Zeitschrift: Jahrbuch für Solothurnische Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Solothurn
Band: 38 (1965)

Artikel: Studien zu Johann Rudolf Byss 1660-1738 Solothurn
Autor: Broder, Leo
Kapitel: II: Die künstlerische Tätigkeit von J.R. Byss
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-324311

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II. DIE KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT VON J. R. BYSS

1. Die Prager Arbeiten

Ein gütiges Geschick liess es zu, dass in Prag ein signiertes Deckengemälde unseres Künstlers bis auf unsere Tage kam. Dieses Gemälde befindet sich in einem Saal des sogenannten Stracka-Palastes auf der Kleinseite. (Heute die Deylsche Blindenanstalt, Maltézské náměsti.) Dieses Gebäude, das äusserlich keinen palastähnlichen Eindruck macht, sondern eher denjenigen behäbiger Bürgerlichkeit (Stadtwohnung des Landadels?) – das Haus kennt man auch heute noch unter dem früheren Namen «u sedni certu» gleich «zu den 7 Teufeln» – wurde 1899 durch die Stadt Prag gekauft mit der Absicht, hier eine Schule zu bauen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte man in 2 Räumen zum Teil gut erhaltene Deckenmalereien. Andere Partien aber waren in unverständlicher Weise vernichtet oder beschädigt. 70 Jahre früher wurden nämlich diese Räume unterteilt, wobei man für die Balken und Stützen mit rücksichtslosester Roheit Öffnungen in die Wände und Decken schlug, ohne auf die darauf sich befindenden Malereien zu achten. Um die Höhe der Räume den verkleinerten Ausdehnungen anzupassen, brachte man in der Höhe des unteren Randes der Hohlkehle eine neue Decke an und schloss so die Deckengemälde nach unten zu ab. Wahrscheinlich schnitt man bei diesen Arbeiten das Gemälde in der Mitte der Decke – es könnte wie zum Beispiel diejenigen im Prellschen Hause zu Bamberg nur eingesetzt gewesen sein – heraus. Niemand will wissen, welchen Weg es genommen hat. Verschiedene Forscher unternahmen es, die Deckengemälde zu deuten und zu datieren (so 1910 Jan Herain, starebni archivar Kral. hlav. mesta Prahy, Napsal Dr. Karél Chytil, 1911 in der Zpravy soupisné, Leopold Kraitner in der Ernestina 1912). Die Zuschreibung erleichtert die Signatur auf einem medaillonförmigen Deckengemälde, das die Schmiede des Vulkan darstellt (im kleinen Saal). Der Podest, auf dem Vulkan steht, trägt die deutliche Bezeichnung J. R. Bys. Um die Datierung dieser Deckengemälde und um die Zuschreibung der Malerei in dem 2. Raum entwickelte sich ein lebhafter Federstreit. Die einen Datierungen verweisen die Entstehung auf die Jahrhundertwende (Chytil), die andern auf die Zeit zwischen 1710 bis 1715 (Herain). Auch die inhaltliche Deutung geht ziemlich auseinander. Die Hauptsache ist nun aber sicher die, dass das Denkmal-

amt die Einreissung des Hauses verbot und das Gebäude und die Gemälde einer gründlichen sachverständigen Renovation unterzog. Es muss überhaupt der Stadt Prag in dieser Beziehung die grösste Anerkennung ausgesprochen werden. Ich habe keine Stadt gefunden, in welcher so wie in Prag jeder Stein, der eventuell Zeuge historischer Vergangenheit gewesen sein könnte, mit liebevollerer Sorgfalt betreut würde.

Die Malereien im Hauptsaal

Erhalten sind heute Bruchstücke auf den Wänden, die Hauptgemälde in den 4 Hohlkehlen (ergänzt!), das eigentliche grosse Deckengemälde ist verschwunden.

Die Malereien in den Hohlkehlen nehmen inhaltlich Bezug auf den Türken- und den Spanischen Erbfolgekrieg. Erkenntlich wird das besonders durch die zwei gemalten Medaillons mit den palastähnlichen Gebäuden und den Bezeichnungen «Ruyswick und Karlowiz» (Ruyswick: Friede zwischen Kaiser Leopold I. und König Ludwig XIV. 1697, und Karlowitz: Friede mit den Türken 1699). Damit dürfte die Datierung auf die Jahrhundertwende (eventuell 1701) mehr Berechtigung haben als irgendeine andere.

Die Bilder sind mit Ölfarbe auf geschliffenen Gipsgrund gemalt und zeichnen sich aus durch ein helles Kolorit und durch eine weichlich zu nennende Modellierung. Die Schilderungen werden umrahmt von schweren, durch Atlanten getragene Architekturen. Die Vorgänge spielen sich am Fusse eines solchen Feldes ab, das oben jeweils mit einem flachen Bogen abgeschlossen ist. Es kommen daher auch hier die bei Byss später so beliebten stark untersetzten Gestalten vor, denen die unteren Körperteile verdeckt werden. In der Mitte der flachen Bögen deutet eine Inschrift in lateinischen Worten den tieferen Sinn der Gemälde an.

Das Bild auf der südlichen Seite, am Eingang, stellt den Triumphzug des Kaisers dar, als Abschluss der siegreichen Türkenkämpfe. Auf dem römischen Triumphwagen, gezogen von vier Schimmeln, sitzen der Kaiser und die Kaiserin. Das Viergespann lenken zwei römische Soldaten. Der lorbeerbekränzte Imperator neigt sich aus dem Wagen zu einer Frauensperson, die mit der Königskrone angetan ist, und überreicht ihr den Friedenszweig. Neben ihr kniet eine zweite, ebenfalls eine Krone tragende und köstliche Teppiche auf den Weg breitende Frau. Unter den Rossen werden die überwundenen Feinde sichtbar, nach Kostümen und Physionomien zu schliessen Türken, und hinter dem Triumphwagen die siegreichen Soldaten. Die Kaiserin erhebt ihren Blick gen Himmel, wo Zeus erscheint, der einen Raubvogel (Adler) zur Erde schickt mit der Friedenstaube im Schnabel! Die Überschrift zu dieser Darstellung heisst «Ut aquila vos» und feiert die

siegreiche Beendigung der Türkenkriege. Das Medaillon links am Bogen trägt die Aufschrift Karlowiz und stützt die Ansicht, dass es sich hier um den Triumphzug Leopolds I. handelt (der Kaiser und die Kaiserin besitzen keine Porträtähnlichkeit). Die Frau, die aus den Händen des Kaisers das Symbol des Friedens empfängt, personifiziert dann das Königreich Ungarn, dem endlich Frieden wurde.

Die gegenüberliegende Schmalseite (Norden) nimmt ebenfalls Bezug auf ein kriegerisches Ereignis, aber nicht auf den Abschluss eines solchen, sondern der Überschrift «Evigilate» entsprechend eher auf das begeisternde Aufrufen zu einem solchen. Auch die symbolhaft zu verstehenden Tiere links aussen, der Hahn als Zeichen der Wachsamkeit, die Löwen als Zeichen von Mut und Kraft, deuten darauf. In der Mitte des Gemäldes steht ein Soldat, Kopf und Blick erhoben, ebenso Arme und Hände zu einladendem Gruss. Man kann nicht entscheiden, ob Blick und Gebärde den Erscheinungen am Himmel zugedacht sind. Dort führt eine Göttin eine Frauensperson in schnellem Fluge auf die Erde. Vor dem Soldaten liegt eine Frau, die aus dem Schlaf zu erwachen scheint, und hinter ihr kauert eine zweite, die noch in tiefem Schlaf versunken ist. Auf dem Haupte trägt sie einen Kranz aus Mohnblüten und Knospen, dem Symbol des Schlafes und der Bewusstlosigkeit (Chytil). Rechts vom stehenden jugendlichen Soldaten sind drei andere Krieger im Begriff, sich zu erheben, den Blick erwartungsvoll auf ihn gelenkt, andere strecken ihm zujubelnd die Hände entgegen. Stellt vielleicht dieses Bild den Ausbruch des Krieges um die spanischen Lande dar, der ja durch die unbegreifliche zögernde Haltung des Kaisers zu seinen Ungunsten ausfiel?

Auch die südliche Längsseite mag eine politische Angelegenheit berühren. Diese Darstellung war am rücksichtslosesten verstümmelt worden, scheint aber recht glücklich und sinngemäss ergänzt worden zu sein. Die Überschrift «Tribus coronis» lässt den Inhalt wieder mit der spanischen Erbfolge in Zusammenhang bringen. Die dominierende Gruppe in der Mitte besteht aus 4 Personen. Eine knieende bekleidete Frau hebt aus einem kostbaren viereckigen Gefäss eine Königskrone, um sie gegen 3 unbekleidete weibliche Figuren hinzuhalten. Die vorderste, gegen uns stehende, ist im Begriffe, nach der Krone zu langen, die zweite in der Mitte steht sinnend da, den Blick auf die Krone gerichtet, einen Blumenkranz, den sie wohl soeben vom Haupte gezogen hat, in der Linken haltend. Die dritte, hinterste, schaut gegen den Vorgang hinter der knieenden Frau. Dort nähert sich auf einer Treppe eine bekränzte Göttin (?), das Füllhorn tragend und ein muskulöser, eine schwere Last schleppender Mann. Das Schultertuch ist der Frau weggeglitten und flatternd schwingt es sich gerade vor das Gesicht dieses Mannes. Er trägt ein schweres, kostbares Gefäss, aus welchem Geschmeide heraushängt. Auf der rechten Seite von der mittleren Gruppe

sind ebenfalls 3 Frauenspersonen, alle drei bekleidet, scheinbar miteinander im Gespräch. Eine hält ein Trinkgefäss in der Rechten, die Zweite kniet vor einem mit Blumen gefüllten Korb. Am Himmel erscheinen Putten und aus dem Hintergrund tauchen die oberen Teile pompöser Bauten auf.

Die gegenüberliegende östliche Längsseite über den Fenstern trägt die Überschrift «Ad virtutem» und scheint inhaltlich ganz aus dem Programm zu fallen, denn dargestellt ist «Herkules am Scheidewege». Die mittlere Gruppe besteht aus zwei am Boden liegenden Figuren, die sich voller Schrecken und Ängsten von Herkules wegwenden: Ein Satyr und eine junge Frau, die soeben eine Maske vom Gesicht nimmt, das einen schreckverzerrten Ausdruck zeigt. Herkules an dominierender Stelle stösst sie mit dem rechten Fuss von sich und empfängt aus den Händen der neben ihm stehenden Frau – die Tugend – eine Keule, um die Aufgeschreckte zu erschlagen. Zu dieser Gruppe hin schreitet von rechts vorn her, also den Rücken gegen uns gekehrt, ein behelmter Soldat, Schild und Speer tragend, das Symbol der Kraft (Chytil). Rechts von ihm schauen 2 Frauen furchtsam auf das Strafgericht hin. Auf der linken Seite, den 2 Frauen entsprechend, liegt der trunkene Bacchus, hinter ihm flieht das Satyrkind (Ziegenohr!) und über ihm erscheint am Himmel Apoll mit dem Viergespann, vor ihm her fliegen Genien, die erschreckten Harpyen vertreibend. Ganz aussen auf der rechten Seite, auf Teilen der Architektur sitzend, schreibt ein Mann in ein Buch und blickt auf zu dem alten Philosophen, der ihm aus einem Buch vorzulesen scheint. Symbolisieren die beiden wohl die geschichtliche Überlieferung?

Die Wände unterhalb dieser Gemälde sind zum Teil mit Architekturen übermalt, in der üblichen Weise, den Raum illusionistisch ausweitend. Auf der Seite «Tribus coronis» ist die angedeutete Halle belebt mit Personen, die in den Saal hereinschauen. Befindet sich vielleicht schon hier ein Selbstporträt? Die interessante Darstellung auf der Fensterseite, ein Stammbaum des Strackageschlechtes, enthält Andeutungen, dass der damalige Besitzer des Palastes und Auftraggeber dieser Gemälde der Letzte seines Stammes war.

Die Aufteilung der Decke durch die diagonalen Gewölberippen, die teilweise figürlich plastisch (Ignudi) aufgefasst sind, geht auf cortoneske Vorbilder zurück, mehr noch auf den Einfluss Franc. Allegrinis (1624–1663), der in seinen Deckenfresken aus der Geschichte der Dido (Palazzo Pamfili) eine ähnliche Einteilung anwendet, aber im Gegensatz zu Byss die Diagonalrippen schärfer als Rahmen ausprägt und gleich wie dieser das Gemälde in der Deckenmitte durch eine tief profilierte Stuckumrahmung abgrenzt. Das Charakteristikum dieser Byss'schen Fresken liegt im Dekorativen, Gefälligen. Am deutlichsten zeigt sich das im «Tribus coronis». Mit welchem organisatorischen Feingefühl

ist die Verteilung der Gruppen vorgenommen und wie geschickt sind sie in das bogenförmig abgeschlossene Feld hineinkomponiert! Es ist diesem Maler darum zu tun, mit möglichster Einschränkung der Mittel (nur wenige Personen) eine gute Wirkung zu erzielen, und das ist ihm gelungen. Dadurch, dass nur wenige Figuren handelnd in einem geschilderten Vorgang auftreten, vermeidet er Unklarheiten. Dieses Einschränken der Figurenanzahl ist ja allerdings keine besondere Qualität eines Künstlers, sondern lässt sich eher seiner Unsicherheit und Befangenheit zuschreiben. Wir treffen nun aber diese Art von Beschränkung immer wieder in den Werken von Byss – er stellt fast nie Figurengruppen hintereinander, sondern eher nebeneinander, was dann die geringe Tiefenwirkung seiner Gemälde zur Folge hat. Er vermeidet ferner, die Figuren in scharf akzentuierter innerer Erregung zu schildern. Eine ausgesprochene Vorliebe zeigt Byss für das dekorative Beiwerk, Blumenkränze, gemalte Architekturen und plastische Ornamente. Besonders viel Talent und Ausdauer verraten die Putten. So abwechslungsreich sie aber auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, wiederholt er sich doch und einzelne Stellungen können als stilkritisches Merkmal gewertet werden. Im weiteren sind für Byss die kühlen Töne charakteristisch. Sie bedingen eine gefällige, aber wegen des Mangels an scharfen Schatten wenige Kontraste bietende farbige Haltung. Auch hierin erkennen wir ihn später wieder, und zwar im grössten Fresko sowohl wie im kleinsten Miniaturbild. Merkwürdig mag es erscheinen, dass in technischen Belangen oder sogar auch in formalen von dieser Malerei weg bis zu derjenigen im Venezianischen Zimmer in Würzburg (1738) keine grosse Entwicklung zu erkennen ist. Man darf aber nicht vergessen, dass Byss bei der frühesten zulässigen Datierung (1700–1703) bereits mindestens 40 Jahre alt war, also sicher seinen persönlichen Stil bereits geprägt hatte.

Die auffälligen Unterschiede zwischen den Deckengemälden und den Arbeiten auf den Wänden, sowohl im Figürlichen als auch in der Maltechnik, bildeten den Gegenstand mehrmaliger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen in Prag. Wenn aber der Restaurator auch hier zuverlässig nachgebessert hat, lassen sich die Stilunterschiede und die Unfähigkeit im Figürlichen nur dadurch erklären, dass eben ein Schüler oder Gehülfe diese unwesentlichen Teile ausgeführt hat. So hielt es ja Byss auch später: in Pommersfelden malt Marchini, in Göttweig sein Vetter, Joh. Bapt. Byss, und in der Hofkirche zu Würzburg sein Schüler Thalhofer die Architekturen. Als übereinstimmendes Stilkriterium kann neben der liebevoll gepflegten und umfangreich verwerteten Blumenmalerei das eigentümliche Schlaglicht auf den Puttenkörpern und Gesichtern angesehen werden. Wir beobachten es sowohl auf den Putten in Pommersfelden (1717-20) wie auch in Würzburg (1737). Diese auffällige Art der Lichtführung wird Byss von gewissen Decken-

malern Roms übernommen haben (Palazzo Spada). Ebenfalls ein Byssches Merkmal bilden manche Frauengestalten, zum Beispiel die «Tugend» im Herkulesbild mit der eigentümlich eingeknickten Beinstellung (Göttweig) und auch die Gesichtstypen (Pommersfelden).

Die Zuschreibung an Byss wird nun aber fast selbstverständlich durch den Vergleich mit dem bezeichneten Deckengemälde im benachbarten Saal. Es besteht Übereinstimmung der Gemälde im Figürlichen und in der maltechnischen Ausführung. Zudem könnte man sich kaum erklären, dass der Maler der unbedeutenderen Teile, wie es eben diese Gemälde gegenüber denjenigen im anderen Saale sind, den Namen auf sein Werk setzt, während die grössere Arbeit ohne Signatur bleibt. Das ist eben nur verständlich, wenn sämtliche Gemälde vom gleichen Künstler stammen.

Die Stukkatur der Decke in diesem kleinen Saal, wenig originell und schwerfällig, umrahmt in plumpen Akanthusranken vier kleine ovale Gemälde in den Ecken und ein grösseres, gleichförmiges in der Mitte. Die vier kleinen Bilder symbolisieren das Wirken Amors in den vier Elementen. Das Byss'sche Format in diesen Amoretten ist unverkennbar. Das Gemälde in der Mitte, gehalten von vier weiblichen, in Stuck ausgeführten Figuren, schildert die Schmiede Vulkans. (Diese vier, den Rahmen haltenden Frauen dürften die Anregung für die ähnliche Ausführung der Decke im Spiegelzimmer der Residenz Würzburg gegeben haben. Der erste Entwurf zu diesem originellen Raum des Würzburger Schlosses lässt sich in einem Brief von Byss nachweisen. Dabei ist die Rede von vier weiblichen Gestalten, die den Spiegel in der Deckenmitte halten sollen.)

Auf einem Podest steht Vulkan. Neben dem Amboss liegen Gegenstände einer kriegerischen Ausrüstung. In den Wolken erscheint Venus, auf den Amor unter ihr deutend. Dieser hält Vulkan einen Pfeil hin. Die Göttin, die zu Vulkan niederschaut, gibt wahrscheinlich den Befehl, diesen Pfeil zu schärfen. Vulkan streckt daher die Hand aus, um ihn in Empfang zu nehmen. Im Hintergrund sehen wir seine Gesellen an der Arbeit. Dem Kleid der Venus hat der Maler ganz auffällige Sorgfalt gewidmet, eine Besonderheit, die mit dem Gemälde im anderen Saal parallel läuft (vergleich mit den Kleidern und Teppichen im «Ut aquila vos»). Auch bei der Betrachtung der Göttweiger Fresken wollen wir uns an diese Eigentümlichkeit erinnern. Die Komposition des Gemäldes, das ebenfalls in Öl auf Gips gemalt ist, weist grosse Ähnlichkeit auf mit dem gleichnamigen von Ch. A. Coypel im Palais Royal.

Wieso Herain einen stilistischen Gegensatz zwischen diesem Gemälde und denen im grossen Saal herausfinden kann, ist mir nicht klar. Die Stellung der Figuren, die weiche Modellierung vor allem der Frauenkörper, dieselbe kühle, tonige Farbgebung, kann nur von der gleichen Hand stammen. Leider konnte das Schloss Troja während der

Zeit meines Prager Aufenthaltes nicht besichtigt werden, so dass auf Stilvergleichen mit den Arbeiten von Godin, auf die Herain hinweist, verzichtet werden musste.

