

um 1687

Öl auf Leinwand, 228 x 113 cm, signiert <*Frans de Neve pinx*>
Damenstift Osterhofen- Altenmarkt bei Passau.

Provenienz: Privatbesitz von Fürstbischof Sebastian Graf von Pötting, wurde 1858
dem Stift vom Passauer Bischof Heinrich Hofstätter geschenkt. (Auskunft der
Ordensschwestern).

M 20

Hl. Antonius von Padua

um 1687

Öl auf Leinwand, kürzlich restauriert, 280 x 180 cm, signiert <*fran. De Neue pin*>
Wallfahrtskirche Frauenberg, Admont, Stmk.

Der Text des Hymnus ist im Repertorium Hymnologicum von Ulysse Chevalier (Louvain 1897) unter No. 18886 zu finden. Ehemals wurde es dem Hl. Bonaventura zugeschrieben; neuerdings nimmt man eher den Franziskaner Julian von Speyer als Verfasser an. (Dr. Tomaschek, Archiv Admont)

M 21

Josefsaltar: Hl. Familie

um 1687/88

Öl auf Leinwand, kürzlich restauriert, 280 x 180 cm, signiert <fran. De Neue pin>
Wallfahrtskirche Frauenberg, Admont, Stmk.

M 22

Benediktusaltar: Tod des Hl. Benedikt

um 1687/88

Öl auf Leinwand, kürzlich restauriert, 280 x 180 cm, signiert <fran. De Neue pin>
Wallfahrtskirche Frauenberg, Admont, Stmk.

M 23

Jakob und Rahel am Brunnen

um 1670

Öl auf Leinwand, 130 x 83 cm, signiert < F. de Neve pi.>

Provenienz: Gemäldesammlung des Fürsten Salm-Reifferscheidt aus Schloss Raitz bei Brünn /Mähren, heute Privatbesitz, Wien.

M 24

Schmiede des Vulkan

1677

Öl auf Leinwand, 89 x 138,5 cm, signiert <frans de Neve 1677>

Dorotheum, Wien, Katalog No. 208.

Die Schmiede des Vulkan, darüber schwebend Iris, die Schwester des Helios und der Selene, eine Allegorie von Feuer und Luft.

Auktion vom 12.6.2001, verkauft um Ö.S. 50.000.-

M 25

Neptun und Ceres tauschen Perlen und Früchte aus, Allegorie des Wassers und der Erde

Um 1677

Öl auf Leinwand, 89 x 138,5 cm

Originaler österreichischer Barockrahmen des 17. Jahrhunderts.

Dorotheum, Wien, Katalog No. 177

Auktion vom 3.10.2001, verkauft um Ö.S. 100.000.-

M 26

Venus und Amor

um 1678/79

Öl auf Leinwand, 72 x 61 cm, gerahmt.

Rückseitig auf der Originalleinwand originale Beschriftung: „*Erkaufft vom de Neve 1680*“.

Dorotheum, Wien, Katalog No. 371

Auktion am 16.6.2004, verkauft an einen Privatkunden um € 2.800.-

M 27

Narcissus und Echo

um 1665

Öl auf Leinwand, 36 x 49 cm

The Governing Body, Christ Church, Oxford, England.

Lit.: J. de Maerere, Illustrated dictionary of 17th century Flemish painters, vol.III, Brussels 1994, S.891.

M 28

Satyr und Nymphe

um 1670

Öl auf Leinwand, 112 x 88 cm, signiert:< *Frans de Neve pin.*> , Inv. No. 818,

Bruckenthal Museum, Sibiu, Rumänien.

M 29

Porträt Max Gandolph von Kuenburg

1687

Öl auf Leinwand, Epitaph: Gesamtmaß 375 x 250 cm

Domkapitelprotokoll vom 23. Mai 1687, Folio 124f

Evangelienseite des Querhauses, Dom, Salzburg.

M 30

Brustbild einer jungen Frau

um 1670

Öl auf Leinwand, 50 x 49 cm, signiert: <*F. de Neue*>, Inv. No. 298/50

Provenienz: 1950 aus Kunsthandel erworben

Depot, Salzburg Museum, Salzburg.

M 31

Frauenbildnis

Öl auf Leinwand, 62 x 48 cm, signiert: <*f. de Neue pin*>

Provenienz: Sammlung Osmitz/ Pressburg, Graf Karl Nyáry, Wien, derzeitiger Verbleib unbekannt.

MF 1

Judas Thaddäus

um 1687

Öl auf Leinwand, ca. 250 x 300 cm

Seitenaltar, Jesuitenkirche (Studienkirche), Passau.

Keine kunsthistorische Zuschreibung, seit dem 19. Jahrhundert in der Literatur tradiert. (Auskunft von Dr. Wurtzer, Archiv Passau).

Lit.: Erhard Alexander: Geschichte der Stadt Passau, 2 Bde. (Passau 1862-1864: ND: Passau: Einhell & Henke, 1974) II, 108.

MF 2

Maria Magdalena in der Wildnis

um 1665

Öl auf Leinwand, 50 x 80 cm

Provenienz: Agnew's London, 1960

Auktion: Christies, London, 9. Juli 1993, Kat. No.138.

Schätzpreis: 3.000 – 5.000.- engl. Pfund.

MF 3

Zinsgroschen

um 1670

Öl auf Leinwand, 178 x 125 cm, H.K. 36/25

Zuschreibung Dr. Gottfried Schäffer

Stiftsgalerie St. Florian, O.Ö.

MF 4

Südliche Landschaft mit klassischen Gebäuden

um 1665

Öl auf Leinwand, 84 x 118 cm

Auktion: Sotheby's London, 15. Juni 1983, Kat. No.43

Schätzpreis: 2.000/ 3.000.- engl. Pfund.

MF 5

Landschaft mit dem Bad der Diana

Öl auf Leinwand, 77 x 104 cm, Inv. No. 1890, n. 5606

Palazzo Pitti, Florenz.

Abzuschreibende Bilder

Das Urteil des Salomon

Kopie nach Peter Paul Rubens, Original: Prado, Madrid.

Öl auf Leinwand, 155 x 210 cm, Inv. No. G 92, Saal 8.

Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein in Wien.

Das Bild wurde bis 1931 als Frans de Neve I., seither ist es unter „anonymer Künstler“ geführt.

Lit.: Sammlungskataloge: V. Fanti, Wien 1767, S.61, als Franz de Neve, No.342

J. Dallinger, Wien 1780, S.245-246, als Franz de Neve, No. 705.

J. Dallinger, Wien 1805, als Franz de Neve, No. 364.

J. Falke, Wien 1873, S.23-24, als Franz de Neve, No. 183.

J. Falke, Wien 1885, S.15-16, als Franz de Neve, No. 92.

A. Kronfeld, Wien 1931, S.39, als Franz de Neve, No. 92.

Künstlerlexika: Bénézit, Paris 1976, S. 699, Nagler, Wien 1924, S.315f, Thieme- Becker, Leipzig 1999, S.424, Wurzbach, Bd.II, Wien-Leipzig 1910, S. 231 (als Franz de Neve).