Über die anderweitige, sicher ausgedehnte Tätigkeit von Byss in Prag sind wir nur auf unsichere Angaben und Mutmassungen angewiesen. Die heutigen Verhältnisse in Prag lassen es nicht zu, dass man ohne Kenntnisse der tschechischen Sprache eine gründliche geschichtliche Forschung durchführen kann. Zudem erfordert eine auf stilistischen Untersuchungen sich aufbauende Arbeit einen solchen Zeitaufwand, dass sie nicht im Rahmen dieser Dissertation liegen kann. Es wäre sicher interessant, die Früharbeiten des Künstlers zu suchen, schreibt er ja selber im Brief vom November 1721, dass er die Bekanntschaft unter dem hohen und grossen Adel des Landes gemacht habe und mit «arbeit zur genügen versehen ware», S. 9. Dass er sich seinen Ruhm als aussergewöhnlich zuverlässiger Kopist hier in Prag geholt hat, erfuhren wir bereits durch die entsprechenden Ausführungen im biographischen Teil, S. 6. Er ist der Kopist nicht nur des Sammet-Breughel, sondern auch des Pieter [169], und Raffaels und van Dycks. Das ist für seinen eigenen Stil sehr bezeichnend. Dlabadc, Künstlerlexikon Böhmens, führt Byss an zwei verschiedenen Orten unter verschieden geschriebenen Namen an. Unter Bies Rudolph (Band 1, 160) schreibt er ihm eine Geburt Christi in der Kirche der Ursulinerinnen zu (nicht mehr erhalten), und aus Schallers Beschreibung der Königlichen Stadt Prag Band 4, 143, entnimmt er die Mitteilung, dass der Autor selber ein Bild von Byss besitze: 2 Philosophen, die bei der brennenden Lampe lesen. Trotzdem es in den meisten Publikationen heisst: Byss malte viel in Kirchen und Klöstern, sind ausser der obigen Angabe über das Altarbild keine Daten und Werke zu ermitteln. Seine Tätigkeit wird auch nicht ausserordentlich bedeutend gewesen sein, sonst hätte sicher D. K. A. Redeln in seinem Buch «Das sehenswürdige Prag», 1729 verlegt, davon etwas berichtet. Dieser Redeln ist allerdings kein zuverlässiger Mann für kunstgeschichtliche Angaben, da das Buch nichts anderes ist als eine Folge mehr oder weniger einfältiger Erzählungen. Er wird eben in der grossen Zahl wirklich grosser Maler (Hiebel, Schor, Godin, Brandl) untergegangen sein. Eine Arbeit, die er zusammen mit Hiebel im Thunschen Palais 1709 ausführte, erwähnt Herain in «Ceské Malirství», doch ist auch diese nicht mehr vorhanden. Ob die Bilder in seinem Hause, das er am 20. September 1715 verkauft, aus seiner Hand stammen, kann ebenfalls nicht mehr nachgeprüft werden. Es heisst in dem entsprechenden Dokument: « Jetz verkauft Bys sammt den zwei in der Alcova sich befindlichen grossen Bilder, die obendrauf in der Decken sind, das Haus...»

Durch mehrmalige eingehende Untersuchungen in der Salvatorkirche und in der Deutschherrenkirche komme ich zum Schluss, dass in bei-

den Gotteshäusern Arbeiten von Byss vorhanden sind. Die beiden kleinen Seitenkapellen der Deutschherrenkirche besitzen flache, bemalte Kuppeln. Die Gemälde sind zwar stark übermalt, aber aus einzelnen stilistischen Merkmalen glaube ich doch hier die frühen Versuche der Byss'schen Freskomalerei zu sehen. In der linken Seitenkapelle – dem heiligen Franz Seraphicus geweiht – ist Christus der Herr der Welt mit dem Kreuz in der Linken und dem Szepter in der Rechten auf Wolken dargestellt. Engel umgeben ihn. Die Stellungen der Figuren, die schwachen, kühlen Farben, vor allem aber das, dass die Pflanzen und Blumen mit grösstem Fleiss und peinlicher Sorgfalt ausgeführt sind, lassen mich eine Byss'sche Arbeit vermuten. Noch auffälliger erscheint dies in der rechten Seitenkapelle, wo die Kuppel bemalt ist mit kleinen Engeln, die im Kreise fliegen und Blumenkränze halten. Byss hat später in der Kuppel der Gruftkirche zu Göllersdorf eine auffallend ähnliche Darstellung gemalt, und es lässt sich hier unschwer eine Übereinstimmung mit der Blumenmalerei in den Fresken des Strackahauses erkennen.

Eine frühere, vielleicht erste derartige Arbeit von Byss scheint das Fresko in der dunklen Chorkuppel der Salvatorkirche zu sein. Das Gemälde will zur Darstellung bringen, dass die ganze Welt eine Stimme im Lobe Gottes sei. Das kommt allerdings nur zum Ausdruck durch den oben in der gemalten Architektur erscheinenden Engel, der eine Tafel in der Hand hält mit der Aufschrift: «DEUS OM LAUDI TE». Die Welt ist durch vier einzelne Personen symbolisiert, die Erdteile oder Menschenrassen bedeuten. Originell für die Andeutung der weissen Rasse ist die Beifügung eines weissen Pferdes. Auch hier wieder jene eigentümliche Beschränkung in der Zahl der Figuren, auch hier das Symbolhafte, das Grundgesetz des Programms, und auch hier die illusionistische schwere Architekturmalerei, wie sie der Maler später in allen grossen Deckengemälden anwendet. Was aber besonders auf Byss hinweist, sind die unter den Prager Fresken nur hier feststellbaren hellen und kühlen Töne und die eigentümliche Körperhaltung seiner grossen Figuren, die sich in Pommersfelden und Göttweig auffällig wiederholen. Die illusionistische Wirkung der gemalten Architektur ist äusserst schwach, weil weder die Gesetze der Linear- noch der Luft- und der Lichtperspektive genügend beachtet sind. Der Maler versucht, eine Kuppel in der Kuppel zu malen, und schweres, verkröpftes Gebälk und reich profiliertes Gesims soll dieser Form und Halt geben. Ähnlich geht der Meister in den kleinen Zwickelgewölben der Würzburger Hofkirche vor. Eine weitere Eigentümlichkeit für Byss, die sich auch in Göttweig wiederholt, ist die Darstellung des Themas ganz im Rahmen irdischen Geschehens, also ohne jegliche Einbeziehung des geöffneten Himmels oder ohne das Erscheinen des Engels mit dem Hereinbrechen grosser Lichtmassen zu begleiten.

Byss kopierte, wie aus der Korrespondenz des Kurfürsten Lothar Franz zu entnehmen ist, in der Kaiserlichen Galerie zu Prag verschiedene berühmte Gemälde, unter anderem die heilige Caecilia von Raffael! (Es muss sich hier um eine Kopie des Raffaelschen Gemäldes gehandelt haben, da das Original sich immer in Bologna befand.) Wenn seine einzige, ihm heute urkundlich zuweisbare Kopie – die Grablegung Christi nach van Dyck in der Stephanskirche zu Bamberg – zur Beurteilung seiner Fähigkeiten als Kopist herbeigezogen wird, so können wir es begreifen, dass Byss diesen «Raffael» «ohnvergleichlich» nachbildete, wie es im Schreiben von Lothar Franz an Friederich Karl heisst.

In die Prager Jahre fällt auch das signierte und mit einer Jahrzahl versehene Bild in der Staatsgalerie zu München «Amorbüste in blumenumrankter Nische». Wenn die Jahreszahl 1695, die aber, wie es scheint, Übermalungen erfahren hat, stimmt, so verfügte unser Maler schon damals über die volle Fähigkeit in dieser Art seiner künstlerischen Betätigung. Übereinstimmend mit der Prager Deckenmalerei können wir als stilistisches Merkmal auch in diesem Stilleben erkennen: die rein dekorative Gesinnung, die helle, kühle Farbgebung und das Beschränken in der Zahl der Motive (verhältnismässig wenige Blumen). Besprechung siehe S. 111.

Als sein Schüler in Prag wird Joh. Albert Angermeyer, geboren 1674, angeführt. Er fand 1700 Aufnahme in die Altstädter Zunft und starb 1740. Er ist ebenfalls Stillebenmaler. Seine Werke zeigen eine gewisse Steifheit; sie zeichnen sich aber aus durch eine sehr sorgfältige Ausführung. Er hat hierin sicher seinen Lehrer noch übertreffen wollen. Viel frischer und mit erfreulicher, spritziger Pinseltechnik malt dagegen Angermeyers Schüler Kaspar Hirschely (1698–1743). Seine Stillleben, die wie diejenigen Angermeyers in den Prager und auch in den fränkischen und bayrischen Galerien oft anzutreffen sind, erinnern an ältere Vorbilder aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Stilleben aus jener Zeit besitzen etwas von der heroischen Haltung der grossen Historien- und Heiligengemälde und sind zum grössern Teil nicht wie die Nachahmungen am Ausgang des Jahrhunderts allzu leicht hingeworfene «artistische Leistungen».

In den Jahren 1704/5 malte Byss auf die Berufung durch Kaiser Leopold in zwei bedeutenden Räumen der Wiener Hofburg. Über diese Arbeiten im Audienzsaal und Bibliotheksbau wissen wir nur, dass im Audienzsaal Salomons Urteil dargestellt war. Die Gemälde sind mit den betreffenden Gebäuden zwei Jahrzehnte später untergegangen. Ebensowenig wissen wir über seine Tätigkeit in Italien, und es kann nur sein Aufenthalt in Rom nachgewiesen werden durch ein päpstliches Breve vom 18. März 1707.

2. Die künstlerische Tätigkeit im Dienste des Kurfürsten Lothar Franz

Über die Zeit von 1713 weg sind wir wieder besser unterrichtet, da sein Name in der Korrespondenz des Reichskanzlers und Kurfürsten Lothar Franz und seines Neffen, Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn, eine wichtige Rolle spielt. Allerdings können wir auch über diese Jahre nicht etwa ein lückenloses Bild seiner künstlerischen Tätigkeit bekommen. Mehrfach erwähnt ist für den Aufenthalt in Prag seine Kopierarbeit, die Wiederinstandstellung defekter Gemälde und die freie Nachbildung von Werken alter Meister. Es ist möglich, dass er in früheren Jahren der Not seine besonderen Anlagen dazu angewendet hat, neue Gemälde unter dem Namen der alten Meister herzustellen, oder er hat die Werke früherer berühmter Maler mit eigenen Figuren «verbessert». So gibt es zum Beispiel im «Paradies» von Bouttats in der Residenz Bamberg (bezeichnet Jacob Boutats F. Anno 1700) Stellen, die auf Übermalung oder Abänderung deuten. Es bestehen wesentliche Unterschiede in der Art, wie die verschiedenen Tiere gemalt sind, so dass es unmöglich ist, dass alle von der gleichen Hand stammen. Ein deutliches Beispiel hiefür zeigt der Vergleich des Löwen vorn links mit den beiden Ziegen rechts von ihm. Diese sind mit grösserer technischer Fertigkeit und mit einem besseren Verständnis für die Formen des Tierkörpers dargestellt. Das Gleiche lässt sich sagen über einige Vögel. Nun befinden sich aber gerade jene Tiere dieses Bildes im Byss'schen Skizzenbuch (Delin 10, dessen Besprechung siehe S. 84 ff.), die wir im Bild von Bouttats als die formal und malerisch besser ausgeführten erkennen. Abänderungen zeigen sich auch in den Figuren Gottvaters und der Ureltern und diese stimmen auffallend mit den entsprechenden Gestalten im «Paradies» von Byss überein. Er hat also zum mindesten grossen Anteil an diesem Gemälde.

Über die Mitarbeit in der Ausgestaltung der Bamberger Residenz erfahren wir nur in einem Brief Neumanns aus dem Jahre 1733 [99], dass Byss hier die Vergolderarbeiten geleitet hat, übrigens keine nebensächliche Angelegenheit bei einem derartigen Bau. Unter den Deckengemälden sind ihm bis jetzt keine zugeschrieben worden, aber ich glaube, dass diejenigen im Raum II, neben dem Kaisersaal (auf der Gartenseite) von ihm sind. Das Thema, die Taten des Herkules, die Maltechnik, die «brave» Haltung der Figuren und wieder das eigentümliche Beschränken und dekorative Verteilen der Motive lassen auf Byss schliessen. Die Art, wie diese Medaillons gemalt sind, deckt sich mit der des Perseus- und Andromeda-Freskos in der Sattelkammer zu Pommersfelden (siehe auch S. 39).

Etwas mehr Licht kommt erst in die Tätigkeit von 1716–1720 in Pommersfelden. Hier schafft er nicht nur den Hauptteil der Deckenmalereien, sondern übernimmt in späteren Jahren sogar die «Baudirektion» dieses grossen und wertvollen Landschlosses, an dem vier der grössten deutschen Architekten jener Zeit (Dientzenhofer, Welsch, Hildebrandt, Neumann) Anteil haben. In dieser Tätigkeit als Bauleiter verschafft er sich wohl die Erfahrung und die Kenntnisse, die er in seiner hervorragenden Mitwirkung zur innern Ausstattung der Würzburger Residenz zeigte.

Das Hauptwerk von Byss in diesem Schloss ist das Deckengemälde im Stiegenhaus. (Tiepolo soll vor Inangriffnahme seiner grossen Würzburger Arbeit dieses Fresko besichtigt haben!)

Der Pommersfelder Schlossbau gilt heute als eines der eindrucksvollsten Privatschlösser Deutschlands, und schon damals urteilten zuständige Besucher nur in Worten höchsten Erstaunens und Lobes, so der Wiener Architekt Hildebrandt und Boffrand, der einflussreiche Pariser Architekt. Vielleicht ist es doch nicht nur eine Schmeichelei, wenn dieser schreibt: «Je suis frappé d'estonnement, car c'on ne voit par rien de pareille et de si magnifique dant toutte la France». Das Treppenhaus ist eines der prächtigsten aus dieser Zeit, und Lothar Franz, Bauherr, betont immer, dass es «seine invention und sein Meisterstück sei».

Das grosse Byss'sche Gemälde im Stiegenhaus wurde früher bezeichnet «wie die Sonne der Welt also die Tugend die Menschen ziert, welches durch die 4 Teile der Welt und des Firmaments in mehr als 100 Figuren sehr laborios in Fresko vorgestellet». S. 19. Das Programm für das Gemälde, aus der vorstehenden Bezeichnung zu entnehmen, ist von Byss wieder in eigentümlicher Art aufgefasst und wiedergegeben worden. Man wird auch hier nicht um den Eindruck herumkommen, dass dieses Riesengemälde eine überaus geschickte, fein organisierte Zusammenstellung verschiedenartigster Gruppen und Motive ist, die aber nur durch die programmatische Überschrift miteinander in Beziehung gebracht werden können. Sie treten absolut nicht durch einen innerlichen Vorgang und eine dementsprechende kompositorische Gestaltung miteinander in Verbindung. Der Maler Byss will auch hier nur dekorativ wirken, und das ist ihm trotz der Ausdehnung seines Werkes in höchstem Masse gelungen. Byss nimmt hier schon etwas von der unthematischen, rein auf Licht und Farbenwirkung abstellenden Dekkenmalerei des Rokoko voraus und ist vielleicht nicht ohne Einfluss in dieser Richtung. Ich bezeichne es als die beste Arbeit von Byss und denjenigen in Würzburg unbedingt überlegen.

Die Komposition des Freskos richtet sich nach dem Portal. Das dreistöckige Treppenhaus erhält durch die Architekturmalerei der Decke

eine illusionistische Weiterführung in die Höhe. Der Italiener Marchini malte diese unter dem Einfluss Pozzos stehenden architektonischen Formen, und zwar, wie es ausdrücklich in einem Bericht an den Bauherrn heisst, unter der Anleitung von Byss [39].

An der hellsten Stelle in der Mitte der Decke öffnen sich die Wolken und in majestätischer Fahrt erscheint das Viergespann des Sonnengottes, begleitet von zahlreichen Genien. Um diese Mittelgruppe reihen sich im Rund die verschiedenen Bewohner des Olymps, entweder als Einzelpersonen oder in wirkungsvollen, durch dunkle Wolkenballen nach unten abgegrenzten Gruppen – rechts unterhalb Apolls die Jagdgöttin mit Nymphen und Hirschen, links die Göttin der Nacht (dunkle Stelle gegen das Licht der Mitte), weiter links unter ihr Neptun. Von hier aus folgen nach links, immer wieder durch Genien und Blumengirlanden untereinander verbunden, Venus, Mars, Jupiter und Merkur. Mit Interesse erkennt man unter dem belebenden Getier dieser olympischen Welt die Byss'schen «Pfleglinge» aus seinem Skizzenbuch, so zum Beispiel ganz auffällig der Reiher in der Ecke unterhalb des Mars oder auch die Hirschgruppe der Diana. (Der Reiher befindet sich zum Beispiel auch in verschiedenen Tafelgemälden).

Anschliessend an den stuckierten Fries ist eine reichverzierte Brüstung gemalt. Ihre vier Seiten dienen zur Darstellung der vier Erdteile. Die Hauptgruppe, die jeweilen einen Erdteil zu symbolisieren hat, ist in die Lücke in der Mitte der Balustrade gestellt. Links und rechts von ihr sind einzelne Figuren und grosse Tiere hinter der Brüstung stehend gemalt. (Pferd bei Europa, Elefant bei Afrika usw.). Einige von den Figuren stützen sich auf die Balustrade und blicken oder deuten hinunter ins Treppenhaus. (Erhöhung des illusionistischen Effektes!)

Die Darstellung gegenüber dem Eingang, also diejenige, auf die der eintretende Besucher des Schlosses zuerst seine Blicke wendet, symbolisiert «Europa».

Eine reich gekleidete, sitzende Frau, den Reichsapfel in der Rechten und den Merkurstab in der Linken, zu Füssen das Füllhorn des Reichtums und des Glücks, soll Europa als die Beherrscherin der Welt andeuten. Segelschiffe und Soldaten mögen als weitere Symbole von Reichtum und Macht gelten. Links von dieser Hauptgruppe tragen zwei Frauen die Symbole des Christentums. Adler, Pferd und Bär verkörpern die abendländische Tierwelt. Der Jäger, der sich links aussen auf die Balustrade stützt, scheint ein Mann aus dem Bekanntenkreis von Byss zu sein, denn seine Physiognomie treffen wir noch öfters in seinen Gemälden.

Rechts vom Eingang wird Asien ebenfalls von einer Frau, die Weihrauchkörner in ein Räucherbecken streut, verkörpert. Zu beiden Seiten stehen Männer und Frauen in morgenländischen Trachten. Kamel, Paradiesvogel und Tukan weisen ebenfalls auf das Morgenland.

Die linke Seite: Amerika, symbolisiert durch eine Gruppe Indianer. Die Schmuckgegenstände, mit denen sie sich beschäftigen, deuten auf den Reichtum des Landes an Gold und Edelsteinen. Man bemerkt auch einen Hinweis auf den Kannibalismus, der nach den Ansichten der damaligen Zeit unter den Indianern herrschte. Alligator, Papageien und Affen vertreten die Tierwelt dieses Erdteils.

Über der Stiege die Darstellung Afrikas. Neger und Negerinnen sind zu einer Gruppe um und in einem Zelt zusammengefasst. Strauss, Elefant und Löwe vervollständigen die Andeutungen des schwarzen Erdteiles.