G.F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien 1866, S.266-267 (als Franz de Neve).

Bethlehemischer Kindermord

Öl auf Holz, 142 x 182 cm

Als Kopie de Neves nach Peter Paul Rubens, ab 1780 als Jan van den Hoecke geführt.

Provenienz: Nachlass Notar Sebastiaan Leerse, 14. Nov. 1691. Wahrscheinlich von Fürst Johann Adam I. Liechtenstein (1657-1712) um 1702 angekauft.

Im April 1920 an den Wiener Kunsthändler Glückselig verkauft.

Privatbesitz einer Dame.

Das Bild wurde 2001 als Frühwerk von Peter Paul Rubens identifiziert und am 10. Juli 2002 bei Sotheby's, London, Lot 6, um GBP 49.506,650.- verkauft.

Lit.: J. Denucé, De Antwerpsche „Konstkamers“ Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e Eeuwen, Bd. II, Amsterdam, 1932, S. 366.

V. Fanti, Wien 1767, S.61, als Franz de Neve, No.523.

J. Dallinger, Wien 1780, als Jan van den Hoecke, No. 706.

J. Falke, Wien 1873, als Jan van den Hoecke, No. 186.

Künstlerlexika: Bénézit, Paris 1976, S. 699, Nagler, Wien 1924, S.315f, Thieme- Becker, Leipzig 1999, S.424, Wurzbach, Bd.II, Wien-Leipzig 1910, S. 231 (als Franz de Neve).

Maria Magdalena als Büßerin

1681

Öl auf Leinwand, ca. 240 x 135 cm

Hochaltarbild der ehemaligen Kirche zur Hl. Maria Magdalena in Mernbach bei Lambach vom Lieblingsschüler Sandrarts, Johann Sigmund M(i)üller (+ 1694). Das Bild war ursprünglich Frans de Neve zugeschrieben. Die Kirche wurde 1785 gesperrt

und abgebrochen. Das Gemälde wurde in den 1860er Jahren bis zur Unkenntlichkeit übermalt, ist jedoch auf Grund eines Briefwechsels des Malers mit Abt Severin Blaß von Lambach, 1681, worin die Übersendung des Altarblattes angezeigt wird, mit obiger Maria Magdalena von Johann Sigmund M(i)üller identisch.

Lit.: ÖKT Lambach 34, S. 68 u. 285, Thieme-Becker, Leipzig 1999, S.424.

II. Carolus Borromäus, Erzbischof von Mailand, Franziskanerkirche, Salzburg.

Der Hl. Carolus ist im Gebet, vor einem Kreuz knieend dargestellt, das sich auf einem altarähnlichen Sockel befindet. Der Kardinal erleidet soeben das Martyrium, er wird von seinem Mörder rücklings durch eine Kugel aus einer Feuerwaffe getötet. Der Mörder kehrt dem Betrachter des Bildes den Rücken zu. Nur ein Ausschnitt seines Profiles ist zu sehen. Er trägt einen Mantel und einen Hut mit Federschmuck. Von oben schwebt ein Engel mit Märtyrerpalme herab. Das Bild befindet sich in der Borromäus-Kapelle auf der Evangelienseite der Franziskanerkirche, Salzburg. Erzbischof Markus Sittikus ließ 1614 die erste Kapelle ausgestalten und weihte sie seinem Onkel, dem 1610 heilig gesprochenen Kardinal Karl Borromäus.

Für Anfang des 17. Jahrhunderts kommt Frans de Neve als Künstler nicht in Frage. In der neueren Literatur wird er auch als Maler dieses Bildes nicht mehr erwähnt.

Lit.: Benedikt Pillwein, Salzburg 1821, S. 178.

Thieme-Becker, Leipzig 1999, S.424.

Franziskanerkirche Salzburg, Kirchenführer, S.18.

Selbstporträt de Neve

Anfang 18. Jhdt., süddeutsch

Öl auf Leinwand, 85 x 80 cm, Inv. No. 306

Abtei, Stift Kremsmünster, O.Ö.

Die Zuschreibung erfolgte 1946 durch Dr. Kurt Holter, wurde aber 1977 von Dr. Friderike Klauner widerlegt.

Das Gemälde stellt das Porträt eines Malers mit Palette dar, wobei der „Dargestellte verblüffende Ähnlichkeit mit dem Maler Brandl aufweist“.

Lit.: ÖKT XLIII Kremsmünster, II.Teil, Die Stiftlichen Sammlungen und die Bibliothek, Saal 5, 152, S.106.

Dokumentarisch überlieferte Bilder

Allegorie der Mutterliebe (Caritas)

Öl auf Leinwand, 117 x 0,93 cm, signiert < *F. de Neve P.*>

Provenienz: 1902 im Wiener Kunsthandel

„Üppige Gestalt eines jungen Weibes, bei ihr drei nackte Kinder“.

Verbleib unbekannt.

Lit.: Frimmel in: Hugo Helbings Monatsberichte über Kunst, 3. Jhg., Heft 1, Wien 1903, S.19.
Thieme-Becker, Leipzig 1999, S. 424.

Ein Genius enthüllt einem römischen Feldherrn seinen künftigen Triumph

Öl auf Leinwand, großes Format, signiert < 1625>

Provenienz: Paul Herbert'sche Sammlung, Kirchbühel bei Wolfsberg / Kärnten,
gegenwärtiger Verbleib unbekannt.

Lit.: Frimmel, Studien u. Skizzen zur Gemäldekunde 2, Wien 1916, S. 118.
Carinthia I., Klagenfurt 1897, Jhg. 87, No.5, S.165.
Thieme- Becker, Leipzig 1999, S.424.

Brustbild eines jungen Mannes

Öl auf Leinwand, auf Kehrseite Kopie einer alten Inschrift: < *Francois de Neve fecit 1627*>

Überlebensgroßes Brustbild, skizzenartige Studie für ein großes Bild.

Provenienz: Wiener Privatbesitz, 1916 im Kunsthandel, gegenwärtiger Verbleib unbekannt.

Lit.: Frimmel, Studien u. Skizzen zur Gemäldekunde 2, Wien 1916, S. 118.
Thieme-Becker, Leipzig 1999, S.424.

Bad der Diana

Von <*F. de Nef*>

Provenienz: Versteigerung bei W. Six, Amsterdam, 1734, um 25 Gulden verkauft.

Lit.: Frimmel, Studien u. Skizzen zur Gemäldekunde 2, Wien 1916, S. 120.

Mitglieder der Schilderbent

Provenienz: Sammlung I. v. Tongeren, versteigert 1692: „Een stuk van de Neve, verbeeldende de Bent“. Verkaufspreis 133 Gulden. Verbleib unbekannt.

Lit.: Hoets Katalogsammlung, Bd. I, S.14

Porträt: Erzherzog Leopold Wilhelm, Generalgouverneur der Niederlande

Großes Kniestück

Provenienz: K.K. Galerie zu Wien, Verbleib unbekannt.

Lit.: Schäffer, Ostbayrische Grenzmarken 30, 1988, S.59

Künstlerlexika: Bénézit, Paris 1976, S.699, Nagler, Bd. 11, Wien 1924, S. 316.

Porträt: Karl II. von Spanien mit Erzherzogin Maria Anna

Großes Kniestück

Provenienz: K.K. Galerie zu Wien, Verbleib unbekannt.

Lit.: Schäffer, Ostbayrische Grenzmarken 30, 1988, S.59

Künstlerlexika: Bénézit, Paris 1976, S.699, Nagler, Bd. 11, Wien 1924, S. 316.

Archivalien

Die Originalquellen der hochfürstlichen Zahlmeistereikassajournale des Erzstiftes Salzburg wurden 1858 eingestampft. Johann Riedl, k. k. Oberleutnant im 59. Infanterie-Regiment Erzherzog Rainer hatte vor der Vernichtung noch einige archivalische Notizen gesammelt und im *Jahresbericht des vaterländischen Museums Carolino-Augusteum der Landeshauptstadt Salzburg, 1858*, S.75, publiziert.

1672: Hofzahlamtsrechnung: *Frans de Neve Mallern umb die in das hf. Domstift und auf den Plain gemachte Mallerei 784 fl. 11 kr. (Bischofsweihe d. Hl. Virgil und Taufe Christi).*

1672: *Francisco de Neve Mallern, umb auf das Haubtschloss Hohensalzburg, wie auch nachher Seekürchen gemalne Altarstücken bezahlt 630 fl.*

1673: *Altar St. Josef auf dem Plain, der angefangen in Martii. P. Prior gibt Mense Aprili aus der Sacristey zu diesem Altar bar 150 fl., den 12. Juli widerumb 350 fl. Der Altar auf dem Plain hat gestanden:....Die 2 Altarplöder bey Herrn Francisco de Neve 245 fl.*

1673: *Das ich Entschiedener wegen der zweyen Altarblätter, als die Vermählung unser lieben Frauen und St. Josephs und das Oberblat auff den Plain von dem loblichen Chloster von St. Peter die 245 fl. Bar empfangen hab, das bezeugt mein aigne Handschrift. Datum Salzburg den 26. Junii anno ut supra Francuiesco de Neve.*

1674: *Francisco de Neve, Maller, hat für gemalte 4 Altarplöder erhalten 985 fl.*
(Riedl in Museumsjahresbericht 1858, S.75).

1686: Abrechnung für das Altarblatt mit der Darstellung der Hl. Familie (um 300 fl.) mit dem Maler *Francisco de Neve*; A.V., 1961, I, Reg. 2388 (No.470).

Lit.: ÖKT XLIII, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, I.Teil, Wien 1977, S.263.

1687: Porträt für Epitaph des Erzbischofs Max Gandolph

Demnach ein von Ihrer hochfürstl. Eminenz etc.etc. hochseel. Gedachtnus mit aigner Hand geschribene Inschrift gefundten worden, als hat man hierauf beschlossen, dass solche undter dero Contrafeit, so von dem dermahlen alhir anwesenden gueten Maller de Neve anzufertigen dem Epitaphium inserirt, eine andere aber ob dem Grabstain der hochgräfl. Familie von Khuenburg etc. solle yberlassen werden.

(Domkapitelprotokoll 1687, 23.Mai). Das Porträt für das Epitaph für Erzbischof Johann Ernst Thun wird gleichfalls de Neve zugeschrieben (Pichler 22).

Lit.: ÖKT, Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), Band IX, Wien 1912. S.38.

1688: Vermerk in Hofzahlamtsrechnung: *Auf Herrn P. Josef Drescher, derzeit Superiorn auf dem Plain beschein Suppliciern haben Ihre hf. Gn. Jene 300 fl. bezahlen lassen, welche das Gotteshaus daselbst dem Maler Neve um das Altarblatt der 14 Nothelfer schuldig blieb.* (Riedl in Jahresbericht d. Museums 1858, S.76).

Lit.: ÖKT XI, Die Denkmale d. Gerichtsbezirkes Salzburg, Teil III, Wien 1916, S. 346f u. S.350.

Bibliographie

Aghion 2000

Aghion, I., C. Barbillon, F. Lissarague, *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart 2000.

Alberti 1639

Alberti, G. B., *Discorso dell'origine delle academie pubbliche, e private, e sopra l'impresa de gli affidati di pavia*, ed. Gio. Maria Farroni, Genoa, 1639.

Andresen 1870

Andresen, A., *Handbuch für Kupferstichsammler od. Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radierer u. Formschnneider*, 2 Bde., Leipzig 1870-73.

Ausstellungskatalog Kassel 2004

Ausstellungskatalog J. Lange (Hrsg.), *Pan und Syrinx, Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Breughel und ihre Zeitgenossen*. Kassel 2004.

Ausstellungskatalog Kremsmünster 1977

Katalog der Landesausstellung: *1200 Jahre Kremsmünster, Stiftsführer, Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte*, (Red.) O. Wutzel, Linz 1977.

Ausstellungskatalog Rubens 2004

Ausstellungskatalog K. A. Schröder, H. Widauer (Hrsg.), *Peter Paul Rubens*, Albertina, Wien 2004.

Baljöhr 2003

Baljöhr, R., *Johann von Spillenberger, 1628-1679, Ein Maler des Barock*, Weißenhorn 2003.

Barocchi 1975

Barocchi, P., "Appendice con nota critica e supplementi", in : *Notizie Dei Professori Del Disegno Da Cimabue In Qua, Opera Di Filippo Baldinucci Fiorentino*, Firenze 1975.

Bary 2004

Bary, R. v., *Henriette Adelaide, Kurfürstin von Bayern*, Regensburg 2004.

Bénézit 1976

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Gravures*, Nouvelle Édition, Tome Septième, Paris 1976.

Bénézit, Reprint, 2006

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Gravures*, Nouvelle Édition, Tome Dixième, Paris 2006.

Berka 1984

Berka, A., „Die Baugeschichte des Stiftes Garsten“, in: *1000 Jahre Garsten, Jubiläumsschrift*, Garsten 1984, S. 37-40.

Berndl 1995

Berndl, U., *Die Seitenaltäre im Passauer Dom*, Diss.phil., Passau 1991.

Bie 1661

Bie, C. de, *Het Gulden Cabinet Van De Edel Vry Schilderconst*, Antwerpen 1661/62.

Bie, Reprint, 1971

Bie, C. de, *Het Gulden Cabinet Van De Edel Vry Schilderconst*, Soest 1971.

Bodart, Dipingere, 1999

Bodart, D., *Il Dipingere di Fiandra, 100 Dipicti fiamminghi dal '400 al 700*, Roma 1999.

Bodart, Pays-Bas, 1970

Bodart, D., *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Brüssel/ Rom 1970, S. 303-308.