Wir wissen aus einem Baubericht aus dieser Zeit, dass Byss für die Ausmalung dieser Decke ein Buch aus der Bibliothek des Kurfürsten wünschte, in welchem die Aufzüge fremder Völker abgebildet seien. Es wäre interessant, in geographischen Werken der damaligen Zeit die Motive für diese Deckenmalereien nachzusuchen.

Der Grottensaal, dieses typische Gewächs der deutschen Baukunst, enthält keine Malereien von Byss (P. H. Hantsch schreibt ihm solche zu). Er könnte aber die Motive dafür gewählt und die Entwürfe geschaffen haben. Ausgeführt sind die Malereien wahrscheinlich von Marchini oder, sofern die Zwickelfiguren (die vier Evangelisten) in der St. Martinskirche zu Bamberg nicht von ihm sind, von jenem Künstler, der für diese in Frage kommt. Auf einer Seitenwand im Nebenraum der Grotte befindet sich das Bild des Lieblingshundes des Kurfürsten. Der «zottige Mohrle» befindet sich übrigens auch unter den Tieren des Byss'schen Skizzenbuches (Delin 10 U. B. Würzburg).

Die Fresken im Vestibül (frühere Beschreibungen sprechen immer von einem Vorsaal) zeigen Byss im Figürlichen von der besten Seite. Die drei schwebenden Grazien in der Mitte der Decke sind nach meiner Ansicht jene schwebenden Figuren unseres Künstlers, die am meisten die Erdenschwere abgestreift haben und mit vollendeter Eleganz und Leichtigkeit über uns hinwegfliegen. Unterhalb der Decke sitzen in gemalten Halbrundnischen Frauengestalten, einzelne von ihnen die Kardinalstugenden, andere die Musen darstellend. Andere Gestalten, ebenfalls mit symbolischem Sinn, befinden sich zwischen architektonischem Rahmenwerk auf den Längsfeldern innerhalb der Nischen. Genien, Blumenkränze, Masken und Vasen beleben fast zu aufdringlich die Umgebung der Figuren und die Architektur fügt sich, da sie in einzelnen Teilen farbig zu stark hervortritt, nicht gut in die Gesamtwirkung ein. Die weiche Modellierung der Grazien, ihre Körperformen und die Stellung anderer Figuren, so zum Beispiel der sitzenden Musen, erinnern ganz auffällig an die Arbeiten im Strackapalast in Prag. – Auf der Wand über dem Eingang in den Hauptsaal schildert der Künstler ein allegorisches Thema, das sich schwer erklären lässt. Ein kniender Jüngling entnimmt einem Füllhorn eine goldene Frucht und bietet sie

Minerva an. Diese fasst die rechte Hand des Herkules, mit ihrer linken stützt sie sich auf die Säule der Standhaftigkeit (?), an die Saturn, der Gott des Todes und der Zeit, sich anlehnt.

Die alten Inventare vermerken zwei weitere Räume, in denen sich Gemälde von Byss befinden. Einem kleinen reizenden Zimmer des heute den Besuchern nicht zugänglichen Wohnungstraktes gab der Künstler eine überaus ansprechende Ausstattung. Auf der schwach gewölbten Decke malte er in einem ornamental gemusterten Goldgrund die Göttin des Glücks und der Weisheit, begleitet von zahlreichen Genien: Fortuna, auf der Erdkugel sitzend, überwölbt vom Firmament, das die Genien als Zelttuch über die Hauptgruppe spannen, schüttet das Füllhorn aus und fordert die Weisheit auf, vom Reichtum zu nehmen. Das Gemälde ist nicht, wie die früheren Inventare behaupten, al fresco gemalt, sondern in Öl auf Gips. Die Malweise, die Weichheit der Modellierung, Lichtführung und farbige Haltung, sowie die Gesichtstypen weisen auf die Deckengemälde des Strackapalastes, so dass auch durch den Vergleich mit dieser Arbeit und mit der vorhin besprochenen der Beweis erbracht ist, dass die Gemälde im zweiten Saal des Strackapalastes von Byss sind. In diesem kleinen Zimmer (Rosakabinett) befinden sich auch noch drei andere Werke, die zu den preziösesten seines Oeuvres gehören. Es sind ovale Ölgemälde auf Kupfer, die in die zwei Breitwände und in die dem Fenster gegenüberliegende Längswand eingelassen sind. Durch die duftige, an französische Maler sich anlehnende Ausführung und ihre stille dekorative Wirkung tragen sie sehr viel zur intimen Stimmung des Raumes bei, so dass sich mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuten lässt, dass Byss den Gesamtentwurf zur Ausgestaltung dieses wertvollen Zimmers schuf. Die kleinen Tafelgemälde weisen auf französischen Einfluss in kompositorischer und in farbiger Hinsicht.

Das erste Ovalgemälde schildert die Szene der Penelope mit ihren Freiern. Zwei jugendliche Männer in reicher Kleidung legen der, an einem zierlichen Tische sitzenden, umworbenen Frau ihre Geschenke vor. Links von ihr beschäftigt sich ein Kind mit einer Krone. Im Hintergrund bilden geschäftige Dienerinnen die kompositorisch bedingten, füllenden Figuren. Wir finden in diesem Bild die auch noch für die spätesten Werke charakteristischen Gesichtstypen: die leicht geneigten, von unten her im Profil gemalten Köpfe der Penelope und des vordern Freiers.

Das zweite: Artemisia im Begriffe, die Asche ihres Gemahls zu trinken; die einzelnen Dienerinnen sind um sie bemüht, während andere sich mit einer grossen Urne beschäftigen. Die Komposition beschränkt sich eigentümlicherweise auf den Mittelgrund, in den zwei Frauengruppen links und rechts nahe an den Rand gemalt sind. Eine trauernde Frau als Mittelfigur schafft die Bindung zwischen ihnen. Zwei spielende junge Hunde beleben allein die grosse, leere Fläche des Vordergrundes.

Das dritte: Cloelia zu Pferde mit ihren Gespielinnen. Im Mittelgrund sehen wir die Hauptfigur, eine reizende, jugendliche Frauengestalt auf schönem weissen Pferde, das ins Wasser schreitet. Zur Seite und hinter der Hauptfigur befinden sich die Gespielinnen der Cloelia ebenfalls zu Pferde. Im Vordergrund, mit dem Rücken gegen uns, kauert ein Flussgott und neben ihm liegt eine Wölfin, die einen Putto säugt, während ein zweiter sich an ihrem Fell festhält. Für diese Gruppe gibt es im Skizzenbuch Delin 10 eine interessante Vorstudie. Die Ausführung der Skizze ist so, dass sie unbedingt als Vorstudie für dieses kleinfigurige Gemälde zu werten ist. Ich erwähne das, weil nur ein kleiner Teil der Skizzen in diesem Sinne entstanden ist. Nur wenige weisen die rasche, wirklich skizzierende Manier dieses Blattes auf (siehe S. 87). Die Vorstudie kann uns nun einen Hinweis vermitteln auf die Entstehungszeit der Zeichnungssammlung, die also sicher grösstenteils schon vor dem Jahre 1718 (mutmassliche Datierung dieser drei Gemälde) lag.

Die drei Arbeiten sind sehr erfreuliche Leistungen unseres Meisters. Ihre helle, farbige Haltung besitzt etwas von dem für das Rokoko typischen Kolorit. Ebenfalls weist die Wahl der Themen eher auf die kommende Zeit in der Malerei, denn aus dem sie umfassenden Sagenkreis sind nicht heroische Geschehnisse ausgewählt, sondern Momente idyllischer und spielerischer Art. Kompositorisch stehen diese wertvollen Gemälde ebenfalls bereits im Zeichen der kommenden Kunstperiode: das Spielenlassen der leeren Fläche ist gegenüber der Gedrängtheit und Fülle der barocken Malerei sehr auffällig, ebenso auffällig der Wechsel in der Komposition dieser drei als Pendant gedachten Bilder. Penelope und die Freier bilden zusammen eine einzige grosse Gruppe; auf dem Artemisiabild stehen sich zwei durch eine breite dunkle Zwischenzone getrennte Figurengruppen gegenüber, und das dritte Bild, Cloelia zu Pferde, ist bestimmt durch drei horizontale, hintereinandergelagerte und stufenweise nach rechts verschobene Gruppen. Byss gewinnt dadurch eine überzeugende räumliche Tiefe, die er durch scharfe Gegensätze zwischen Hell und Dunkel noch eindringlicher gestaltet. Das Spiel der hellen und dunklen Partien, ein weiteres Merkmal der Rokokomalerei, verrät den geschickten Dekorationskünstler, als den er sich in seiner Würzburger Tätigkeit ausweist.

Der Byss'sche Katalog über die Gemäldesammlung im Schloss Pommersfelden aus dem Jahre 1719, der auch eine Beschreibung des Schlosses und seiner Räume enthält, verzeichnet Arbeiten unseres Meisters in der Sattelkammer der berühmten Welschen Stallungen. Die Wände dieses halbrunden Raumes sind mit Architekturen reich übermalt. Auf den Gesimsen und Nischen spielen zahlreiche Putten, die Bänder, Kränze und alle möglichen Gegenstände, die zur Jagdausrüstung gehören, in den Händen haben. Blumenkränze, Zaumzeug, Satteldecken, Schabracken usw. hängen in den unteren Nischen der

gemalten Architektur. In den Bogendurchblicken sind grosse, mit Pferden beschäftigte Figuren dargestellt. Die Putten zeigen eine grosse Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit und sind mit besonderer Sorgfalt, Liebe und Können geschildert. Die grossen Figuren beweisen, dass der Maler fähig war, zu porträtieren und Personen zu schildern, wie sie das tägliche Leben kennt, ohne allen Ballast mythologischer oder thematischer Attribute. Ich glaube sogar, dass in einem dieser Torfelder sein Selbstbildnis angebracht ist. Wenn wir die späteren Selbstporträts – es sind allerdings nur Köpfe – damit vergleichen und die Beschreibung seiner Persönlichkeit im Diarium des Klosters Göttweig uns in Erinnerung rufen, wie auch Einzelheiten aus der Baukorrespondenz (siehe S. 12), können wir mit grosser Wahrscheinlichkeit in einem dieser originell gekleideten Männer unseren Maler erblicken.

Das grosse Freskogemälde an der Decke der Sattelkammer stellt die Befreiung der Andromeda dar (fresco secco-Technik). Perseus springt auf einem geflügelten Rappen über das Meeresungeheuer hinweg und holt dabei zum tödlichen Streiche aus. Zu seiner Linken erscheint Athene, das Medusenhaupt drohend gegen den Drachen haltend, zur Rechten lösen Genien die Fesseln der angeketteten Andromeda. Im Hintergrund stehen die geängstigten Eltern in spannender Erwartung über den Ausgang des Kampfes. Auch dieses Gemälde zeigt uns die Eigenart Byss'scher Komposition und Themenauffassung. Was wir hier sehen, ist eigentlich kein Kampf – er vermeidet eben die durch einen Kampf bedingten komplizierten Körperstellungen. Er malt im Grunde genommen nur die Symbole einer Kampfhandlung: den zum Schlag ausholenden Perseus (der zierliche Ehrendegen dürfte kaum die passende Waffe sein!) und das zur Abwehr bereite Ungeheuer. Die dekorative Verteilung der Figuren ist das von Byss angestrebte Ziel. Das ist ihm sicherlich gelungen, aber die Folge im negativen Sinne bleibt nicht aus und ist für die meisten seiner Schöpfungen bezeichnend. Die Darstellung wirkt unpersönlich und entbehrt ganz des mitreissenden grossen Schwunges, den eine derartige aufopfernde Kampfhandlung doch aufweisen sollte. Es muss auffallen, wie merkwürdig leblos das Ungeheuer sich zeigt und wie steif und unbeholfen das Schweben der Athene ist. Byss erlaubt sich in der Auswahl der Figuren ziemlich grosse Freiheit. Daraus lässt sich erklären, warum seine mythologischen Darstellungen oft so schwer bestimmbar sind. Zum Beispiel zieht er hier ohne jede Überlieferung den Pegasus und die Genien in den Kampf ein. Es ist ja ein Zeitsymptom, die mythologischen Szenen mit möglichst viel Nebenfiguren auszustatten, um die Handlung gelehrt und nur für Kenner verständlich zu gestalten.

Die Malweise in diesem Gemälde, vor allem die Oberflächenbehandlung des Tierkörpers und die Wiedergabe der Bäume und Felsen, weicht von seiner üblichen, ins allerfeinste Detail gehenden Maltechnik

ab. Die Schuppen des Tieres sind zum Beispiel nur durch konturierende Schatten angedeutet. Ebenso verfährt er mit den Blättern der Bäume und Gebüsche. Diese Merkmale treffen wir nun auch in anderen Arbeiten hier in Pommersfelden und in der Residenz Bamberg; sie geben die Voraussetzung und Veranlassung, diese nicht bestimmten Gemälde unserem Meister zuzuschreiben. An der Decke des ehemaligen Schlafzimmers (im sogenannten Würzburger Appartement des Pommersfelder Schlosses) sind in stuckumrahmten Eckmedaillons Szenen aus der griechischen Mythologie geschildert. Die Art, wie Bäume und Hintergrund gemalt sind, die steife und konventionelle Haltung der Figuren im Gegensatz zu den mit Sorgfalt und Können ausgeführten Tieren, das auffallend helle Kolorit (gelbe und blaue Töne) geben der Zuschreibung an Byss grosse Berechtigung. Die gleiche Überlegung führt mich dazu, unserem Meister auch die Medaillons mit den Taten des Herkules in einem Saal der Bamberger Residenz zuzuweisen (siehe Seite 33).

Ob Byss ebenfalls Deckengemälde für das Böttingerhaus malte, lässt sich heute nicht mit Sicherheit feststellen. Sie sind bei einem Besitzwechsel des Gebäudes aus der Decke genommen und verkauft worden, ohne dass man ermitteln kann, wohin sie gelangt sind. Die Abbildung auf Seite 259 in Leitschuhs Bamberg (berühmte Kunststätten Nr. 63) zeigt so viele typisch Byss'sche Merkmale, dass die Zuschreibung in sein Oeuvre berechtigt erscheint. Auch hier wieder das eigentümliche Einschränken in der Anzahl der Personen für das grosse Gemälde, die Gesichtsform in der Figur der Gerechtigkeit und ganz besonders die beweglichen Putten, die für ihn sprechen. Da der Erbauer dieses prunkvollen Stadtpalastes ein bevorzugter Günstling des Kurfürsten und Fürstbischofs Lothar Franz war, der es gerne sah, wenn seine Untertanen die Residenzstadt mit schönen Gebäuden schmückten, kann man es leicht verstehen, dass sein Hofmaler den Auftrag erhielt, für Böttinger Gemälde zu schaffen. Diese Arbeiten würden es erklärlich machen, dass aus der Zeit seines Bamberger Aufenthaltes (nach 1721) nur lückenhafte Nachrichten über die Tätigkeit des Künstlers sich vorfinden. (Erbauung des Böttingerhauses 1719/20).

Von den Fresken im Schlosse Montfort zu Tettnang wissen wir nichts Genaues. Aus der Abrechnung des Künstlers vom Herbst 1721 ist zu entnehmen, dass er dort ein Vierteljahr zubrachte und aus dem Brief des Kurfürsten an Friederich Karl vom 8. Januar 1721, dass er einen Saal und einige Zimmer ausmalen werde. Was für Zimmer das nun waren, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Ein Teil des Schlosses fiel später einem Brande zum Opfer. Jener Trakt, den Byss zur Ausstattung zugewiesen bekam, scheint aber erhalten geblieben zu sein, denn die Decke im Bacchussaal trägt trotz starker moderner Übermalung sein Gepräge. Der verhältnismässig niedere Raum erlaubte es dem

Künstler nicht, auf der weitgespannten Fläche eine figurenreiche, thematisch gebundene Komposition zu schaffen. Das entspricht ja, wie wir nun wissen, im Grunde genommen auch seiner Veranlagung. Die Motive sind der Herkulessage entnommen. Zeus, auf Wolken sitzend, unter ihm der Adler, steht im Zwiegespräch mit Herkules. Kreisförmig angeordnet leuchten stellenweise aus dem unbestimmten Grau der Wolken die Sternbilder auf, und in den Ecken sind die auf die Taten des Herkules hinweisenden Ungeheuer dargestellt.

Die Malereien in den übrigen Räumen dieses Traktes sind nur spurweise erhalten und verraten, dass auch noch andere Künstler hier tätig waren (unter anderen auch Rottmayr, 1720). Ob die mit grossem Raffinement auf Holz gemalten Szenen aus dem französischen Vagantenleben (Wandverkleidung in einem Turmzimmer) eine Byss'sche Kopiearbeit sind, lässt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Es ist merkwürdig, dass die mit einer Signatur versehenen Fresken im Gewölbe der Schlosskirche Ähnlichkeit haben mit Byss'schen Arbeiten. Die Signatur weist den im Bodenseegebiet tätigen Künstler R. Burger als Schöpfer dieses Gemäldes aus. Nach der beigefügten Jahreszahl ist es 1720 entstanden; Byss kommt aber erst 1721 nach Tettnang. Wenn also eine Mitwirkung in Betracht käme, so müsste sie sich auf den Entwurf beschränken.

Byss befindet sich jetzt wahrscheinlich in jeder Beziehung in glänzenden Verhältnissen, sonst wäre der Sechzigjährige nicht in seine Vaterstadt gereist, um den Bürgereid abzulegen und sich vom Stadtrat die vornehme Abstammung und die Berühmtheit seines Geschlechtes schriftlich bestätigen zu lassen. Der Kurfürst will ihm nun auch eine Arbeit übertragen, die seinem Ruhme und seiner Leistungsfähigkeit entspricht. Es handelt sich ja um einen Bau, der bei den Zeitgenossen einen guten Klang hatte, die Orangerie in Mainz. Wir wissen, dass Byss für deren Ausmalung nicht nur die Entwürfe und Modelle schaffen musste, sondern auch die Ideen und Themen auszuwählen und dem Kurfürsten in poetischer Form vorzutragen hatte. Die ungewöhnlich grosse Ausdehnung der zu bemalenden Fläche zwang ihn, den Kostenvoranschlag hoch anzusetzen. Dadurch zog er sich die Ungnade seines Herrn und Gönners zu, die zu der bereits früher erwähnten vorübergehenden Entlassung führte. Aber bald ist das Zerwürfnis wieder beseitigt und er erhält neue Aufträge. Der Reichsvizekanzler wünscht ihn für Arbeiten in seinen Wienerbauten. Vorerst malt er aber in Breslau im grossen, neu erbauten Hatzfeldschen Stadtschloss [75]. Die Zeitgenossen rühmen seine Arbeit neben derjenigen Rottmayrs, der gleichzeitig andere Räume ausschmückte. (Das heutige Hatzfeldsche Palais stammt aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts.) Das Gebäude in Wien, welches seine wichtigste und berühmteste Arbeit enthielt, existiert ebenfalls nicht mehr. Im Auftrag des Reichsvizekanzlers

schuf er nämlich für den grossen Saal der Reichskanzlei das Deckengemälde. Im Codex Albrecht [87] (Nationalbibliothek Wien) befindet sich eine ausführliche Beschreibung dieser Malerei. Deren Verfasser hatte nämlich die Auswahl der Themen zu treffen und das Programm in allen Einzelheiten aufzustellen. Dieses bildet ein kunst- und kulturgeschichtlich äusserst interessantes Dokument. (Abgedruckt im Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlungen, Band 30, 1911/12, Seite 1: Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken, von Hans Tietze.) Aus der schlechten Zeichnung des Verfassers können wir uns wenigstens ein Bild über den Aufbau dieser Byss'schen Schöpfung machen. (Reproduktion dieser Zeichnung im Jahrbuch.) Das Auffallende ist auch bei diesem Werk die Bindung der Gesamtkomposition an den architektonischen Rahmen. Im Gegensatz zu den gleichzeitigen Schöpfungen anderer Meister räumt er der Architektur immer noch eine dominierende, zum allerwenigsten den szenischen Darstellungen ebenbürtige Rolle ein. Dass dadurch die Handlungen wieder an den untern Rand der Decke kommen, ist selbstverständlich. Das Gemälde bezieht sich auf geschichtliche Ereignisse im römischen Imperium deutscher Nation, nach dem Verfasser: «das innerliche systema des heiligen reichs mit scharfsinniger andeutung der älter und jüngern reichshistori.» Fertiggestellt wurde das sehr figurenreiche Gemälde wahrscheinlich schon 1729. Wie bereits früher angeführt, wurde diese grosse Arbeit unseres Malers zusammen mit dem Gebäude zwei Jahrzehnte später vernichtet. Es mochte wohl denen, die für den Abbruch verantwortlich gemacht werden müssen, nicht schwer gefallen sein, diese Gemälde zu opfern, da sie ja zu sehr im Gegensatz zum Zeitgeschmack standen.