Bodart, Rubens, 1977

Bodart, D., *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Palazzo Pitti, Florenz 1977.

Branden 1883

Branden, F. Jos. van den, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883.

Denucé 1931

Denucé, J., *Art-Export In The 17th Century In Antwerp, The Firm Forchoudt*, Bd.I, Antwerpen 1931.

Descamps 1754

Descamps, M.J.B., *La Vie de Peintres Flamands, Allemands et Hollandois*, Tome Second, Paris 1754.

Fiorillo 1820

Fiorillo, F.D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, IV, Hannover 1820.

Frimmel, Seltene Meister, 1903

Frimmel, Th. v., „Bilder von seltenen Meistern“ in: *Hugo Helbings Monatsberichte über Kunst*, 3. Jhg., Heft 1, Wien 1903, S. 19-20.

Frimmel, Versteckte Bilder, 1916

Frimmel, Th. v., „Versteckte Bilder von Frans de Neve“ in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, 2, Wien 1916, S.118-120.

Gatz 1990

Gatz, E. (Hrsg.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, 1648 bis 1803, Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990.

Grove 1996

Grove, *Dictionary of Art*, New York 1996.

Hahnl 1974

Hahnl, A., „Zur Bau- und Kunstgeschichte des Plainer Heiligtums“, in : *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, Hrsg. Bayerische Benediktinerakademie, Band 85, Ottobeuren 1974, S.172 -200.

Hall 1980

Hall, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1980.

Haskell 1996

Haskell, F., *Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.

Haupt, Karl Eusebius, 2007

Haupt, H., *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, 1611-1684, Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*, hrsg. v. J. Kräftner, Liechtenstein Museum Wien, München 2007.

Heinz 1954

Heinz, G., „Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg“, In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 94, 1954, S. 86-121.

Heinz-Mohr 1988

Heinz-Mohr, G., *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, München 1988.

Hoogewerff, Bentveughels, 1952

Hoogewerff, G.J., *De Bentveughels*, The Hague 1952.

Hoogewerff, Jaarverslag, 1915

Hoogewerff, G.J., „Jaarverslag 1915, overgedrukt Uit De Verslagen Van 'S Rijks Oude Archieven- XXXVIII-1915“, in: *Nederlandsch Historisch Instituut Te Rome*, 1915.

Hoogewerff, Kunstenaars, 1942

Hoogewerff, G.J., “Nederlandsche Kunstenaars Te Rome (1600-1725), Uittreksels Uit De Parochiale Archieven, III.“, in: *Studien van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, S'Gravenhage 1942, S. 249-254.

Houbreken, Reprint, 1944

Houbreken, Arn., *De Groote Schouburgh Der Nederlantsche Konstschilders En Schilderessen*, II. Deel, Maastricht 1944.

Janssens 2001

Janssens S., „Bentveughels“, in: *Jaarboek koninklijk museum voor schone kunsten*, Antwerpen 2001, S.56-85.

Keller 1996

Keller, H.L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1996.

Kramm 1860

Kramm, Chr., *De Levens En Werken Der Hollandsche En Vlamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs En Boumeesters Van Den Vroegsten Tot Op Onzen Tijd*, Vierde Deel, L-P., Amsterdam 1860.

Krauss/ Uthemann 1998

Krauss, H., E. Uthemann, *Was Bilder erzählen, Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, München 1998.

LCI 8, 1994

LCI 8, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Achter Band, (Hrsg.) W. Brauenfels, Freiburg i. Breisgau 1994.

Levine 1990

Levine, D.A., „The Bentveughels ‘Bande Académique’”, in: *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on his sixtieth Birthday*, ed. M. Aronberg Lavin, New York 1990.

Möseneder 1995

Möseneder, K. (Hrsg.), *Der Dom in Passau, Vom Barock zur Gegenwart*, Passau 1995.

Nagler 1924

Nagler, G.K., *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd.11, Wien 1924.

Pollak 1909

Pollak O., „Antonio del Grande“, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Komission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Band III, Wien 1909. S.110-170.

Preysing 1955

Preysing, A. Graf v., „Ein unbekanntes Passauer Kunstwerk in Osterhofen“, in: *Heimatglocken, Beilage für heimatliche Belehrung und Unterhaltung*, 7.Jhg., No.4, Passau 1955.

Prohaska 1999

Prohaska, W., „Gemälde“, in: *Geschichte Der Bildenden Kunst In Österreich, Barock*, Band IV, Wien 1999, S. 381-460.

Riesenhuber 1924

Riesenhuber, M., *Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Ein Heimatbuch*, Linz a. d. Donau 1924.

Rohrmoser 1986

Rohrmoser, A., *Meisterwerke des Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1986.

Rombouts/van Lerius 1872

Rombouts, Ph., Th. van Lerius, *Les Liggeren et autres Archives Historiques de la Gilde Anversoise de Saint Luc*, II., La Haye 1872.

Ruffo 1916

Ruffo V., „La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII“, in: *Bollettino d'Arte del Ministerio della Pubblica Istruzione*, X, 1916, S. 174-180.

Sandrart/ Peltzer, Reprint, 1994

Peltzer, A.R.,(Hrsg.), *Joachim v. Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, Nördlingen 1994 (Reprint).

Schäffer 1988

Schäffer, G., „Passauer Barockmaler“, in: *Ostbairische Grenzmarken* 30, 1988, S. 58-87.

Schoor 1976

Schoor, H. van de, „Bentveughel signatures in Santa Costanza in Rome“, in: *Mededelingen van het Nederlands historisch instituut te Rome*, 3rd series, XXXVII, 1976.

Singer 1898

Singer, H.W., *Allgemeines Künstler-Lexicon, Leben Und Werke Der Berühmtesten Bildenden Künstler*, Dritte Auflage, Frankfurt 1898.

Ströter-Bender 1992

Ströter-Bender, J., *Die Muttergottes, Das Marienbild in der christlichen Kunst, Symbolik und Spiritualität*, Köln 1992.

Thieme-Becker 1999

Thieme, U., F. Becker u.a. (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950, (Reprint Leipzig 1999).

Vaes 1925

Vaes M., « Corneille de Wael (1592-1667) », in : *Bulletin historique belge de Rome*, Rom 1925, S.30-80.

Wine 2001

Wine, H., National Gallery Catalogues, *The Seventeenth Century French Paintings*, London 2001.

Wurzbach 1906

Wurzbach, A.v., *Niederländisches Künstlerlexikon*, I,II, Wien/Leipzig 1906/1910.

Abbildungsverzeichnis

Reproduktion nach : Ausst. Kat. Dommuseum Salzburg, Salzburg, Tafel XIII,
S. 105. **1**

Reproduktion nach: Briganti G., *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Florenz
1962, Abb. 281, **5**

Reproduktion nach: Lorenz H., Hrsg., *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Barock*, Band IV, Wien 1999, S.136, Kat.148, **11a**

Reproduktion nach: Oldenbourg R., Hrsg., *P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde*, Berlin 1921, S. 14, **14a**

Reproduktion nach: Kunsthistorisches Museum Wien, Hrsg., *Die Gemäldegalerie*, Wien 1996, S. 105, **14b**

Reproduktion nach: Lorenz H., Hrsg., *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Barock*, Band IV, Wien 1999, S.413, Kat. 150, **19a**

Reproduktion nach: Möseneder K., Hrsg., *Der Dom in Passau, Vom Barock zur Gegenwart*, Passau 1995, Abb. 21, S.296 u. Abb.21a, S.298, **23, 24**

Reproduktion nach: Katalog Dorotheum, Wien, Auktion 12.6.2001, No. 177, **31**

Reproduktion nach: Katalog Dorotheum, Wien, Auktion 3.10.2001, No. 208, **32**

Reproduktion nach: Katalog Dorotheum, Wien, Auktion 16.6.2004, No. 371, **33**

Reproduktion nach: Maerere, J. de, *Illustrated dictionary of 17th century Flemish painters*, vol. III, Brussels 1994, S.891, **34**

Reproduktion nach: Bartsch A., *The Illustrated Bartsch*, Volume 5, New York 1979, Abb.14, **34a** u. Abb.1, **41**

Reproduktion nach: Foto: Bruckenthal-Museum, Sibiu, Rumänien, **35**

Reproduktion nach: Frimmel, Th. v., „Versteckte Bilder von Frans de Neve“ in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, 2, Wien 1916, Tafel XXVII, **38**

Reproduktion nach: Katalog Christies, London, Auktion 9. Juli 1993, Kat. No.138, **40**

Reproduktion nach: Katalog Sotheby´s, London, Auktion 15. Juni 1983, Kat. No. 43, **43**

Reproduktion nach: Bodart D., *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Palazzo Pitti, Florenz 1977, S.333, No. LXXXIX, **44**

Salzburg, Depot, Salzburg Museum, Foto **2**

Wien, Hujecek, Dr. Ernst, Foto: **3, 4, 6,7, 8, 9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 36**,

Wien, Foto des Verfassers: **26, 30, 37, 39, 42**

Bildteil



1 Bischofsweihe des Hl. Virgil, Dommuseum,
Salzburg. M 1



2 Der Hl. Rupert tauft den Bayernherzog Theodo,
Salzburg Museum, Salzburg. M 2



3 Hl. Georg als Drachentöter, Georgskirche,
Hohensalzburg, Salzburg. M 3



4 Verkündigung, Georgskirche, Hohensalzburg
Salzburg M 4



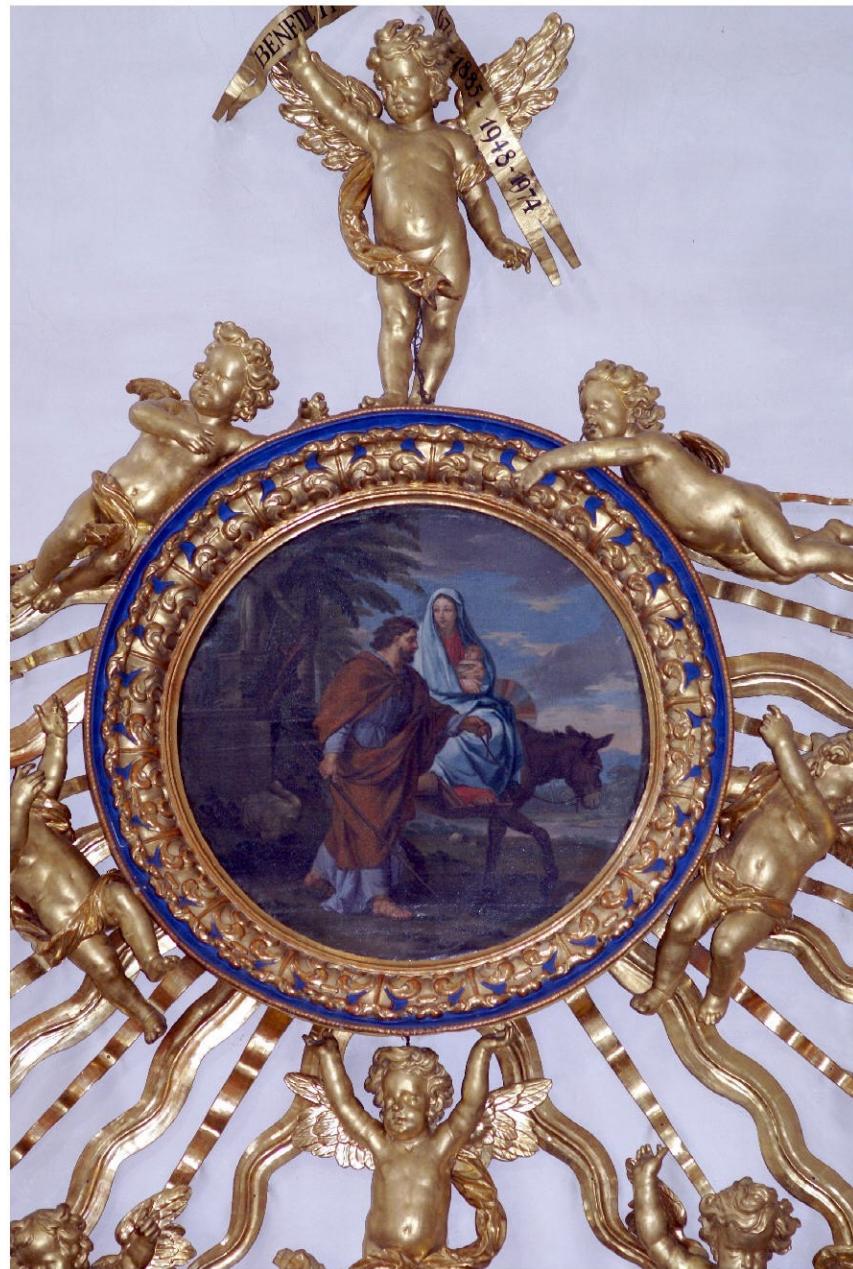
5 Verkündigung, Pietro da Cortona,
San Francesco, Cortona