1730 übernimmt Byss eine neue grosse Arbeit. Sie besteht aus zwei ausgedehnten Deckenmalereien im Stift Göttweig (Wachau), die noch heute erhalten sind. Die eine, im Sommerrefektorium, erfuhr 1863 eine unverständige Renovation. Das Gemälde schildert die Speisung der Zehntausend. Auf den Stirnwänden befinden sich die Hauptgruppen, während die Längswände durch die Stichkappen in Felder abgegrenzt sind, in denen sich in landschaftlichem Rahmen kleine Gruppen des zusammengelaufenen Volkes niedergelassen haben. Es wäre interessant gewesen, durch dieses Gemälde nähere Kenntnisse der landschaftlichen Gestaltungsweise unseres Künstlers kennen zu lernen. Die Übermalung lässt aber ein Urteil nicht mehr zu. Auf jeden Fall fehlt seiner Landschaft die Originalität. Es handelt sich bei ihr ebenfalls eher um das Zusammengruppieren landschaftlicher Bestandteile und nicht um die Wiedergabe wirklicher Naturerlebnisse.

Die Arbeit an der Decke des Altmannisaales, die Hochzeit von Kana darstellend, ist ziemlich unverändert auf unsere Tage gekommen. Auch hier bleibt er seiner Prager- und Wienerkompositionsart treu. Wieder

fallen die reichen Architekturen auf, die zusammen mit anderm dekorativen Beiwerk den figuralen Teil nur gemässigt in Erscheinung treten lassen. Einzelne Personen zeigen die für Byss besonders charakteristische Gehstellung, eine eigentümlich nach vorn geneigte Haltung, die durch das Einknicken der Knie bedingt ist. Durch die gemalte Architektur will der Künstler Logen andeuten, die rings um den Saal laufen. Eine mit reichen Teppichen behängte oder mit Blumen verzierte Mauerbrüstung schliesst sie gegen ihn ab. In der Mitte ist diese Brüstung unterbrochen und zu einem überwölbten grössern Raume ausgestaltet. In diese versetzt er die Hauptgruppen während kleine, aus zwei bis drei Personen bestehende Nebengruppen die Loggien beleben. In eine Eckloge versetzt der Maler sich sogar selber. Frisch und energisch blickt der weissbehaarte, schöne Kopf des alten Meisters zu uns hernieder. Über dem Gebälk der Loggiendecke malt Byss nochmals Architekturen in der Absicht, den Saal noch darüber hinaus illusionistisch zu erhöhen. Den übrigen Teil der Decke aber lässt er, abgesehen von farbig neutral wirkenden, in gelblichen Tönen gehaltenen Ornamenten, leer. Er schildert also merkwürdigerweise dieses Wunder als reine Historie und steht mit einer derartigen Auffassung im Gegensatz zu der üblichen, die fast immer im Zusammenhang mit einem irdischen Geschehnis eine himmlische Szene verlangt. Die weisse Fläche der Wände mit ihren schwach profilierten Stuckornamenten beeinträchtigt die Wirkung der architektonisch und dekorativ so reich belebten farbigen Zwischenzone. Deren Charakter stimmt mit demjenigen seiner bisherigen Leistungen überein, das helle Gelb und ein kühles Blau herrschen vor. Schwere Teppiche, die über die Brüstung hängen, die reichen Kleidungen der Frauen und zierliche Blumenbüschel bekunden seine Freude am dekorativen Beiwerk. Die Hauptgruppe, Christus, das Wunder wirkend, besteht nur aus fünf Personen. Getreu dem biblischen Text sind nur die Wasserträger Zeugen des Vorganges.

Die Ausführung erfolgte in Fresco-secco-Technik, die Architekturen wurden von seinem Vetter Johann Baptist Byss gemalt. Dieser bleibt nach Beendigung der Fresken im Kloster und übernimmt kleinere Malereien, zum Beispiel die Bemalung von Ledertapeten. Die Arbeiten wie auch die Persönlichkeit unseres Meisters fanden im Diarium eine eingehende, von grosser Achtung und Verehrung zeugende Würdigung. Seine Tätigkeit erstreckt sich vom 15. Mai 1730 bis 18. April 1731. Das dritte Werk, ein Altarbild für die Privatkapelle des Abtes, «Maria als die Schutzpatronin der Wissenschaft und Künste», ist verschollen. Um diese Zeit trat Byss in den Dienst des Reichsvizekanzlers und vermutlich gleich im Anschluss an die Arbeiten in Göttweig erhält er von ihm eine neue Aufgabe: die Ausmalung der Kuppel in der Schönbornschen Begräbniskapelle zu Göllersdorf. Dieses Gemälde

darf wegen seiner schlichten, dekorativ gefälligen Art als eines seiner besten und seinen Fähigkeiten am ehesten entsprechendes bezeichnet werden. Die ziemlich flache Kuppel stützt sich auf das Gemäuer des oktogonalen Kirchenraumes. Nach diesem orientiert er die Komposition. In früheren Publikationen wird als Thema der Darstellung die «Himmelfahrt Mariens» angegeben. Es ist aber sofort ersichtlich, dass es sich um die «Immaculata» handelt. Engel haben soeben das Himmelszelt geöffnet und in der Strahlenglorie, umschwebt von lieblichen, kleinen Engeln, die einen grossen, schweren Blumenkranz halten, erscheint die «Unbefleckte». Das kostbare schwere Tuch des Himmelszeltes ist über die gemalte Architektur, die sich von den Zwickeln und Stichkappen her aufbaut, geschlagen. In den Stichkappen befinden sich kleinfigurige Grisaillemalereien, in denen er die Hauptereignisse aus der Marienlegende schildert. Auch in späteren, grossen Schöpfungen zeigt sich Byss als Meister in diesen kleinen Reliefgemälden. Es muss auffallen, in welch grosser Zahl die kleinen, beweglichen Engel in diesem Gemälde Verwendung gefunden haben. Sie bilden ein Stilmerkmal seiner Arbeiten und sie kehren als Putten und Genien auch in den meisten seiner Tafelgemälde wieder. Er besitzt für ihre Wiedergabe ein besonderes Talent und immer schafft er an ihnen mit viel Liebe und Sorgfalt. Ein Vergleich der grossen, schwebenden Engel mit den entsprechenden Figuren in der Würzburger Hofkirche fällt ganz zugunsten der Göllersdorfer Arbeit aus. Werden sie dort ungelenk und eckig, so verfügen hier die meisten dieser Gestalten über die Leichtigkeit und Beschwingtheit, derer sie bedürfen, und auch die Modellierung der Körperoberfläche und des Gewandes ist weich und die Falten sind nicht blechern wie in den Würzburger Figuren. Ich vermute zwar, dass diese Malerei auf Gipsgrund ausgeführt ist. Über die Farbtöne bleibt das gleiche zu sagen wie früher. Es ist, als ob er sich vor warmen, leuchtenden Farben gehütet hätte; zwar wissen wir, dass er ja auch besonders in den Blumenstilleben kühle und mit viel Weiss vermischte Farben bevorzugte. Diese farbige Haltung betont den dekorativen Sinn seiner Arbeiten, und die grossen Deckengemälde verlieren dadurch jenen grossen, mitreissenden Schwung, der uns bei seinen Zeitgenossen erfasst. Die Tendenz in der österreichischen Deckenmalerei geht zwar auf eine hellere Gesamthaltung aus, aber sie ist anders aufgefasst worden, wie es das Deckengemälde von Troger im Treppenhaus des Göttweigerstiftes zeigt. Byss geht eigene Wege und die Entwicklung schreitet fort, über seine Leistungen hinweg. Wenn man bedenkt, dass schon längst in den Leistungen von Altomonte und Gran das Prinzip der Lockerung und Loslösung von der Randzone sich bemerkbar machte und wie schon um 1716 im Deckengemälde des grossen Marmorsaales des Belvedere (unteres) die Architekturmalerei von den figürlichen Darstellungen geschieden ist, so wird man von den vor-

stehend geschilderten Byss'schen Arbeiten den Eindruck des stilistisch Zurückgebliebenen oder mindestens Retrospektiven bekommen. Für sich genommen und besonders auf die dekorative Wirkung hin gesehen, sind sie aber doch erfreuliche, gute Leistungen. Wir dürfen eben nicht vergessen, dass ihm eine zielbewusste Schulung abging. Seine Schaffensfreude ist völlig ungebrochen, wie er nun als 71jähriger seine erfolgreichste, vielseitige Würzburger Tätigkeit beginnt.

3. Die Würzburger Tätigkeit und die Stellung des Künstlers zu Balthasar Neumann und Antonio Bossi

Die künstlerische Tätigkeit für und in Würzburg beginnt nicht, wie bis jetzt allgemein angenommen, erst mit den 30er Jahren. Schon 1719 wird er vom damaligen Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz herbeigezogen, um die Ausschmückung der Neumünster-Kirche zu planieren und zu übernehmen. Von Pommersfelden aus begibt er sich über die Weihnachtstage an den Würzburger Hof und der Bischof äussert sich in einem Brief an Lothar Franz sehr befriedigt über die Besprechung [52, 53, 54, 56, 65]. Zugleich erfahren wir aus diesem Schreiben, dass Byss auch über den geplanten Residenzbau konsultiert wurde. Vielleicht hat er bei dieser Gelegenheit im Auftrage des Fürstbischofs den um die Jahreswende 1719 auf 1720 entstandenen frühesten Plan gezeichnet. Es ist wahrscheinlich jene Würzburger Bearbeitung des «von aussen kommenden Gedankens» (Wien oder Mainz; siehe Sedlm. und Pfister – Würzburger Residenz, dort auch eine Abbildung des Planes). Leider konnte ich das Original dieser Skizze nicht sehen und kann daher bezüglich des Zeichnungsstiles keine Beurteilung abgeben.

1721 hielt sich der Künstler 6 Wochen in Würzburg auf [65] und schuf wahrscheinlich in dieser Zeit die Entwürfe und Modelle zur Ausmalung der erwähnten Kirche. Zur Durchführung der geplanten Malereien kam es aber nicht, vielleicht weil die bischöfliche Kasse durch den in Angriff genommenen Residenzbau schon zu stark belastet war und Johann Philipp Franz 1724 starb. Das Schiff der Neu-Münster-Kirche wurde 1732 von Johann Zimmermann, dem Bruder des Stukkators Dominik Zimmermann, ausgemalt, die Kuppel 1736 von Nikolaus Stuber. Das unbezeichnete Modell für die Ausmalung der Kuppel befindet sich im Luitpold-Museum in Würzburg; die ausgeführten Fresken weichen sehr stark davon ab. Es ist zu bezweifeln, dass Stuber das Modell gemalt hat. Einzelne Stilmerkmale deuten wohl auf Byss, aber man kann ihm kaum diesen Entwurf zuschreiben. (Was vor allem gegen Byss spricht, ist das vollständige Fehlen von Blumen, Teppichen, Grisaillegemälden usw. – der Auftraggeber könnte zwar das ausdrücklich verlangt haben!)

Schon im Dezember 1729 bezeichnet der Fürstbischof Friederich Karl in einem Brief an Neumann Byss für die Ausmalung der Totenkirche am Dom [90]. Vor der Inangriffnahme dieses Auftrages hatte er aber im Stift Göttweig (Niederösterreich) Deckenfresken auszuführen, anschliessend an das Kuppelgemälde in der Kirche zu Göllersdorf.

Mit dem Jahre 1732 nimmt dann die bis zu seinem Tod (1738) ununterbrochene eigentliche Würzburger Tätigkeit ihren Anfang. Sie sollte, trotzdem der Meister schon 72jährig war, die fruchtbarste und erfolgreichste werden. Schaffenskraft und geistige Frische sind an ihm gleich bewundernswürdig. Neumann, der für die dekorative Ausgestaltung seiner Bauten nicht die gleiche Begabung aufwies, wie für die eigentlichen architektonischen Arbeiten, unterzog sich mit Achtung und Anerkennung den Ideen und Ansichten des berühmten Malers. Verschiedene Abhandlungen (Hirsch, Sedlmayer) befassen sich mit der Stellung Neumanns in der Entstehung seiner Bauten, die ja immer das Ergebnis kollektivistischer Zusammenarbeit sind. Er ist in erster Linie Nur-Architekt und als solcher ein besonders umsichtiger und erfolgreicher Organisator. Die täglichen Berichte über die Bauunternehmungen des Würzburger Fürstbischofs geben Zeugnis von aussergewöhnlichem Talent, grosse Bauunternehmungen zu leiten und zu erfolgreichem Ende zu bringen. Er ist einer der vielen Menschen dieser Zeit, der, wie unser Maler, sich in der Ausfüllung des Arbeitstages nicht genug tun kann. Seine Stellung zu Byss lässt sich schon aus dem Brief vom 17. Mai 1733 erkennen:

«Mit Herrn byhsen habe Zeit öfters gesprochen, vndt hat es wegen denen Epitaffijs schon seine richtigkeit, dieselben von Stein zu machen, ich habe auch dahs gipsene modell ihme gezeignet vndt mit ihm resoluiert wegen des altars, vndt weilen Herr Byhs in dieser nur über Eilten arbeit wegen abgang der Zeit des Stuccators Bohsi gefunden, dahs er die sache besser wirdt machen alhs ein bilthauer vndt dergl. So ist von uhns abgereder massen die vnterthänigste vndt maahsgebl. anfrag, vndt haltet Herr Byhs absonderlich davor, dahs die figuren vndt wahs zum altarblatt gehert, auf solche weihs zu releviren von bester gips arbeit den grund davon mit lapis laculi vndt dahs erhobene also mit golt gefasset, wie schon gnädigst anbefohlen, weil diehse relevirte arbeit dem selben in Specie wohl gefallen...»

Der Maler hat also Neumann gegenüber in Fragen der Ausstattung ein massgebendes Urteil und durch diesen Brief, der einer der ersten ist, in denen Neumann überhaupt den Maler Byss erwähnt, erfahren wir, dass er derjenige ist, der zuerst die Qualitäten des Bossi erkannt und die Übersiedlung des begabten Stukkateurs nach Würzburg vermittelt hat.

Aus dem Schreiben des Fürstbischofs vom 2. Mai 1731 entnehmen wir, dass er beabsichtigt, seinen Hofmaler mit einem der ersten abgehenden Schiffe nach Franken zu schicken. Am 13. Mai erstattet Neu-

mann Bericht über den Zustand der Totenkapelle und erwähnt, dass mit der Ausmalung der Kuppel begonnen werden könnte. Der Bauzustand wird dann aber doch nicht so gewesen sein, dass Byss vor Spätherbst 1731 oder Frühjahr 1732 angefangen hatte, denn die Arbeitsleistung würde sonst nicht seiner üblichen entsprechen. Erst am 17. September 1732 erfahren wir aus einem Brief Neumanns, dass Byss in der Kapelle malt. Zugleich erhält er auch den Auftrag für die Schaffung eines Tafelgemäldes in einen der Seitenaltäre der Residenzkirche. Diesen Auftrag könnte er im Winter 1732/33 ausgeführt haben. Von dem Gemälde wie auch von demjenigen, das Lünenschloss malen sollte, ist später nicht mehr die Rede und heute befinden sich an ihrer Stelle 2 Blätter aus der Werkstatt des Tiepolo.

Am 8. Juli 1733 beendigt Byss die Fresken der Hauptkuppel. Er malte sie ganz allein, ein Zeugnis mehr für die Rüstigkeit des 73jährigen. Er übernimmt auch die Vergolderarbeit, während er die Seitenkuppeln ausmalt. Nach dem diesbezüglichen Brief lag ihm die Betreuung dieses wichtigen und schwierigen Teiles der Ausstattungsarbeiten schon in Bamberg ob [99]. (Die Vergolderei spielt in den Verträgen mit den Künstlern eine überaus wichtige Rolle, wahrscheinlich wegen den beträchtlichen Kosten, und es kam vor, dass wegen diesbezüglichen Verhandlungsschwierigkeiten ein Auftrag überhaupt nicht zustande kam wie zum Beispiel zwischen Rottmayr und dem Stift Melk.) Byss steht eben zu dem Fürstbischof, vielleicht gerade wegen seiner grundehrlichen Gesinnung, nicht in einem gewöhnlichen Dienstverhältnis. In mehreren auch handschriftlichen Briefstellen bezeugt ihm sein Herr und Gönner aufrichtige Zuneigung.

Die Kapelle sollte zur Totenkirche der Schönbornschen Fürsten ausgestaltet werden. Entsprechend dieser Zweckbestimmung wählte Byss die Themen für die Fresken: In der Hauptkuppel die Auferstehung der Toten mit dem auf Wolken thronenden Weltenrichter und Gruppen von Heiligen, in den kleinen Nebenkuppeln trauernde weibliche Gestalten und in den Fenstergewölben Grisaillegemälde mit geschichtlichen Ereignissen aus der Schönbornschen Familie. Entgegen anderen Auffassungen machte Byss in der Malerei der Hauptkuppel Konzessionen gegenüber den neuen Strömungen. Er kann sich ja allerdings vom Kuppelrand noch nicht freimachen, aber das Thema bedingt eben die Betonung der unteren Kuppelteile. Gegensätze: Erde – Himmel, Grab – ewige Freuden des Himmels, sollen angedeutet werden. Das Fortschrittliche und der neuen Zeit Entsprechende sehe ich darin, dass er ganz im Gegensatz etwa zu Prag und Göttweig (hier malte er ja in die Mittelfläche der Decke überhaupt nur dekorative Formen) die Figuren in wohl überlegten Gruppierungen bis an die höchste Stelle hinauf verteilt. Der Komposition fehlt der mitreissende grosse Schwung; doch lassen sich in ihr gut wirkende Kontraste zwischen hellen und dunkeln

Partien und überlegte kuppelaufwärts führende Linien in der Verteilung der Gruppen erkennen. Wir finden hier nicht mehr die barocken Zusammenballungen, wie in den Kuppelgemälden Lanfrancos oder Mignards, sondern es sind Anklänge an die Prinzipien der nächsten Jahrzehnte vorhanden. In einzelnen Partien, wie zum Beispiel links unterhalb dem Weltenrichter, lässt sich eine ähnliche aufsteigende Linie erkennen, wie sie sich Tiepolo zum Kompositionsprinzip gemacht hat. Dies Kuppelgemälde darf in diesem dekorativen Sinne als eine sehr erfreuliche Leistung gewertet werden und es ist nur schade, dass dem Beschauer durch die Lichtverhältnisse der Kapelle so viel von dem künstlerischen Gehalt vorenthalten wird.

Die Malereien der Nebenkuppeln sind heute in schlechtem Zustand und nur in geringen Teilen noch im Original vorhanden. Wir begreifen es, wenn man in Begleitung all dieser figürlichen Darstellungen Reminiszenzen an die in seinen früheren Schöpfungen in hervorstechender Weise verwendete Architekturmalerei antrifft. Diese trägt hier allerdings nicht viel bei, um den Raumeindruck in illusionistischer Richtung zu weiten und mächtiger zu gestalten.

Am 12. August 1733 meldet Ingenieur Leutnant Tatz, der für den abwesenden Neumann die Leitung des Bauwesens innehat: «H. Bys ist mit der Kubl und beyden Neben Gewölben oder Kubeln förtig, und wirth dyss Werkh baldt in Standt bringen...» Im September kommen auch die Türen an ihre Stelle. Diejenige auf die Hofstrasse gehört zu den besten Schöpfungen aus dieser bau- und dekorationsfreudigen Zeit Würzburgs. Ihr Wert liegt im Zusammenklang zwischen der zierlichen Holzschnitzerei und der dem Material entsprechenden kräftigeren Form der Eisengitter. Ob der Entwurf für die Holzschnitzerei von Byss stammt, wie Boll angibt, kann wohl nie mit Sicherheit bewiesen werden. Es besteht eine Übereinstimmung mit einem Teil der Zinnzieraten und zwar gerade mit denen, die ausdrücklich dem Byss'schen Formenkreise zugeschrieben werden müssen. Hund, der begabte Schnitzer, kommt als Entwerfer nicht in Frage. Seine späteren nachweisbaren Entwürfe enthalten allerdings auch Formen, die denen der Türe nahestehen; aber das mag dem Einfluss und dem damals geltenden Geschmack entspringen. Sein persönlicher Stilwille ist bedeutend kräftiger und von derberem Schwung und es fehlt der Beweis dafür, dass er in seinen früheren Werken zierlicher gearbeitet hat. Als typisch für die Byss'schen Formen ist das Vorwiegen der pflanzlichen Motive, das Spielenlassen der geraden Linie, die Leichtigkeit, mit welcher die schmückenden Schnitzereien die zart reliefierten Rahmen der Füllungen begleiten und überspinnen. Teilweise kommen fast völlig übereinstimmende Vorwegnahmen einzelner Formen der Zinnzieraten vor, die erst von 1736 ab nach Byss'schen Entwürfen und unter seiner Anleitung gegossen werden (Abbildung siehe Boll, Die Schönborn-Ka-

pelle am Würzburger Dom). Es scheinen für diese Ornamentschnitzerei französische Vorbilder dem Entwurfe zugrunde zu liegen. Die prinzipielle Auffassung dieser Türausschmückung und einzelne Formen findet man auch in französischen Arbeiten dieser Zeit, zum Beispiel an einer Türe des Hotel Corizots, Paris (die sich elegant biegenden, immer feiner werdenden Blattranken).

Ein Brief unseres Meisters vom 11. Oktober 1733 macht den Eindruck, als ob er schon hier, bei der Ausstattung dieser Kapelle, mit einer gewissen Verantwortung den Arbeiten vorstand. Er schreibt: «Es ist der Kupfer schmidt, Marmorirer, Bildthauer auch zugleich fertig worden, der Stucator aber weilen er etwas an dem Wappen vergessen hat noch diese Woche zu thun, vundt diese Arbeiten scheinen alle gantz wohl vndt gutt zu sein, wahs das Gerüst in dieser Capellen betreffen thuet will der H. Neumann die Besorgung darvor thun; Er ist wegen des Altar Blat noch in der Meinung wie es zu aller erst hat gemacht werden sollen, nemlich durch einen Stucator oder Bildhauer solches in einer Passo Relievo vorzu stellen, weilen derselben aber noch bis dato mit gahr villen nöthigen Geschaften beladen, so habe ich mit selbigem diserwegen noch nicht vil sprechen könen, welches die Zeit schon geben würdt...» (Zitiert nach Boll.)

Auch aus anderen Berichten kann man entnehmen, dass Byss ein entscheidendes Wort mitredet. Öfters enthalten die Briefe Neumanns Stellen wie etwa folgende: «Vundt mit dem Herrn Bys kommuniciren» oder «wie Herr Bys mit mir der Meinung sein», ebenso in Briefen des Fürstbischofs zum Beispiel, aus dem Schreiben, datiert am 17. Juli 1734, ergibt sich, dass er dessen Vertrauen in besonderem Masse genoss. Da heisst es unter anderem: «dahs wegen denen Altären die Sach mit Zuziehung des Pys möge eingerichtet» oder weiter unten «dahs der Byhs vorzüglich dasienige ganz verfertige, was in der gemeldeten Toden Kirch annoch zu machen übrig ist, damitt man einmahl fertig werde». – Der Fürstbischof ist ungehalten über die Verzögerung des Baues und über die vielen Berichte und Anfragen Neumanns, die die kostbare Zeit unbenützt verstreichen lassen. Der Kapelle fehlte nämlich immer noch der Hauptaltar. Geplant war ein Relief, und zwar sollte auf Vorschlag von Byss der Stukkateur Bossi zu dessen Ausführung herbeigerufen werden, da er ihm in einer Probearbeit einen günstigen Eindruck gemacht hatte. Neumann dagegen wollte das Relief durch den Bildhauer Curé in Stein ausführen lassen; ein Plan, an dem er noch festhielt, als der Fürstbischof bereits andere Weisungen gegeben hatte. Am 10. März 1733 heisst es nämlich in der «Instruction für den Obristleutnant Neumann wegen dem Bauwesen»: ... «welchen Cammer-Mahler Bihs zugleich zu erinern ist, dahs er den Althar in der Toden Kirchen zu der Ehr Gottes und unserer Cathedral Kirche nach seinem aigenem Wohlgefallen abgeredeten Mahsen verfertigen möge, da

I. Hochf. Gnaden nicht zweiflen werde derselbe werde die ihne zugegebene junge Mahler fleisig ahnhalten und von denenselben zufriden sein...» Am 17. Juli 1734 befiehlt der Bischof seinem Architekten Neumann, Byss solle die Altararbeiten nach «unseren dir schon bekannten und andere mahlen eröffneten Gedenken gemähs» ausführen. Wahrscheinlich stellte Byss auf die oben erwähnte Instruktion vom 10. März 1733 hin einen Entwurf für das Altarbild her. Dieser ist neben demjenigen für das Relief in der Sammlung Eckert noch erhalten. Die Skizze für das Relief stammt aus der Hand des Pariser Architekten Boffrand. (Dr. Helen Marie Sauren weist sie Bossi zu, eine Ansicht, die viel für sich hat, aber nicht belegt wird.) Es bestand ja seit einem Jahrzehnt auch in Würzburg die Tendenz, französische Kunstauffassungen zur Geltung zu bringen – nicht umsonst wurde Neumann zur Ausbildung nach Paris geschickt und kommen Künstler in die Dienste des Würzburger Hofes, die nach Namen und künstlerischer Formensprache französische Herkunft verraten.

Diese Skizze von Boffrand (Blatt XXXXV der S. E.) ist eine feine Bleistiftzeichnung, in welcher mit dünnen Aquarellfarben die Marmorierung der flankierenden Säulen und des Reliefhintergrundes (blau) angegeben ist. Nach Boll soll sie schon um 1723 entstanden sein, also noch unter Johann Philipp Franz. Auch Byss stand dafür ein, diesen Entwurf zur Ausführung zu bringen, und vielleicht kam Friedrich Carl nur durch die Bauverzögerung, oder um die Auslagen für einen Bildhauer oder Stukkateur einzusparen, auf den Gedanken, ein Fresko malen zu lassen. Auf jeden Fall hätte, auch nach meiner Ansicht, ein Relief besser in den Raum und zu den übrigen Altären gepasst.

Der Byss'sche Entwurf auf Blatt XXXXII der S. E. (siehe auch S. 76) stellt ebenfalls, wie derjenige von Boffrand, die Auferstehung Christi dar. Die Ausführungstechnik dieser Skizze verrät den Miniaturmaler, sie ist nämlich mit Ölfarbe auf vorbehandeltes festes Papier gemalt. Dieser Entwurf ist überaus zart und gefällig, und es scheint, als ob Byss etwas ganz besonders Sorgfältiges hätte schaffen wollen. Leider blieb das Fresko in seiner Wirkung weit hinter der Skizze zurück. Es wirkt kalt und namentlich die Figur des Auferstandenen macht den Eindruck des Gestellten und Theatralischen. Einzelne Teile aber, wie die Gruppe der Krieger und Frauen, bezeugen kompositionelles Geschick und Verständnis für die Darstellung bewegter Massen. Leider ist auch dieses Bild nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten. Schon 1744 meldet Neumann dem Fürstbischof, das Bild habe durch Regenwasser Schaden genommen, namentlich an den vergoldeten Strahlen um den Auferstandenen [168]. Wahrscheinlich besserte dann ein Schüler des Byss, Thalhofer oder Högler, das Bild aus; beide mussten ja, nach der schon mehrmals zitierten Instruktion, bei der Erstellung des Freskos mithelfen. Da nun gerade diese Partie schwach und unbefriedigend ist,

könnte wohl diese Nachbesserung und eventuell auch die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vorgenommene Restaurierung die Verantwortung dafür tragen. – Nach der Skizze beabsichtigte Byss, dem Bild einen Rahmen (in Stuck?) zu geben, was der Wirkung sicher nur zuträglich gewesen wäre. Der jetzige unvermittelte Abschluss durch die glatten Pfeiler steht in starkem Widerspruch zu den Formen des Altars und zu den führenden Kompositionslinien des Freskos. Unangenehm fallen auch die plastisch eingesetzten Strahlen um die Christusfigur auf. Sie wirken starr und unmalerisch, ganz anders als in der Skizze. Die ausgeführte Arbeit weist überhaupt starke Abweichungen gegenüber dem Entwurf auf, zum Beispiel in der Gruppe der Soldaten und bei einzelnen Engelsfiguren. Trotz der Rasterung der Skizze ist ihre Grösse abgeändert worden, so zum Beispiel der Engel links unterhalb des Auferstandenen.

Die Mensa und der kleine Tabernakel stimmen in der Ausführung ziemlich genau mit der Skizze überein, ein Grund mehr, anzunehmen, dass er für den Schnitzer der Türe die Vorlage geschaffen haben könnte.

Boll nimmt an, dass Byss auch der Entwerfer zur Ausstuckierung der Seitengewölbe sei. Die harte Zeichnung im sogenannten Neumannschen Skizzenbuch (Blatt 35) hat ja allerdings in Einzelheiten Formen der Zinnornamente. Das Naturalistisch-Pflanzliche fehlt aber in diesem Entwurf so ausschliesslich, dass er kaum aus der Hand des Malers stammen kann. Vielmehr vermute ich, sie sei eine Erstlingsarbeit von Antonio Bossi

Seine Tätigkeit im Residenzbau

Eine weitgehende Würdigung der Byss'schen Tätigkeit im Residenzbau erübrigt sich,

1. weil schon im biographischen Teil ausführlich darauf eingegangen und seine Stellung gegenüber Neumann im vorstehenden Abschnitt geklärt wurde,
2. weil leider jene Räume, die unter der Leitung und dem Einfluss von Byss entstanden, bis auf zwei, die Hofkirche und das Venezianische Zimmer, zerstört und mit einer Einrichtung im Empirestil versehen wurden.

Ich halte fest, dass Byss in den 30er Jahren des Residenzbaues die Leitung der dekorativen Arbeiten besass und dass sich seine Selbständigkeit aus mehreren Stellen der Neumannschen Briefe und durch den direkten Briefverkehr mit dem Bauherrn einwandfrei nachweisen lässt.

Byss betätigt sich auf allen Gebieten der dekorativen Ausstattung, und ich glaube, im Gegensatz zu Sedlmaier, dass Hirsch recht hat, wenn er Byss sogar die Ausstattung der Räume von der schriftlichen Konzipierung der «Gedanken», zur Niederlegung in zahlreichen Skizzen

und der Erstellung der Modelle bis zur Auftragerteilung an die einzelnen Künstler und der eigenhändigen Übernahme grosser Teile der Dekorationen zuweist. Die zahlreichen Briefstellen bestätigen doch diese Ansicht, und das Venezianische Zimmer ist ja der sichtbare Zeuge dafür. Die mythologischen Programme für die Gemälde werden allerdings auch von anderen Persönlichkeiten aus der Umgebung des Fürstbischofs geschaffen, zum Beispiel von P. Sayfried [126], aber aus dem Byss'schen Rechtfertigungsschreiben (1723) entnehmen wir, dass er zum Beispiel für die Orangerie die Gedanken verfasst und vorgetragen habe, und in der Korrespondenz der 30er Jahre entwickelt er mehrmals das Programm für den Inhalt der Gemälde, zum Beispiel für die Retirade [126]. Byss ist der Auftraggeber für die verschiedensten Künstler, für die Maler [102, 126, 147], für die Kunstschreiner und Zieratenschneider [109, 110], für die Tapetenmaler und Stoffwirker (Roth und Pirot) [124, 126], für die Straminstickerinnen (Ursulinerinnen) [126], für die Vergolder [101, 134, 150], für die Stukkateure. (Bossi musste anfänglich seine Entwürfe kopieren [105, 143], und die Grundidee für die Decke des Spiegélzimmers stammt aus dem Byss'schen Konzept [141], eine Idee, die er möglicherweise von Prag mitgebracht hat; siehe Tafel 103 in Sedlmaier und Pfister.)

Die nachstehend aufgeführte chronologische Übersicht über die Tätigkeit von J. R. Byss lässt sich aus der ausgedehnten Korrespondenz und den Abrechnungen zum Residenzbau entnehmen. Wahrscheinlich vermittelt sie trotz ihrer Reichhaltigkeit nur ein lückenhaftes Bild über die wirkliche gesamte Arbeitsleistung des Malers.

Zeittafel zur Byss'schen Tätigkeit im Residenzbau

1719/20 Januar	Der Fürstbischof Johann Philipp Franz bespricht sich mit Byss über sein «vorhabendes bauwesen». Byss ist vielleicht der Zeichner eines der ersten Baupläne (J. P. Fr. 3. 1. 1720).
1732 Sept.	Byss wird zusammen mit Lünenschloss vorgeschlagen für die Schaffung der Seitenaltarblätter in der Hofkirche (N. 17. 9. 1732).
1733 Sept.	Byss meldet dem Fürstbischof (FB), er habe den Maler Roth angestellt zum Tapetenmalen, ferner berichtet er von einer Abweichung gegenüber den Plänen im Bau der Hofkirche, wodurch er gezwungen sei, die Disposition der Deckengemälde abzuändern (B. 11. 9. 1733).
Okt.	Neumann hat sich mit Byss besprochen, den «rauen Bewurf» noch nicht anzubringen wegen Frostgefahr (N. 4. 10. 1733).
1734 Juli	Byss will die ganze Hofkirche allein ausmalen. Lünenschloss wird also ausgeschaltet (N. 4. 7. 1734).
	Byss malt im Kabinett («ungemein schöne Malerei») (Tatz 17. 7. 1734).

Dez. Bossi wird dem Byss als Maler in die Lehre gegeben (Anst. Urk. 18. 12. 1734).
Der Tapetenwirker schafft die Wandbehänge für die Zimmer des Südblocks.

1734 März Byss bittet um die Unterweisungsschrift zum Staatswagen, zu dessen Auszierung (in- und auswendig) er alles nach Möglichkeit beitragen wolle, und stellt Muster und Modelle dazu in Aussicht. Die Arbeit für Lünenschloss habe er diesem schriftlich zugestellt. Den zwei jungen Gehilfen gehe er ausführlich an die Hand. Dem Tapetenwirker habe er einige Modelle für Sessel gemacht. Gegenwärtig male er an der «Hochzeit zu Kana» (B. 16. 3. 1735).
Byss erhält Auftrag für die Erstellung von Mustern und Modellen zum Staatswagen (FB 22. 3. 1735).
Byss gibt dem Bossi Zeichnungen zum Kopieren. Neumann berichtet, dass dieser zufrieden mit ihm sei und gute Hoffnung gebe (N. 23. 3. 1735).

April Entwürfe für die Malereien in die Retirade gehen an den FB mit der zugehörigen Erklärungsschrift (Inhalt der Deckengemälde: Die Bautätigkeit der Würzburger Bischöfe). Diesen Entwurf bestimmt der FB am 10. Mai 1737 für das Speisezimmer. Dem Brief ist ferner ein Entwurf für einen Kupferstich mit dem Bildnis des Fürstbischofs beigelegt. In einem Verschlag schickt er zum Vergleich die nach seiner Art vergoldeten Wagenteile zusammen mit feuervergoldeten. Der Tapetenwirker, so berichtet Byss, habe alle Stücke zum Kabinett fertig und nehme nun einige Sesselbezüge in Arbeit. Er mache ihm auch noch eine «Flora» über die Türe, die vom Maler Roth oder einem jungen Maler in der richtigen Grösse ausgeführt werde. Die Grepinarbeit für den Staatswagen wolle er den Ursulinerinnen übergeben und werde die Risse dazu in den nächsten Tagen dem FB überschicken. Das Modell für die Bemalung der Retirade erfährt eine breitspurige Beschreibung und Erläuterung (B. 25. 4. 1735).

Mai Byss beginnt mit den Kuppelfresken über dem oberen Altar in der Hofkirche, unterstützt durch die beiden Scholaren Thalhofer und Högler. Neumann stützt sich auf den Vorschlag von Byss, wenn er für den Christuskörper des Kreuzes in die Totenkapelle Holz vorschlägt (N. 22. 5. 1735).

1736 August Byss erhält eine ausführliche Anfrage über den Stand des Innenbauwesens; nach ihr hat er zu besorgen: Den Akkord mit den Marmorierern, die Aufsicht über die Stuckarbeiten des Bossi am oberen Altar, den Akkord mit Auvera für Supraporten und Trumeaux (Holzschnitzereien), Arbeit zuzu-

weisen an Lünenschloss und den Stukkator, wenn diese mit der jetzigen fertig seien, den Akkord zur Auszierung der Fensterläden, Türen und Lambris.
Er erwarte seine Gedanken zur Ausmalung des neuen Kabinetts und das Konzept und die Skizze zur Ausschmückung der Galerie (FB 14. 8. 1736).

Sept. Byss hat inzwischen den Kunstschreinern Auftrag gegeben, die Modelle für seine Zinngiesserei zu schnitzen (vorgängig muss er die Entwürfe dazu geschaffen haben). Neumann meldet, dass bereits 20 davon fertig seien, und er mache mit der Einrichtung der Giesserei vorwärts. Während dieser Zeit malt Byss an der grossen Mittelkuppel, und zwar am Fuss derselben; mit den 4 Evangelisten ist er fertig (N. 4. 9. 1736).