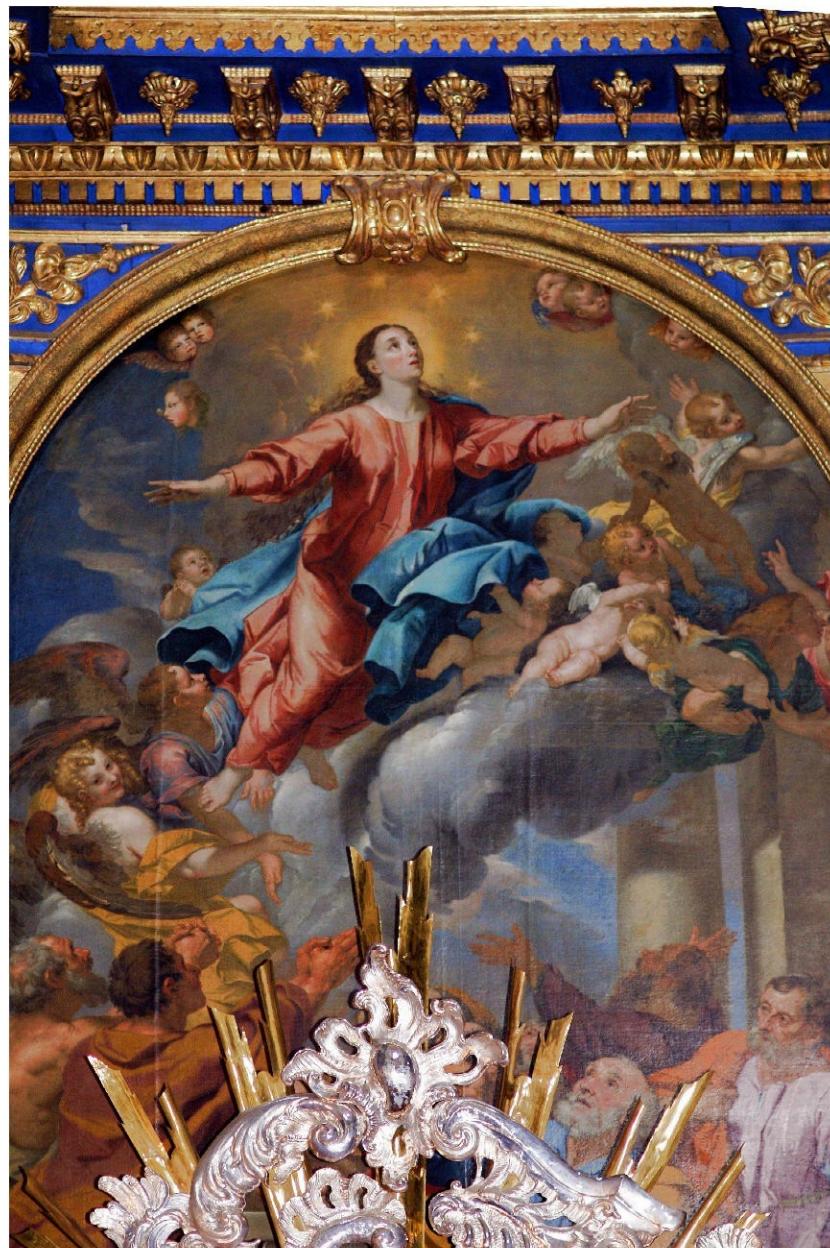
6 Hl. Sebastian und Florian, Georgskirche,
Hohensalzburg, Salzburg M 5



7 Josefsaltar: Sposalizio, Pfarrkirche Maria Plain,
Salzburg. M 6



8 Oberbild zu Josefsaltar,
Flucht nach Ägypten,
Pfarrkirche Maria Plain,
Salzburg. M 6



9 Maria Himmelfahrt, Hochaltarblatt
Pfarrkirche Maria Plain,
Salzburg. M 6



10 Oberbild zu Hochaltarblatt Maria Himmelfahrt,
Trinität, Pfarrkirche Maria Plain
Salzburg. M 7



11 Ma.Himmelfahrt, Hochaltarblatt,
Stiftskirche Lambach, O.Ö., 1655/56



11a Himmlische Glorie,
Joachim v. Sandrart,
Schottenstift, Wien, 1671



12 Kreuzaltar: Die Kreuzigung
Pfarrkirche Maria Plain,
Salzburg. M 8



13 Oberbild zu Kreuzaltar, Auferstehung Christi,
Pfarrkirche Maria Plain,
Salzburg. M 8



14 Taufe Christi, Dom, Salzburg. M 9



14a Taufe Christi, Rubens,
Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen, 1605