Sept. Byss hat nun die Malereien der Mittelkuppel beendigt und beginnt in der hintersten.
Byss erhält wahrscheinlich in diesen Tagen von Neumann den Auftrag, den Entwurf für das Oratorium zu schaffen. Ferner examiniert er zusammen mit Neumann das Modell für den oberen Altar und in seinem Beisein wird der Vertrag mit den Marmorierern abgeschlossen. Beim Fresko der letzten Kuppel arbeitet auch Högler mit. – Die Galerie ist gewölbt und nach den Angaben von Byss mit einem Speisbewurf versehen. Die Modelle für die Giessereien seien von den Schreinern und Bildhauern hergestellt und Byss mache mit seiner Werkstätte gut vorwärts und wolle sie auf eigene Rechnung führen (N. 18. u. 19. 9. 1736).
Byss vermeint, seine Schüler jetzt entbehren zu können, und teilt mit, sie seien bereit, nach Wien an die Akademie abzureisen. Bossi male gegenwärtig an der Decke eines Zimmers. In seiner Zinngiesserei lässt er auch Teile für Leuchter herstellen und er rühmt den Fortgang derselben und dass er mehr leiste als die Holzschnitzer. In der Nacht zeichnet er die Blüte einer seltenen Pflanze (B. 23. 9. 1736).
Im Brief vom 26. September spricht Byss von dem erteilten Befehl, im «innerlichen Bauwesen» Aufsicht zu haben, und wünscht Vollmacht, Misstände in der Vergolderei abzustellen.
Am 28. September überschickt ihm der FB ein huldvolles Anerkennungsschreiben mit der Aufforderung, zu seiner Gesundheit Sorge zu tragen. Nach diesem Schreiben wurde Byss aufgetragen, einen Rahmen zu einem Scheubelschen Bild herrichten zu lassen.

Okt. Byss macht die Zieraten für 3 Zimmer: Audienz-, Schlafzimmer und Retirade (N. 9. 10. 1736).

Byss bestellt Material (Alabaster) für Figuren zu einer Supraporte (?). Er bestimmt zusammen mit Neumann die Ausführung der Balustraden in der Hofkirche. Seine beiden Schüler, Thalhofer und Högler, sind nach Wien abgereist (N. 21. 10, 1736).

Nov. Byss meldet die Beendigung der Malereien in der Hofkirche («bis zur gnädigsten Genehmhaltung») und sei bereit, diese Arbeit nach Wunsch zu verbessern. Er stellt die Konzepten, Risse und Modelle für die Galerie und das sich daneben befindende Kabinett in Aussicht. Byss arbeitet gleichzeitig auch für Bamberg, früher waren es Teile zu Leuchtern, jetzt sind es Zimmerschilder. Seine kleine Manufaktur der Zinngiesserei gehe wohl vonstatten und er habe eine Anzahl Vergolder in seinen Dienst genommen (B. 7. 11. 1736).

Der Betrieb wird immer ausgedehnter, so dass Neumann ein Zimmer für Byss einrichten muss. Der FB spricht Byss sein besonderes Lob aus für die Einrichtung der Zinngiesserei und für die vorsichtig und wirtschaftlich geführte Vergoldung (FB 13. 11. 1736, N. 18. 11. 1736).

Dez. Neumann meldet die Fertigstellung eines Teils der Zinnornamente.

In dieser Zeit schafft Byss das Konzept für die Ausgestaltung des Spiegelzimmers, in welchem er von dem Spiegel spricht an der Decke, der von 4 Figuren gehalten werde. Ferner schlägt er vor, die Ausschmückung in Stuck vorzunehmen. Er geht auf einen Abänderungsvorschlag des FB ein, keine Zieraten auf dem Lambris anzubringen. «Die Zieraten seien zwar schon gegossen und z. T. vergoldet, er werde aber schauen, sie anderswohin zu verwenden.» (B. 30. 12. 1726)

1737 Jan. Byss werde mit seiner Zieratenvergoldung fertig und man könnte sie in das Schlafzimmer und in die andern Zimmer bringen (N. 13. 1. 1737).

Febr. Byss erstattet Bericht über seine Giesserei und meldet, dass über 3000 Stück der Zieraten gegossen und vergoldet seien. Man könnte nun in den 3 Zimmern mit dem Aufschrauben anfangen, wenn auch das Holz, worauf sie kommen, vergoldet und gefirnisst wäre. Er rügt die Unordnung bei den Vergoldern des Kabinetts und ersucht, auch diese Arbeit ihm zu unterstellen. Sein Bruder Leonhard, welcher ihm auch bisher die praktischen Arbeiten leitete, könnte das Vergolden besorgen und auch das Aufschrauben der Zieraten sollte mit dessen Mitarbeit ausgeführt werden. Byss hält strenges Regiment unter seinen Arbeitern und lässt sie keine blauen Montage machen. Er bespricht die Anordnung von Schnitzereien

(Auvera), macht Vorschläge für die Verteilung von Supraporten (Pellegrini) und will für die Retirade Supraporten selber malen, so dass sie zum Plafond passen. Er erwähnt den Riss zum Spiegelkabinett, den er dem Fürstbischof im Dezember zugestellt habe (B. 3. 2. 1737).
Am 8. Februar erhält Byss Anweisung wegen den Supraporten, dem Spiegelzimmer und der Vergolderarbeit. Der FB verlangt einen Entwurf für das Plafondgemälde des Treppenhauses und des Kaisersaals (FB 8. 2. 1737).
Auch Neumann meldet die Fertigstellung der Zieraten für 3 Zimmer. Bossi malt den Plafond des Kavalierspeisezimmers (N. 10. 2. 1737).
Byss beginnt mit dem Aufschrauben der Zieraten.
Unter seiner Leitung werden nun Rahmen, Spiegel und Kamine in die Zimmer gebracht. Er bittet das Modell für das grosse Kabinett, das doch noch nicht gemalt werden könne, auf später zu verschieben und dafür dasjenige für die Galerie machen zu dürfen. Er möchte auch dispensiert werden von der beschwerlichen Freskomalerei, dafür werde er die Modelle gross und deutlich machen, und den Scholaren gründlich an die Hand gehen. Die Beschläge für die Hauptzimmer lässt er in Feuer vergolden (B. 13. 2. 1737).

März Bossi macht ihm mit seiner Malerei keinen grossen Eindruck und meint, er solle besser ein guter Stukkateur bleiben, da man einen solchen in der kommenden Bauzeit auch eher nötig habe. Er hat das Modell für die Galerie in Arbeit und sucht aus dem zugestellten Material das passende Thema zur Ausschmückung heraus. Er meint zwar, in seinem «alten Rucksack» befänden sich noch manch ganz schöne «Inventiones», von denen er lieber die Probe zeige als viel schreiben (B. 13. 3. 1737).
Der FB bestimmt die Byss'schen Vorschläge zur Ausmalung der Galerie im Frühjahr. Bossi soll ein guter Stukkator bleiben und doch malen, Byss müsse ihm eben noch mehr Unterricht geben (FB 22. 3. 1737).
Byss hat inzwischen begonnen, die Zinnzieraten auf Läden und Lambris des Schlafzimmers aufzuschrauben (N. 20. 2. 1737).
Am 26. März macht Byss Meldung über die Vergolderarbeiten – er führt sie als Manufaktur durch, um schlechte Arbeiter ausschalten zu können. Er selber malt gegenwärtig am Modell für die grosse Galerie, das er ausführlich mache, weil das Konzept so viele Sachen enthalte (B. 26. 3. 1737).
Der FB trifft die Verfügung, Byss müsse die Vergolderarbeit

auch in den Zimmern und in der Kirche übernehmen (31. 3. 1737).

April Im Schlafzimmer wird ein Fenster zugemauert. Byss gedenkt an dieser Stelle den Kabinettsaltar aufzurichten (N. 28. 4. 1737).

Juni Der Tapezierer schafft an den Tapeten ins Kabinett und Schlafzimmer. Byss vergoldet in seiner Wohnung, und ein Teil seiner Leute arbeitet jetzt auch in den Zimmern (Ausbesserung der Schreinerarbeiten und Vergoldung) (N. 5. 6. 1737).

Dez. In den fürstbischöflichen Anweisungen zum Residenzbau erhält Byss den Auftrag, eine Abänderung zu den Oratorien zu projektieren. Für das Venezianische Zimmer wird die Ausstattung vorgesehen: Plafond von Byss, ebenso die Füllungen auf die Nussbaumtäfelung.

1738 Byss erkrankt im Frühjahr und macht im August sein Testament. Er arbeitet aber immer wenigstens an kleinen Sachen und macht Vorschläge für die Ausgestaltung der Oratorien. Byss steht auch mit seinem Vetter Joh. Bapt. Byss, der im Schloss Schönborn arbeitet, in Verbindung. Im August schafft er an den Plafondmalereien des Venezianischen Zimmers und an den Zieraten. Neumann konferiert eifrig mit Byss über dessen Pläne, «denn es sähe ihm zur dauerhaften Genesung nicht gut aus» (N. 10. 8. 1738, N. 28. 9. 1738).

Okt. Byss erstellt den kleinen Altar im Schlafzimmer des Fürstbischofs. Im Inventar aus dem Jahre 1778 ist dieser erwähnt und enthielt, falls die Beschreibung zuverlässig ist, 8 kleine Gemälde, die in vergoldeten Zieraten gefasst waren. Diese Notiz über den Altar ist die letzte über die persönliche Tätigkeit des Künstlers in der Residenz. Aber nach seinem Tode finden wir seinen Namen noch sehr oft angeführt.

1739 Die Byss-Studien und Skizzen werden gesammelt und aufgehoben. Eine grosse Zahl von gegossenem Zinnwerk sei vorhanden, und Neumann will versuchen herauszufinden, wohin es gehöre. Er frägt auch nach den Entwürfen für das Kabinett, das Schlafzimmer und den Hauptaltar der Hofkirche, diese Skizzen seien wahrscheinlich noch in Händen des FB (N. 4. 2. 1739).

Der FB bestimmt den Byss'schen Vorschlag zur Ausführung des Hauptaltars in der Hofkirche (FB 17. 2. 1739).

Neumann spricht von den Aufträgen, die Byss den Schreinern und Bildhauern gegeben habe (N. 18. 2. 1739).

In einem Baubericht erwähnt er ferner, dass Supraporten und Trumeaux mit den Byss'schen Zinnsachen ausgeziert werden.

Die jungen Maler arbeiten am Plafond im Venezianischen Zimmer.
Am 29. Mai 1739 fordert der Bischof das «Byssische Scizzo» zur Bemalung der Galerie.

1740 Anfangs des Jahres kommt eine bischöfliche Anweisung heraus, es seien die Trumeaux des Venezianischen Zimmers mit Zinnzieraten auszuschmücken, die jungen Maler sollen mit den Füllungen auf Lambris und Fensterspaletten vorwärts machen.

1741 Die jungen Maler arbeiten im Januar an diesen Füllungen (N. 25. 1. 1741).
Im Mai sind sie an der Arbeit in der Galerie. In einer fürstbischöflichen Anweisung ist wieder die Rede vom Zinnwerk und im November werden die Füllungen eingesetzt und wahrscheinlich auch die Zinnrahmen aufgeschraubt.
In mehreren Briefen dieses Jahres ist auch die Rede von den Skizzen, die wie ein Buch formiert seien, aus dem man sie blattweise herausnehmen könne. Es wird verfügt, dem jungen Byss 100 Dukaten specie auszuzahlen. Wahrscheinlich handelt es sich um das heutige Delin 10 der U. B. Würzburg (N. fol. 9 1741, N. fol. 15 7. 3. 1741).

1745 Die Tapeten für das Venezianische Zimmer, für die Byss die Entwürfe geschaffen hatte, sind nun fertig gestellt.

1752 Der Entwurf Tiepolos für die Ausmalung des Treppenhauses liegt vor. In diesem Jahr werden in seiner Werkstätte auch die beiden Altarblätter für die Hofkirche gemalt.

Beschreibung der in der Residenz noch vorhandenen Byss'schen Arbeiten

1. Die Deckengemälde in der Hofkirche

1733 September Disposition.

1735 Mai Beginn der Malerei in der vordersten Kuppel.

1736 September Beendigung der mittleren Kuppel und der 4 Evangelisten.

1736 Dezember Beendigung der Malereien über der Orgelempore. Der Kirchenraum ist einer der grossartigsten und eindruckvollsten aus dieser Zeit. Das Geheimnis des Grundrisses liegt in fünf ineinandergeschobenen Ovalen – ein Konstruktionsprinzip, wie es ja in der Folge bei Neumann immer mehr und raffinierter zur Anwendung kam. Die drei ovalen Kuppeln entsprechen drei Ovalen des Grundrisses, die eigentümlich gebogenen Gurtbögen den zwei übrigen. Trotz des komplizierten Grundrisses ist die Vereinheitlichung des Kirchenraumes aufs weitgehendste gelungen. Die Grundgedanken der dekorativen

Ausgestaltung stammen von J. L. von Hildebrandt. Das wesentliche liegt in der Scheidung in einen oberen und unteren Kirchenraum. Über dem eigentlichen Hochaltar befindet sich noch ein zweiter, und als weitere Eigentümlichkeit der Ausstattung sind die beiden Oratorien anzusprechen.

Die Deckenfresken. In der vordersten Kuppel malte Byss das Martyrium der drei Frankenapostel, in der Mittelkuppel «die heilige Dreifaltigkeit mit der unbefleckten Mutter Gottes» und über der Musikempore den Kampf zwischen den guten und bösen Engeln, in den Zwickeln die 4 Evangelisten, von Scheinarchitektur als Hintergrund begleitet.

In der Farbengebung bleibt der Meister in seinem Alterswerk den früheren Auffassungen treu. Auch hier vermag uns sein Freskostil nicht zu erwärmen und zu begeistern. Die Gesamthaltung ist kühl und ohne grossen Schwung. Es herrschen helle Töne vor, ausgenommen in der hintersten Kuppel, wo er kräftigere Schatten einsetzt. Auch diese Arbeiten entbehren der Monumentalität und sie verdienen eher das Attribut einer dekorativ gefälligen Art. Allerdings ist der Zusammenklang dieser Deckengemälde mit dem architektonischen und dekorativen Teil der Kirche ein vorzüglicher. Einen schwachen Eindruck dieser Wirkung vermittelt uns Tafel 69 (Sedlmaier und Pfister).

Beim Eintritt vom Residenzplatz her in die Unterkirche erblicken wir vom Gemälde in der ersten Kuppel nur die Hauptszene des dargestellten Vorgangs: Die Ermordung der fränkischen Glaubensboten. Die Komposition dieser Gruppe richtet sich ganz geschickt nach den umrahmenden Teilen. Die dominierende Figur des heiligen Kilian schafft in ungezwungener Form einen Abschluss der beiden sich übereinander befindenden Altäre. Der rückwärtige Teil dieser Kuppel zeigt die fränkische Herzogin, die den Befehl zur Ermordung erteilt, mit ihrem Gefolge. Die Gebärdensprache der mordenden Knechte zeigt auch hier wieder etwas Steifes, Ungelenkes, wieder ganz im Widerspruch zu seiner gefälligen, eleganten Art in kleinfigurigen Gemälden. Im mittleren Gewölbe, darstellend die heilige Jungfrau in der Glorie des Himmels, nimmt er die Gelegenheit wahr, in den Himmel nicht nur Engel und Heilige aufzunehmen, sondern dem Zug der Zeit entsprechend auch edle und grosse Männer der antiken Sagenwelt. Überhaupt sucht er die himmlische Gesellschaft dem Beschauer nahezubringen, indem er grosse und kleine Engel und Selige über den stuckierten Rahmen herunter malt – ein Bestreben, das ihn auch hier stilistisch im Rückstand zeigt – geht doch das Prinzip der Deckenmalerei immer mehr auf Auflichtung und Entfernung aus irdischer Gebundenheit und Schwere. Dem alten Prinzip entsprechend sucht er, den Kirchenraum durch die illusionistisch zwar schwächlich wirkende

Brüstung zu strecken und mit den himmlischen Sphären zu verbinden. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass ja auch die Stuckplastiken (die kleinen Engel) so gestaltet sind, dass sie über diese Brüstung hinaus auf dem stuckierten Gesimse sitzend und stehend, Anteil nehmen am himmlischen Geschehen. Ist dies nicht ein Grund anzunehmen, dass Byss eben auch für die Stukkatur wenigstens die Leitlinien aufgestellt hat? Eigentümlich ist die Ähnlichkeit zwischen dieser Malerei und dem himmlischen Gastmahl, das der Prager Maler P. Nosecky im Sommerrefektorium des Klosters Strahow malte. (Byss ist nach einer Urkunde im Archiv dieses Klosters der Taufzeuge von Nosecky.) Es muss aber auch hier zugegeben werden, dass er in der Hauptkuppel den neuen Strömungen Zugeständnisse macht, eben auch darin, dass er wenigstens die Hauptgruppen vom Rand weg in die sich immer mehr aufhellenden höheren Teile der Kuppel hineinkomponiert. Das Fresko in der letzten Kuppel schildert den Kampf zwischen den guten und bösen Engeln. Die Darstellung geht nicht über das Herkömmliche hinaus. Ein gewisser Schwung kann der gesamten Komposition nicht abgesprochen werden, aber die einzelnen Figuren sind konventionell und zeigen einen eigentümlich eckigen Gebrauch ihrer Gliedmassen, und viele Verzeichnungen. Die Modellierung der Körperteile ist ganz ungenügend, auch wenn man in Betracht zieht, dass es sich um Figuren handelt, die für gewöhnlich nur aus der Ferne gesehen werden.

Der ganzen Malerei, ausgenommen derjenigen in der Mittelkuppel, kann nur dekorativer Wert zugeschrieben werden.

2. Das Venezianische Zimmer

1737 Dezember, 1738 Februar wird die Ausstattung festgelegt.
1738 August, Byss arbeitet am Plafond und an den Zieraten.
1739 Februar. Die Byss-Schüler malen am Plafond, und Neumann versucht Zinnzieraten zu plazieren.
1740 (anfangs), Anweisung für die Zinnzieratenverwendung. Die jungen Maler arbeiten an den Füllungen.
1741 November. Diese Füllungen werden eingesetzt.
1745 Die Pirotschen Tapeten nach den Byss'schen Vorlagen sind vorhanden.

Der Raum. Das Venezianische Zimmer war vorgesehen als Paradeschlafraum für den Besuch des Kaisers (siehe Führer durch die Residenz, Heinrich Kreisel). Die Wände sind mit Nussbaumholz ausgekleidet und mit Pirotschen Gobelins behängt. Der Kamin besitzt einen Überzug aus blaugrauem, blauem und rotem Stuckmarmor, in der Ecke rechts steht ein pyramidenförmiger, reichverzierter Ofen. An der Decke fehlt der Stukkaturschmuck und ihre Ausstattung besteht aus verschie-

denen in Öl auf dem glatten Gipsgrund ausgeführten Gemälden (es ist der einzige Raum in dieser Zimmerflucht, in dem kein Stukkaturschmuck vorhanden ist).

Welcher Gegensatz in der Wirkung dieser Farben gegenüber denjenigen der Kuppelfresken! Grösste Leuchtkraft und doch feine Abgestimmtheit. Grünblau, Gelb, Violett, Rosa, vor allem aber das Blaugrün der Bandornamente herrschen vor. Die Malerei der Decke stellt ganz auf dekorative Wirkung ab. Das Verhältnis von farbiger Fläche und weissem Grund bezeugt ein feines, organisatorisches Verständnis für die dekorative Aufteilung, auch hierin ein echter Byss, besonders aber in der Auswahl der eigentümlichen Schilderungen. Die Deutungsweise für sie ist sehr verschieden. Sie nehmen Bezug auf die Zweckbestimmung dieses Raumes als Schlafzimmer für den Kaiser. In der Mitte schwebt die symbolische Gestalt der Nacht, umgeben von Eulen. Diagonal in den Ecken, umrahmt von naturalistischen Blumengeranken und realistisch geschilderten Gegenständen erscheinen auf weissem Grunde lebensgross gemalte, fliegende Figuren. Auf der einen Längsseite schläft auf einem Ruhebett unter einem Zelttuch ein gerüsteter Feldherr; nach den Insignien zu seinen Häupten zu schliessen, der Kaiser. Eine schwebende Frauensperson befiehlt einigen Genien, das tönerne Standbild eines Ungeheuers zusammenzuschlagen. Stellt dieses Ungeheuer wohl die Beängstigung des Schlafenden durch das drohende Gespenst des Krieges und der Schlacht dar? Spielt die Darstellung vielleicht sogar an auf die Türkenkriege, die ja immer wieder die christliche Welt und vor allem das Kaiserhaus auch noch lange ins 18. Jahrhundert in Not und Schrecken versetzten? Die gegenüberliegende Szene stützt eine solche Ansicht, da sie auf eine frühere Bedrängnis der christlichen Kirche anzuspielen scheint. Auch hier erscheint einem schlafenden Feldherrn die Göttin der Nacht in lieblicher Gestalt. Sie deutet auf seine Soldaten, die gegen einen Felsen anstürmen, auf dem unversehrt und uneinnehmbar ein herrlicher Tempelbau steht. Ist dieser schlafende Feldherr wohl nicht Attila? Der Inhalt dieser beiden Gemälde lässt sich aber auch auf biblische Stoffe zurückführen, zum Beispiel beim ersten auf Nebukadnedzars Traum (Buch Daniel, Kap. II), beim zweiten auf die Eroberung Jerusalems durch David. (In Frage kommt auch der Traum des Holofernes und die Eroberung Roms durch Konstantin!)

Die geflügelten Figuren in den Ecken lassen sich nicht leicht in ein zusammenhängendes Programm einordnen. Man sieht auch hier wieder, mit welcher Selbstverständlichkeit die Motive aus Bibel, historischen Geschehnissen und Mythologie zusammengesucht werden, eine typische Eigentümlichkeit der spätbarocken Deckenmalerei. Wahrscheinlich personifizieren diese Gestalten verschiedene Arten der Träume, zum Beispiel die Aurora, die freudigen, glückverheissenden und reichtumbringenden, die männliche Figur mit den finsteren Ge-

sichtszügen, umgeben von Harpien und wilden Tieren, die Schreckensträume.

Diese Deckenmalerei verzichtet vollständig auf illusionistische Wirkung. Es sind Einzelschilderungen, wie etwa zu Anfang der Entwicklung; aber im Gegensatz zur damaligen Zeit nicht in einen Rahmen gefasst, sondern umspielt von reicher Régenceornamentik und naturalistisch gemalten Blumen und Früchten. Man spürt hier, dass Künstler und Bauherr die Rahmendecke als stilistisch rückständig empfunden haben; dass aber beide sich nicht mehr so weit in die Forderungen der neuen Zeit hineinfühlen konnten, dass sie die Fläche im Sinne Boffrandscher Entwürfe oder der gleichzeitigen Schöpfungen des bayerischen Rokokomeisters Cuvillés gestalten konnten. Auch diese Gemälde beweisen, dass Byss über die Qualitäten der weichen Modellierung und des Wohlklangs der Farben verfügt hat und stützt die frühere Behauptung, dass er in dem Moment seine künstlerischen Eigenschaften entfalten kann, da ihm das Material keine Schwierigkeiten macht, nämlich dann, wenn der Malgrund und die Farben eine langsame und sorgfältige Pinselführung erlauben (Öl statt Fresco).

Populär kann eine derartige Kunst, wie wir sie hier an der Decke finden, nie werden, einesteils wegen der eigentümlichen zwiespältigen Haltung zwischen rein dekorativem Ausdruckswillen und der programmatischen Unterlage. Volkstümlich kann nur jene Kunst sein, die entweder das eine oder das andere will. Andernteils birgt das Gegenständliche und Inhaltliche zu viele Unklarheiten und verlangt einen zu problematischen grübelnden Beschauer, als dass allgemein der Weg in die verschleierte Mythologie und Symbolik hinein gefunden würde. – Eigenhändig kann Byss wegen seines kranken Zustandes wohl nicht mehr viel beigetragen haben, aber bei der Aufzeichnung ist er sicherlich dabei gewesen, sonst würden zum Beispiel die Putten nicht so überraschend das Byss'sche Gepräge aufweisen und auch einige Gesichtstypen können sicherlich nur durch seinen Pinsel entstanden sein.

Das Venezianische Zimmer macht uns noch mit zwei andern nicht minder eigentümlich und geheimnisvollen Tätigkeitsbereichen des vielseitigen Meisters bekannt.

3. Die Zinnzieraten

Diese Zinnornamente scheiden sich in 2 Gruppen, in solche, die als Rahmen zu rein dekorativen kleinen Gemälden auf die Fensterwände und die Lambris aufgeschraubt sind und solche, die über Holzleisten und -rahmen gelegt, die Schnitzereien auf diesen ersetzen.

Selten kann ein so eigenartig wohltuender Zusammenklang zwischen Wandfläche und aufgesetzter Verzierung beobachtet werden. Hören wir, was ein begeisterter und zuständiger Beurteiler, Sedlmaier in «Würzburger-Residenz», S. 98/99, Bd. I, darüber sagt: «Das Parade-

schlafzimmer, neben den prächtigen späteren Schöpfungen ein ebenbürtiges Kunstwerk von milderer und wärmerer Schönheit, haben im malerischen Teil nach dem Tode des Byss bis zum Jahre 1741 seine unmittelbaren Schüler, die bereits genannten jungen Maler, fertiggestellt. Der glänzendste Schmuck des Raumes aber, der ihn zu einem der ersten deutschen Denkmäler seiner Stilstufe macht, das vergoldete Zinnwerk, das auf dem hellbraunen Nussbaumholz kleine bunte Genremalereien umschliesst und sich an Türrahmen und Spiegelaufsätzen in Ornamentgedanken auslebt, wie sie glänzender die kommende Periode, selbst Bossi und Oegg, nicht entwickelt hat, ist das letzte eigenhändige Werk des Meisters, der todkrank daran tätig war. Neumann hat dem Hinterlassenen, das bis 1738 noch nicht an Ort und Stelle war, in liebevollem Eingehen auf Byss' Gedanken seinen Platz gegeben, genau so wie es die Akten vom «Cabinet» der Bischofswohnung melden, ist hier das Zinnwerk auf Lambris, Fensterläden und Türen verteilt; hier allein sind die Wandtapeten Pirots mit ihrem charakteristisch hellen, verschwimmenden Farbton erhalten; dieser Raum allein hat noch die ganze Decke, die kein Ornamentstukkator berührte, dem Pinsel des Malers eingeräumt. Es ist uns heute der einzige ganz reine, qualitativ und historisch gleich kostbare Zeuge vom Stil der «Bischofswohnung Friedrich Karls». Und an anderer Stelle: «Seine Bewegungsreize sind von höchster Lebendigkeit, ja von geradezu nervösen Energien gekrümmt und geschnellt, kompliziert, ja beinahe wirr in ihrer gegenseitigen Durchdringung, aber die Bandzüge, die Blattranken, die Fiederungen sind von solcher Schlankheit, von so spitziger Feinheit, ein schmalzügiges Spriessen, dass auch das Formale in diesem Raum, bei aller sprühenden Fülle nur den Eindruck hellster munterster Beweglichkeit vermittelt.»

Diese Zinnornamente bilden eine einmalige originelle Leistung in der Raumausschmückung aller Zeiten. Sie mussten dem Bauherrn Friedrich Carl sicherlich nicht nur wegen ihrer Wohlfeilheit – man denke sich ja nur die grosse Verbilligung gegenüber der Schnitzerarbeit, bei der jedes einzelne Stück immer gleich viel Zeit und Mühe brauchte – sondern auch um ihrer Schönheit und der äusserst zierlichen Wirkung willen, gefallen haben, sonst hätte er nicht die bevorzugtesten Räume mit ihnen ausschmücken lassen (Retirade, Schlafzimmer, Kabinett). Die Erfindung dieser Zinnornamente ist sicher Byss'sches Gedankengut, sonst hätte er nicht so emsig darum gesorgt, dass diese Arbeit immer richtig gewürdigt und genügend gefördert würde. Auch hätte er sicher sonst nicht den Betrieb als seine «Manufaktur» auf eigene Rechnung betrieben und immer wieder in der Korrespondenz von «meiner» Zinngiesserei gesprochen. Wenn man weiss, wie die Bauherren dieser Zeit stets darauf bedacht waren, qualitativ gute Künstler um ein möglichst kleines Gehalt zu bekommen und diesen immer wieder Mah-

nungen zu Sparsamkeit gaben, begreift man die Freude und das Interesse, die aus den Briefen des Fürstbischofs über die Byss'sche Giesserei sprechen. Noch ein Moment möge dafür angeführt werden, dass Byss Urheber und Seele dieses Unternehmens war: Nach seinem Tode geht der Betrieb sofort ein.

Guss-Sachen tragen für gewöhnlich immer etwas Serienmässiges, Langweiliges und Unpersönliches an sich – bei diesen Zinnsachen bekommt man nie einen derartigen Eindruck. Es herrscht unter ihnen ein solcher Reichtum an wechselnden Formen, dass man nur durch absichtliches Absuchen auf Wiederholungen trifft und ein unvoreingenommener Beschauer nie darauf verfallen könnte, sie seien fabrikmässig hergestellt worden. Wir haben oben gehört, worin ihre formale Wirkung besteht. Bei einer Sichtung des Materials zeigt sich, dass trotz des gleichartigen Gesamteindruckes verschiedene Stilrichtungen zu beobachten sind. Byss ist also auch in ornamentalen Schöpfungen Eklektizist. Neben köstlichen Stücken, die die neue Zeit wenigstens der Gesinnung nach vorwegnehmen, nämlich die spielerische Leichtigkeit und Eleganz, gibt es solche altertümlicher Haltung. Dazu rechne ich jene, in denen die Senkrechte noch ganz oder zum grösseren Teil vorhanden ist, deren starre Linearität aber gebrochen wird durch allerhand überwucherndes Zierwerk oder durch überschneidendes, manchmal sich etwas widerwillig biegendes und windendes, fein profiliertes Stabwerk (s. Tafel 166 u. 167: Sedlmaier u. Pfister). In dieser Gruppe der Rahmen überwiegen pflanzliche Motive und auch kleine Muscheln sind in die naturalistische Ornamentik einbezogen. Ein typisches Merkmal sind die kleinen, dickblättrigen Blüten, die sich an die Stäbe anschmiegen, die kurzen, gedrungenen Blütentrauben oder eine einsame, an den Stern des Edelweisses erinnernde Blume. Diese Art der Rahmen steht eigentlich zwischen den beiden andern, die ich zu erkennen glaube, und dürfte die dem Byss'schen Kunstempfinden entsprechendste sein. Sie zeigen jene Haltung Byss'scher Kunstwerke, die zwischen einer fiebrig feinen und schwungvoll derben Ausdrucksweise liegt. Eine Verfeinerung dieser mittleren, in einzelnen Teilen eckig und wirklich metallisch wirkenden Rahmen, bilden jene, in denen die Seitenvertikale nur leise durchdringt und deren Motive den vorher beschriebenen Stücken entstammen. Aber hier ist es ein elegantes, weiches Schwingen, in welchem die Stäbchen und Blättchen auf und absteigen, und die einzelnen Teile zeigen die feinste und kultivierteste Modellierung aller gegossenen Ornamente. Die dritte Art, die einfachste und klarste in Motiven und Haltung, verwendet nur ausgewählte Motive der andern beiden und in eigentümlicher Stilisierung. Die Vertikale wird oft ganz vermieden. Man könnte von einem kräftigen, etwas nüchternen Stil sprechen, der aber einen feinen, gemessenen Eindruck macht. Ich denke bei diesen letzteren Modellen an den Holzschnitzer Hund und

ihm würde ich auch jene kräftigen, schwungvollen Gebilde auf den Sockeln der Türrahmen zuschreiben, die dann allerdings erst einer späteren Epoche (Ende 1738) entsprechen würden. Schliesslich liesse sich noch eine vierte Gruppe herausfinden, nämlich jene mit breitflächigen, scharf gebogenen und weit ausbiegenden Plättchen, zum Beispiel in der Supraporte des Venezianischen Zimmers (Tafel 37, Sedlmaier und Pfister), zu denen dann auch die Stücke in den obern Ecken des Türrahmens und auf dessen Rundstab gehören würden. (Aufgefallen ist mir die Motiv- und Formengleichheit der Bilderrahmen zum «Göttermahl» und zur «Hochzeit von Kana», mit der erstgenannten Gruppe der Ornamente.) Wir dürfen nicht vergessen, dass wir es bei der Ausstattung dieses Zimmers mit dem zurückgelassenen Material aus der Byss'schen Giesserei zu tun haben, dessen Verwendung vielleicht nicht ganz den Intentionen ihres Schöpfers entspricht und sicherlich sind am Anfang noch mehr Formen vorhanden gewesen, spricht ja Neumann in dem Brief vom 4. September 1736 «die Zieratenschreiner ihm bis 20 Modelle hätten schneiden müssen». Das eine ist sicher, in allen diesen im Venezianischen Zimmer vorhandenen Zinnzieraten ist ein einheitliches Formprinzip zu erkennen, das bei der Mehrzahl der Modellschreiner nur erklärlich ist, wenn eine in dekorativen Belangen imponierende Persönlichkeit Entwürfe und Auftrag übergeben hat. Ich möchte auch darauf aufmerksam machen, dass die erste besprochene Gruppe am meisten Übereinstimmendes aufweist mit den Zieraten in der Situationsskizze Delin 3/58. – Wie schon oben angeführt, sind diese Zieraten eine einmalige Erscheinung in der Ausstattungskunst. Nicht dass dieses Material sonst keine Verwendung gefunden hätte, man trifft es zum Beispiel in den Einlegearbeiten dieser Zeit, so zum Beispiel auch im Fussboden des Spiegelzimmers zu Pommersfelden. Woher Byss die Anregung empfing, wird wohl immer ein Geheimnis bleiben, allerdings existieren in seiner Verwandtschaft zu Solothurn noch am Ende des vorigen Jahrhunderts Zinngiesser und Orgelbauer. Das Zierwerk auf einzelnen Sarkophagen der Kaisergruft zu Wien ist aus Zinn gegossen und versilbert. Diese Art der Sarkophagausschmückung soll aber erst und nur für kurze Zeit im Anschluss an den grossen Donner-Guss (1739) hergestellt worden sein (Mitteilung von Herrn Assistent Wickingen, Wien), also von dorther kommt die Idee auch nicht. In Frankreich lässt sich diese Art von Dekorationsmaterial in keinem der bekannten grossen Bauten vorfinden (Mitteilung von Herrn Dr. Bauer, Basel).

Die Füllungen, zu denen die Zinnornamente die Rahmen bilden, sind auf Holz gemalte, rein dekorative Motive oder Schilderungen. Der weisse Grund, der bei ihnen immer wieder durchleuchtet, klingt mit dem Weiss der Decke, mit dem Hellbraun der Nussbaumvertäfelung, mit dem matten Schimmer der vergoldeten Rahmen und mit den Farben der Gemälde und der Gobelins in wundersamer Harmonie zu-

sammen. Gerade diese Füllungen zeigen die Raschheit des Stilwandels, der sich in der Würzburger Residenz nach dem Tode von Byss breit macht. Die frühen Füllungen, wahrscheinlich noch unter Byss begonnen, verwenden noch nicht die der französischen Rokokomalerei entstammenden figürlichen Motive, sondern Früchte und Blumenstilleben, etwa in der Art der Sesselbezüge, die ja auch nach Byss'schen Vorwürfen geschaffen wurden, oder Tierdarstellungen (der Salamander und der Seehund auf einer Füllung des Lambris sind im Skizzenbuch Delin 10 sogar nachweisbar).

Über die Einrichtung und den Betrieb der Byss'schen Zinngiesserei können dem Aktenmaterial folgende Daten und Hinweise entnommen werden:

Am 4. September 1736 berichtet Neumann, dass er die Zinngiesserei für Herrn Byss noch nicht ganz eingerichtet habe. Die Kunstschreiner haben bis 20 Modelle zum Giessen schneiden müssen.

Am 18. September 1736 Neumann an den Fürstbischof: «Auch gnädigster fürst vndt herr, haabe mit herrn Byßen gesprochen wegen seiner Zirathen vndt vergoltung deren leisten in denen zimmern vndt zwar auf das gnädigste rescript, welches ohne vnterthänigste maßgebung auf folgende weiß kan geschehen.

1. daß er mit seinen vergolters leiten vndt seinen bruder in denen Zimern alß schlafzimer, retirade vndt Audientz Zimer die leisten vergolten vndt die Zirathen anmache, welche er in seinem Hauß hat machen vndt vergolten lassen worzu

2. der Herr Byß 2 von den Vergoltern brauchen wirdt vndt so mit den Zimmern, wo anjetzo die vergolt arbeit gemacht wordten, continiren kan

3. mit den andern noch 5 Vergoltern ahn den Plafond in den Audientz Zimmer zu arbeiten.»

23. September 1736, Brief von Byss. Er hat in der Zinngiesserei auch Teile für einen Leuchter nach Bamberg hergestellt, da man sie dort nicht mehr braucht, will er sehen, dass der Zinngiesser (auch Teile für einen) sie anderweitig verwerten kann!

«Übrigens gehet meine zinn giesserey gantz wohl von staten und damit ich darin nicht stehen habe bleiben mögen bezahle ich alles selbst und will solches fertig liefern, welches lang nicht soviel kosten würde als von Holz vielleicht auch noch schöner kumbt. Ich werde hierin handeln als ein ehrlicher Man und verlange herbei nichts, als das die Arbeit befördert würde, ich werde hierin mehr leisten als die Schreiner.»

Am 28. September erhält Byss die erste Anerkennung des FB für seine Zinngiesserei.

Am 9. Oktober schreibt Neumann, dass Byss alle Zieraten für das Audienzzimmer, Schlafzimmer und Retirade liefern wolle.

13. November 1736. Wiederholte Anerkennung für die gute Ein-

richtung der Zinngiesserei und für die «wirtschaftlich veranstaltete Vergoldung».

2. Dezember 1736. Neumann meldet, dass ein Teil der Zieraten fertig sei.

30. Dezember 1736. Byss ist auf Einwand des FB bereit, die Zieraten auf den Lambris der Retirade nicht anzubringen, weil man sie dort nicht sähe. Sie seien zwar schon hergestellt und vergoldet.