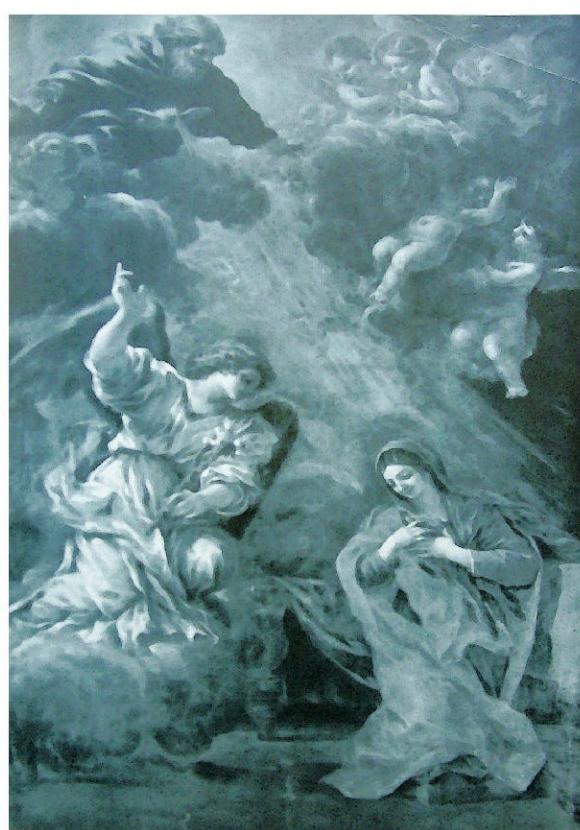


14 b Taufe Christi, Guido Reni,
KHM, Wien, 1623

14 Taufe Christi, Dom, Salzburg, 1674



4 Pietro Da Cortona, Verkündigung, San Francesco, Cortona, um 1665



10 Oberbild zu Hochaltarblatt Ma.Himmelfahrt, Trinität, Ma.Plain, Salzburg, 1674



20 Oberbild Ma.Himmelfahrt Garsten, O.Ö., 1683





15 Hl. Rochus, Rochuskapelle,
Salzburg. M 10



7 Sposalizio, Ma. Plain, Salzburg,
1673

15 Hl. Rochus, Rochuskapelle,
Salzburg, um1674





16 Hl.-14-Nothelfer-Altar, Pfarrkirche
Maria Plain, Salzburg. M11



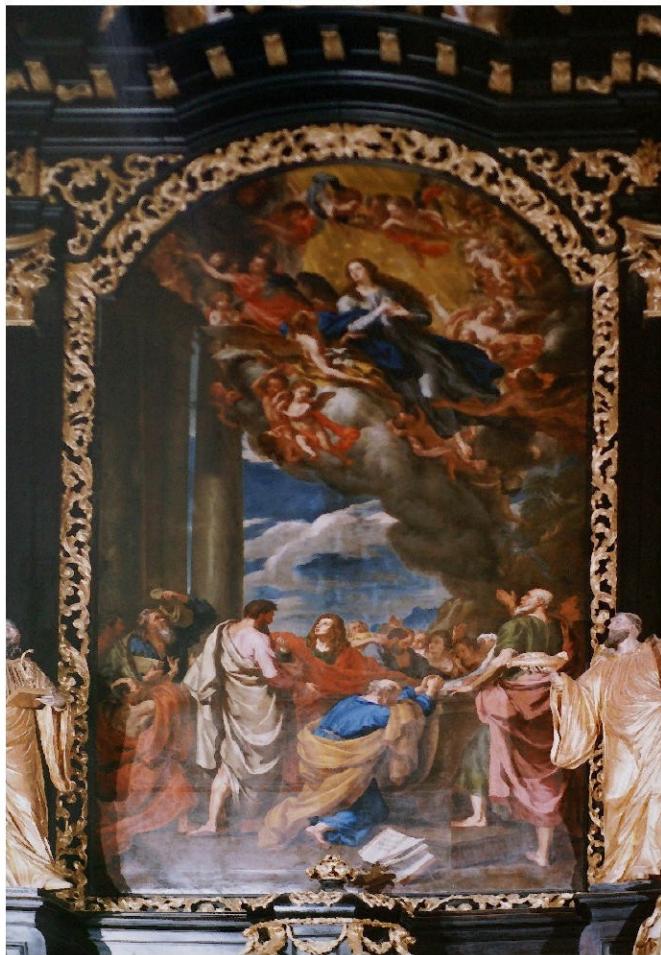
17 Hl. Joachim, Wallfahrtskirche
Am Heiligen Berg bei Olmütz, M 12



18 Hl. Familie, Pfarrkirche Valtice,
Mähren. M 13



19 Maria Himmelfahrt, Hochaltarblatt,
Stiftskirche Garsten, O.Ö., M 14



19a Himmelfahrt Mariens,
J. Spillenberger,
Kirchberg a. Wechsel, 1672

19 Maria Himmelfahrt, Hochaltarblatt,
Stiftskirche Garsten, O.Ö., 1683





20 Oberbild zu Hochaltarblatt,
Trinität, Stiftskirche Garsten,
O.Ö., M 14



21 Josefsaltar, Hl. Familie, Stiftskirche
Kremsmünster, O.Ö. M 15



22 Annenaltar: Hl. Sippe, Stiftskirche
Kremsmünster, O.Ö., M 16



23 Krankenheilung durch den Hl. Valentin und Enthauptung
des Hl. Maximilian, Dom, Passau. M17



24 Oberbild zu Krankenheilung des Hl. Valentin,
Auferweckung eines Toten durch einen
Bischof, Dom, Passau. M17



25 Hl. Laurentius, Hochaltarbild, Pfarrkirche
Gaspolthofen, O.Ö., M 18



25 Hl.Laurentius, Hochaltarbild,
Pfarrkirche Gaspoltshofen,
1679

6 Hll.Sebastian und Florian,
Georgskirche,
Hohensalzburg, 1672





26 Hl. Antonius von Padua,
Damenstift Osterhofen,
Passau. M 19



27 Hl. Antonius von Padua, Wallfahrtskirche
Frauenberg / Admont, Stmk. M20



28 Josefsaltar, Hl. Familie, Wallfahrtskirche
Frauenberg / Admont, Stmk. M21



21 Josefsaltar, Hl. Familie,
Stiftskirche Kremsmünster, O.Ö.,
1686



28 Josefsaltar, Hl. Familie,
Wallfahrtskirche Frauenberg,
Admont, Stmk. um 1688/89



29 Benediktusaltar, Tod des Hl. Benedikt,
Wallfahrtskirche Frauenberg
Admont, Stmk. M22



30 Jakob und Rahel am Brunnen, M 23



31 Schmiede des Vulkan, M 24



32 Neptun und Ceres tauschen Perlen und Früchte aus, M 25



32 Neptung und Ceres tauschen Perlen und Früchte aus,
um 1680



24 Oberbild zu südl.
Querhausaltar,
Auferweckung eines
Toten drch einen
Bischof,
Dom, Passau, 1687



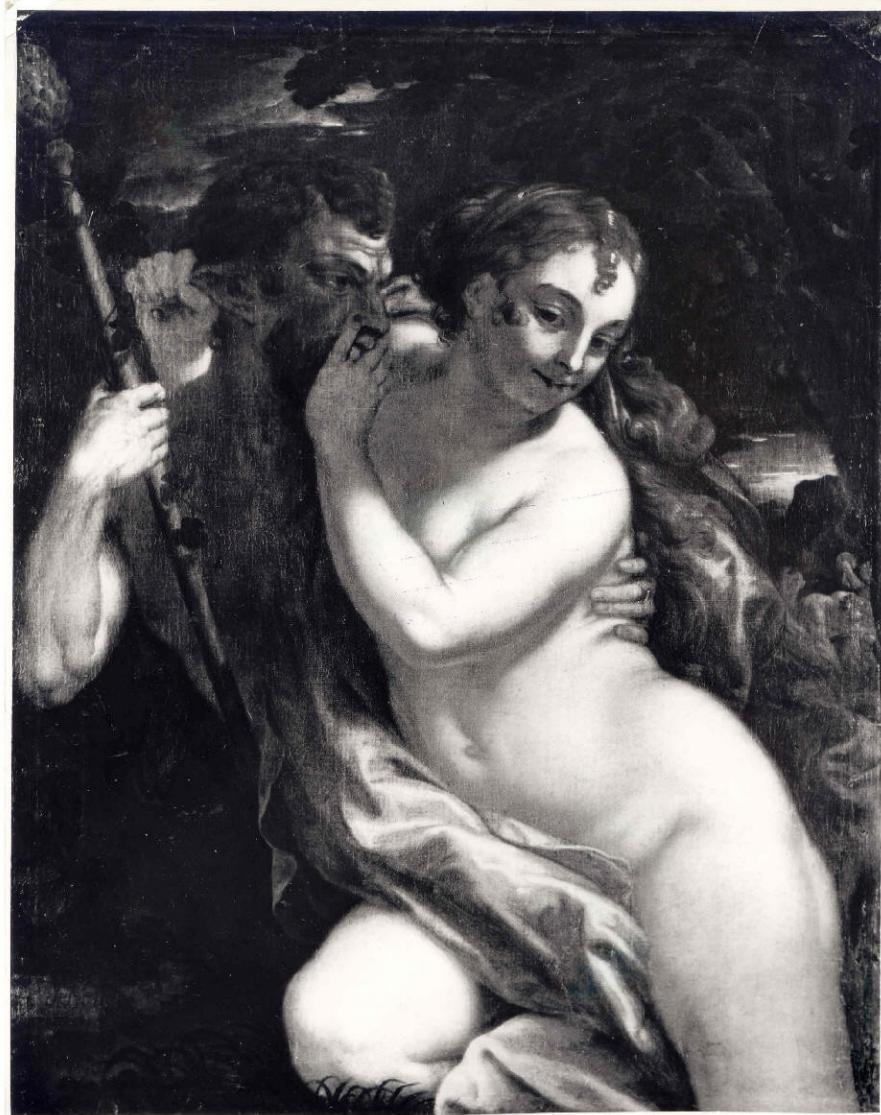
33 Venus und Amor, M 26



34a Narcissus und Echo, Kupferstich



34 Narcissus und Echo, M 27



35 Nymphe und Satyr, M 28



36 Epitaph Max Gandolph von Kuenburg,
Dom, Salzburg. M 29



37 Brustbild einer jungen Frau, M 30



30 Jakob und Rahel am Brunnen,
um 1670



33 Venus und Amor, um 1680



37 Brustbild einer jungen Frau,
Depot, Salzburg Museum,
um 1670



38 Frauenbildnis. M 31



39 Judas Thaddäus, Jesuitenkirche, Passau, MF 1



40 Maria Magdalena in der Wildnis, MF 2

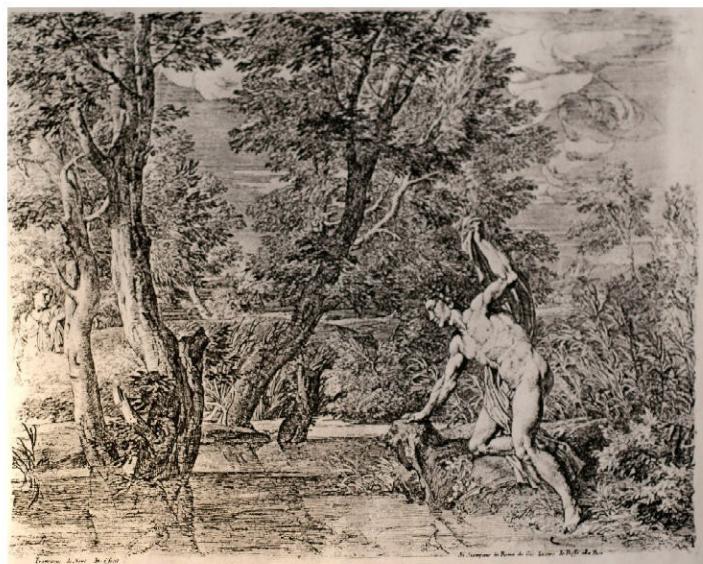


40 Maria Magdalena in der Wildnis, MF 2



41 Diana und Endymion

34a Narcissus und Echo





42 Zinsgroschen, MF 3



43 Südliche Landschaft mit klassischen Gebäuden, MF 3



44 Landschaft mit dem Bad der Diana, MF 5

Abstract

Bisher gibt es keine ausführliche Dokumentation über Leben und Werk des Frans de Neve. Ein Geburtsdatum von 1606 und eine weitere Eintragung in der St. Lukasgilde von Antwerpen im Jahre 1690/91 werfen die Frage auf, ob dieser Künstler ein hohes Alter erreicht haben könnte oder ob es sich um zwei oder gar drei Maler gleichen Namens handelt. In der jüngeren Forschung vermutet man zwar zwei Künstler, aber dies konnte bis dato nicht belegt werden.

Diese Arbeit ist der Versuch, die offenen Fragen zu klären und ein Werkverzeichnis zu erstellen, das sich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, auf die Ölbilder des Künstlers in Süd- und Mitteleuropa beschränkt. Die Aufarbeitung der Zeichen- und Druckgraphik muss weiterer Forschung vorbehalten bleiben.

Die Recherchen haben ergeben, dass unter dem Namen Frans de Neve zwei Künstler, nämlich Vater und Sohn als Maler tätig waren. Der Ältere wurde 1606 in Antwerpen geboren, arbeitete vorwiegend in seiner Heimatstadt und starb um 1681 daselbst oder in Brüssel.

Sein Sohn, Frans II, wurde 1632 in Antwerpen geboren und ist in den 1660er Jahren in Rom nachweisbar. Er war Mitglied der dortigen Künstlervereinigung „Bentveughels“ mit dem Bentnamen „Bloosaerken“. Von ca. 1669 bis 1689 hielt er sich in Mitteleuropa auf und malte vorwiegend Altarbilder für den Erzbischof von Salzburg, den Fürstbischof von Passau und die großen Benediktinerstifte Kremsmünster, Garsten und Admont. Für Karl Eusebius von Liechtenstein, ebenfalls ein Auftraggeber, war Frans II auch als Kunsthändler und Restaurator tätig.

Um 1690 kehrte der Maler in seine Heimatstadt zurück und wird in der dortigen St. Lukasgilde genannt.

Frans II vertritt in seinen Altarbildern einen Mischstil aus flämischen, venezianischen und klassisch-römischen Vorbildern wie Rubens, Raphael, Tizian, Tintoretto, Pietro da Cortona aber auch Poussin.

Hervorzuheben sind der flämische Oberflächenrealismus, eine Farbigkeit in differenzierten Braun- und Rottönen, die gegen die 1680er Jahre stärker ins Rötliche übergeht und gegen Ende seines Aufenthaltes in Mitteleuropa ins Süßliche mit vermehrten Rosatönen wechselt.

Gelegentlich tauchen Mythologien und andere Bildgattungen im Kunsthandel auf.

Die Kolorierung der Ölgemälde wie auch seine Porträtkunst, die hauptsächlich in Kupferstichen erhalten ist, wurde von den Zeitgenossen hoch geschätzt.

Weiters ist eine große Anzahl kleinformatiger, signierter Landschaftsbilder fast ausschließlich in Kupferstichen tradiert, die von Giovanni Giacomo de Rossi alla Pace in den 1660er Jahren in Rom gestochen wurden. Sie fanden weite Verbreitung und waren bereits in frühen Sammlungen anzutreffen.

Der Maler gehörte zu jenen auswärtigen Wanderkünstlern, deren Vorherrschaft in Mitteleuropa ab den 1680er Jahren langsam zu Ende ging und an deren Stelle dann zunehmend einheimische Künstler traten.

Er starb nach 1704.

Lebenslauf

Name:	Silvia Stillfried, geb. Scheid
Geburtsdatum - u. Ort:	25. Mai 1944 in Wien
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Wohnort:	Stuweckengasse 20, 1130-Wien
Familienstand:	verheiratet, zwei Söhne
Ausbildung:	<p>1962 Matura im Realgymnasium Schützengasse, Wien 3.,</p> <p>Ausbildung zur Fremdsprachenkorrespondentin für Englisch, Französisch, Spanisch mit entsprechenden Auslandsaufenthalten.</p> <p>1964/65 Hostess bei der Weltausstellung in New York im Auftrag der BWK Wien.</p> <p>1967 Hostess in Barcelona im Auftrag der BWK Wien.</p> <p>1967-1976 Tätigkeit als Fremdsprachen- Korrespondentin für die väterliche Firma, Dendia-Werk, Dr. Ing. H.O. Scheid.</p> <p>1976-1985 Wohnort England.</p> <p>1983/84 Vorbereitungslehrgang für das <i>Courtauld Institute of Art</i> im <i>Study Centre for the History of the Fine & Decorative Arts</i>, Victoria & Albert Museum, London.</p> <p>1998 Beginn des Kunstgeschichtsstudiums an der Universität Wien.</p>