13. Januar 1737. Neumann berichtet, Byss habe seine Zieraten fertig vergoldet.

3. Februar 1737. Byss ersucht das Aufschrauben der Zieraten unter seiner «Direction» und unter beständiger Mitarbeit seines Bruders vornehmen zu dürfen, er habe jetzt über 3000 gegossen und vergoldet.

10. Februar 1737. Neumann schreibt, Byss werde berichtet haben, dass er mit allen Kabinettszieraten fertig sei. (Siehe das Zitat unter 18. September 1736, das hieher kommen sollte, und unter dem 18. September das folgende: «Der herr Byß hat seine Modellen von denen schreinern vndt bilthauern auch weiht fertig vndt avancieret mit seiner Zin vndt bleygüsserey, welches er allein besorgen will».)

20. Februar 1737. Neumann gibt Bericht, Byss habe aus dem Schlafzimmer die Lambris und Fensterläden in seine Wohnung tragen lassen, um sie zu vergolden und die Zieraten aufzumachen.

8. Oktober 1738. Byss errichtet den Altar auf im Schlafzimmer des Fürstbischofs, der einem Inventar nach, mit Zinnzieraten ausgestattet gewesen sein muss.

In der Residenzbaurechnung kommt im Jahr 1737 (Akt Nr. 39465) zum ersten Mal in der summarischen Zusammenstellung vor:

	Dem Zinngiesser	80.– (fl)
	Seite 29 heisst es: «Für unterschiedliche Malereiarbeit sind dem Kammerdiener und Hofmaler Byss bezahlt worden	988.– Gulden
fol 73	Dem Kammerdiener und Hofmaler Byss sind bezahlt worden für Vergolderarbeiten	1932.–
fol 73	ferner	148.–
	(Fortsetzung) im gesamten	3700.– Gulden
fol 80	für den Zinngiesser steht hier nichts.	
fol 84	für verfertigte Zinngiesserarbeit an Franz Kaspar Schmitt zahlt worden	50.–
Rechnung Nr. 39466 1738	summarische Abrechnung dem Zinngiesser	81.–
	(Goldschlägerzahlung an Joh. Georg Hürtel	1854.–)
fol 71	Einzelzahlungen an Byss für Vergolderarbeiten 33.– 63.– 45.–	
	Total	1086.– (?)
fol 72	dem Byss werden bezahlt 67.– 87.– 104.– 22.– 104.–	
	Total	799.– [156]

4. Byss als Entwerfer von Gobelins, Sesselbezügen und Stickereien

Bei meinem ersten Besuch im Schloss Pommersfelden machte mich die freundliche Besitzerin, Frau Gräfin von Schönborn, besonders aufmerksam auf die reizenden Stoffe an Sesseln und Sofas. In der Familientradition heisse es, diese Möbelbezüge seien nach Entwürfen von J. R. Byss gewoben worden. Aus der Geschichte der Würzburger Residenz kann nun wirklich entnommen werden, dass Byss Entwürfe lieferte für sogenannte «Spalierarbeiten», und zwar für Sessel, Supraporten, Innenausstattung eines Staatswagens und vor allem für eine Serie grosser Wandbehänge (Tapeten). Der Hoftapetenwirker Andreas Pirot machte in Auftrag des Würzburger Rates vom Herbst 1727 bis Ende 1728 eine Ausbildungsreise nach Brüssel. 1729 erhielt er aktenmässig belegbar den ersten Auftrag, einen Kaminschirm nach dem Entwurf eines Malers herzustellen. 1732 wird die eigentliche Würzburger Manufaktur ins Leben gerufen, und Pirot erhält den Befehl, jährlich 2 Tapeten nach Byss'schen Entwürfen zu liefern. Er arbeitet nicht nur für Würzburg, sondern auch für Werneck und Bamberg. Pirots wichtigste und grösste Arbeit war die Teppichfolge in das Kabinett der Bischofswohnung im Südblock und die drei grossen Gobelins ins Venezianische Zimmer. Diese 3 Gobelins geben überhaupt dem ehemaligen Paradeschlafzimmer seinen Namen, denn sie enthalten Szenen aus dem Venezianischen Karneval. Auch in der Residenz Bamberg sind Pirotsche Teppiche vorhanden und die «Chinesische Vermählung» stimmt figürlich mit denjenigen im Venezianischen Zimmer überein, so dass sicher auch Byss als Entwerfer in Frage kommt. Er zeichnet aber die Entwürfe natürlich nicht immer selber in der richtigen Grösse, so heisst es zum Beispiel in seinem Brief vom 25. April 1735: «Der Tapetenwirker sei mit allen Stücken für das Kabinett fertig und habe nun einige Sessel in Arbeit. Pirot bitte um neue Modelle in einen anderen Raum.» «Ich werde demselben anizo noch ein Model von einer Flora über die thür des Cabinets machen, welche sodann durch den Roth oder durch die Jungen Mahler noh gnädigsten befehl in rechter Grösse gemalt werden kann.» Wenn demnach die Stellung mancher Figuren oft ziemlich wackelig ist oder das Skelett unter ihrer Haut recht merkwürdig aussehen muss, so kann das wahrscheinlich den Zeichnern des Kartons zugeschrieben werden, aber wir dürfen auch nicht vergessen, was wir schon bei den Fresken gefunden haben, dass es ihm nicht leicht geht, lebensgrosse Figuren in guter Stellung und richtiger Bewegung auszuführen. Byss berichtet schon im Oktober 1733, dass er als Tapetenmaler einen Maler Roth angestellt habe [93]. (Ob dieser nicht vielleicht auch diese dekorativen Malarbeiten, wie wir sie in den Entwürfen des Neumannschen Skizzenbuches finden, auszuführen

hatte?) Was nun die Stoffüberzüge der Sessel und Sofas anbelangt, so haben wir in den Akten eine eigenhändige Bestätigung dafür, dass er wirklich auch der Entwerfer solcher kleinerer Bezüge gewesen ist. Im Brief vom 16. März 1735 schreibt er an den FB «vndt habe dem Spalir würker einige Modell zu Sesseln gemacht». Auf keinen Fall ist es angängig, Byss nun alle ähnlichen oder stilistisch nahestehenden gewirkten Sachen zuzuschreiben. Aber ich glaube auch hier gehen wir nicht fehl, wenn wir ihn vor allem als Urheber jener Stoffe betrachten, auf denen wir Motive aus der vegetativen Welt vorfinden. Die Sessel und Bänke im Alexanderzimmer der Residenz haben zum Beispiel viel Übereinstimmendes mit einzelnen gemalten Füllungen der Zinnornamente. Über jene Bezüge mit menschlichen Figuren möchte ich keine Entscheidung treffen, da sie, wie die kleine Zahl meiner fotografischen Aufnahmen zeigt, absolut uneinheitlich sind.

Beschreibung der Gobelins im Venezianischen Zimmer

Es handelt sich bei diesen Teppichen um Hautelisse-Arbeiten, die Pirot im Herbst 1740 in Auftrag nahm und 1745 aufgehängt werden (N. 30. 10. 1745). Diese Serie der «Italienischen Komödie» oder des «Venezianischen Karneval» wurde später nochmals ausgeführt in etwas kleinerem Format. Der grösste der 3 Gobelins an der Längswand stellt die «Tafel im Kiosk» dar und ist von der dekorativen Seite genommen ein sehr gefälliges Stück. Der zweite, ein Gastmahl im Freien, und der dritte, ein Karnevalsaufzug in Venedig, schliessen sich programmatisch und stilistisch an den vorigen an. Das Thema zu dieser Teppichfolge wurde angeregt durch die Gobelins mit Szenen aus italienischen Komödien im Schloss Charlottenburg (Charles de Vigne). Der FB korrespondierte im Frühjahr 1738 mit de Vigne und erhielt durch ihn Entwürfe von Pesne. Es handelte sich dabei ausdrücklich um Teppiche für das Venezianische Zimmer. Wahrscheinlich wird dann Byss im Verlauf des Sommers 1738 diese Entwürfe im «Würzburger Stil» umgearbeitet haben, aber allem nach bedient er sich auch noch anderer Vorlagen, da in diesen Teppichen deutliche Beeinflussung von der «Tenture chinoise» aus Beauvais zu erkennen ist.

Die farbige Haltung der Teppiche besitzt etwas von dem kühlen Ton der Byss'schen Fresken. Es sind gelblich und blaugrüne Töne, die vorherrschen, eigentlich ganz im Gegensatz zu der dargestellten Sache, da diese italienischen «Burleska» (wie sie in den Akten heissen) sicher eine buntfarbige Angelegenheit waren. Den Akten zu entnehmen, war Pirot nicht gerade ein zuverlässiger Teppichwirker gewesen, beklagt sich doch Neumann in einem Bericht, dass er mit (Leim-?) Farben auf die Teppiche gemalt habe, um die Wirkung zu verbessern und dass man jetzt die Farbe wie Staub abklopfen könne. Diese Gobelins stellen aber

trotzdem im Gegensatz zu einem grossen Teil der zeitgenössischen Produktion eine erfreuliche Leistung dar.

Von den einst sehr zahlreichen Arbeiten in der Residenz sind noch zwei weitere erhalten geblieben, die aber den Besuchern gewöhnlich nicht zugänglich sind. In den sogenannten zwei «Kölnischen» Zimmern (im Querflügel, der die beiden Innenhöfe des Südblocks trennt) – sie haben wahrscheinlich als Gastzimmer gedient – befinden sich Deckengemälde. Das eine stellt das «Urteil des Paris» dar und verrät sowohl in der Komposition als auch in der farbigkühlen Haltung den Byss'schen Stil. In der Ausführung aber ist es in allen Belangen so unbeholfen, dass nur eine Schülerarbeit angenommen werden kann. Auch hier bewundern wir wieder die grosse Fähigkeit der dekorativen Aufteilung der Decke und der geschickten Gruppierung aller Figuren. Das Gemälde besitzt eine Stuckrahmung, nach dem Gittermotiv zu schliessen, eine Bossi-Arbeit.

Im zweiten kleinen Zimmer besitzt die Decke keine Stuckverzierung, dafür als Rahmen der figürlichen Darstellung Architekturen aufgemalt. Die Mitte der Decke zeigt Zephir und Flora, in den Ecken werden die Jahreszeiten durch Einzelfiguren symbolisiert. (Der alte Mann, den Winter andeutend, dürfte für Januarius Zick anregend gewesen sein, verwendet er doch eine sehr ähnliche Figur in einer Deckenmalerei des Bruchsaler Schlosses, ein Beispiel mehr dafür, wie selbstverständlich der gegenseitige Austausch von Motiven und Ideen in der umfangreichen künstlerischen Produktion dieser Zeit war. Das lässt sich natürlich auch zurückführen auf die gleichartigen Programme, die zur Ausmalung der Bauten aufgestellt wurden.) Die Lünetten der gemalten Gewölbe beleben Blumenkränze tragende Putten. Sie weisen wieder die für Byss typischen Schlaglichter auf. Das dekorative Beiwerk zur Architektur entspricht ganz den ornamentalen Motiven auf den gemalten Entwürfen im Neumannschen Skizzenbuch. Die kompositorische Eigentümlichkeit dieser Malereien: Beschränkung in der Zahl der dargestellten Figuren, keine zusammenhängende Schilderung, sondern blosse symbolische Aufeinanderbeziehung einzelner Gestalten und deren lockere und streng symmetrische Verteilung spricht ebenfalls für Byss. Die Ausführung könnte er hier zum grössten Teil selber übernommen haben. (Vergleich mit der Kuppelmalerei der Würzburger Schönbornkapelle und einzelner Pommersfelder Malereien.)

Das Verhältnis von Byss zu Antonio Bossi

Über die künstlerischen Beziehungen dieser Beiden aus dem Neumannkreis lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Das Eine ist schon früher festgehalten worden: Byss hat zuerst die Fähigkeiten des genialen Stukkateurs erkannt und stand für seine Berufung nach Würz-

burg ein. Neumann getraut sich nicht, seinem Bauherrn gegenüber die Qualitäten des jungen Italieners allein anzupreisen – er stützt sich in dem betreffenden Schreiben ganz ausdrücklich auf das Urteil von Byss [98].

Bossi beginnt 1733 die Würzburger Tätigkeit, und zwar mit Stukkaturarbeiten in der Schönbornkapelle am Dom. Sein Können und die Arbeitsweise erregen schon am Anfang Bewunderung und Würdigung, so dass man ihn ebenfalls herbeizieht zur inneren Ausstattung der Hofkirche.

Irgendjemand – wahrscheinlich Byss – entdeckt seine Begabung für die Malerei, und der Fürstbischof ist hocherfreut, in Zukunft einen äusserst begabten Stukkateur zu besitzen, der ihm zugleich auch Freskomalereien ausführen kann. Durch den Anstellungsvertrag vom 14. Dezember 1734 wird er daher angehalten, beim Hofmaler J. R. Byss Unterricht in der Freskomalerei zu nehmen. Es scheint, dass er am Anfang gute Fortschritte gemacht hat und im Herbst 1736 führt er schon selbständige Arbeiten in den Zimmern aus [116, 133]. Neumann rühmt sein Geschick und seinen Fleiss. Allerdings, Byss ist nicht ganz zufrieden und er meint in einem Schreiben an den FB, wenn er bessere Fortschritte machen wolle, müsse er «mit weit mehr Ruhe arbeiten und die Farbenmischung und die Licht- und Schattenführung noch besser begreifen». Er findet es gescheiter, Bossi bleibe bei seinem Berufe, aber der FB verlangt die Weiterführung des Unterrichtes. Spätere Inventare führen Gemälde von Bossi an, so zum Beispiel auch dasjenige aus dem Jahre 1778, in welchem sich eine Bemerkung vorfindet über den eigentümlichen Weg, den eine seiner Supraporten genommen hat, [148].

Dass Byss und Bossi bei ihren häufigen gemeinsamen Arbeiten sich gegenseitig beeinflusst haben, ist selbstverständlich. Einerseits der alte, im Würzburger Künstlerkreis grosses Ansehen geniessende Meister, der von den neuen Strömungen nur widerwillig Kenntnis nimmt und den lebendigen, sprühenden Formen des erwachenden Rokokos den Widerstand der alten Generation entgegensetzt – anderseits der junge, in allen Belangen mit einer reichlichen Dosis südländischen Temperaments beschenkte Stukkateur, der aus Frankreich vor allem die Fähigkeiten einer klassisch verfeinerten Flächenorganisation und einer saubern Technik mitbringt und durch seine Jugendlichkeit für das Neue, Revolutionäre eine grosse Empfänglichkeit besitzt. In gewissen Dekorationsprinzipien decken sich ihre Ansichten, so vor allem in der geschickten Aufteilung einer Fläche. Was Bossi wahrscheinlich von Byss übernimmt, ist die Verwendung und Abwandlung der französischen Ideen und Motive im Sinne des süddeutschen Kunstgeschmacks. Die rationale, etwas kühle Art französischer Ornamentik passte sich der idyllischeren und intimeren deutschen Ausdrucksweise an. Byss war sicher der einzige Künstler des Neumannkreises, der damals über eine

derartige Einstellung verfügte. Ein Teil der Entwürfe zur Ausstuckierung der Hofkirche sind nur unter dem Einfluss von Byss denkbar, einzelne mag Byss sogar selber gezeichnet haben, so zum Beispiel für die Stuckierung der Gurtbogen im Gewölbe der Hofkirche (Delin 3, Seite 9 V).

Dagegen käme für Bossi als eine der ersten Skizzen der Entwurf für die Stuckierung der Stichkappen in der Schönbornkapelle in Frage. Die etwas harten, metallischen Linien dieser Bleistiftzeichnung können auch in seinen späteren Arbeiten immer wieder auftreten, am deutlichsten zeigt sich das, wenn er Blumenbüschel andeutet. Die Stuckierung der Hofkirche weist verschiedene Stilrichtungen auf. Jene Teile, die Bossi später stuckierte, verraten schon etwas von seiner nervösen, strähnigen Art des Kaisersaales, andere aber, von denen wir wissen, dass sie in der gleichen Zeit entstanden sind wie die Byss'schen Deckengemälde, halten die Mitte zwischen der Kühle und Distinguiertheit, die Bossi aus Frankreich mitgebracht haben mag, und seiner späteren originellen Ausdrucksweise. Aus diesem Grunde nehme ich an, dass manche Skizzen für die Ausstuckierung in gemeinsamer Arbeit von beiden Künstlern gezeichnet wurden. Das lässt sich ja schliesslich auch mit jener Stelle in einem Neumannschen Briefe belegen, in der es heisst, Byss habe dem Bossi Zeichnungen zum Abkopieren gegeben. So dürfte Blatt 60 (Delin 3) mehr Byss'sche Züge aufweisen, denn die Ausführung in Stuck zeigt wesentliche Unterschiede. Die Bossi'sche Formensprache steht in deutlichem Unterschied zur Byss'schen, zum Beispiel in den Kurvenendungen, die bei ihm viel nerviger und eleganter sind. Eine klare Scheidung in den Entwürfen der beiden Künstler kann nur durch eine besondere und äusserst sorgfältige Arbeit erfolgen, die auf die allerfeinsten persönlichen Eigentümlichkeiten Rücksicht nimmt. Byss'schen Einfluss in einem vielgenannten Werk des Stukkateurs erkenne ich auch in der thematischen und figürlichen Gestaltung der Decke im Spiegelsaal der Würzburger Residenz. Wir wissen ja, dass die erste Disposition für die Ausstattung dieses Raumes und besonders der Decke von Byss stammt. Auch die vier weiblichen Figuren, die den mittleren Spiegel halten, sind, wie es sich aus dem betreffenden Schreiben entnehmen lässt, Byss'sche Idee. Wahrscheinlich dürfte aber auch die Erfindung der Eckgruppen von Byss sein [141].

Stilistische Bewertung der Byss'schen Deckenmalerei

Die Wand- und Deckenmalerei entwickelt sich zwischen zwei künstlerischen Prinzipien, der flächenhaften, dekorativen und der den Raum sprengenden illusionistischen Art. In gewissen Kunstperioden nähert sich die Grundhaltung der Wand- und Deckenmalerei mehr dem einen

Prinzip, um in der nächsten sich wieder stärker der andern zu verpflichten. Bei der grossen Zahl der Künstler, die in einem Kunstzentrum zusammentreffen und unterschiedlich in Alter und Nationalität sind, ist es zu begreifen, dass gleichzeitig Werke gegensätzlicher Auffassung entstehen können.

1. Die dekorative Wand- und Deckenmalerei verwendet vor allem stilisierte, flächenhaft wirkende Motive, und wo es zu figürlichen Einzeldarstellungen kommt, werden sie einbezogen in ein ornamentales Linienspiel (Groteskenmalerei). Szenische Darstellungen bleiben entweder ganz weg, oder dann werden sie als für sich bestehende Bilder behandelt, deren Eigenleben durch schwere, gemalte Rahmen noch besonders betont wird. In kompositioneller Hinsicht besitzt diese Art der Wand- und Deckenmalerei eine andere Einheit, als sie der Barock fordert.

2. Die illusionistische Wand- und Deckenmalerei trachtet darnach, den gegebenen kubischen Raum zu sprengen, auszuweiten, besonders nach oben zu erstrecken. Die Tendenz drängt zur Aufhebung der Decke, indem man Ausblicke in den Luftraum auf sie malt. Zusammen mit dieser, durch die Malerei versuchten Raumvergrösserung, geht die Vereinheitlichung der gesamten an der Ausgestaltung mitwirkenden künstlerischen Kräfte. Architektur, Plastik und Malerei sollen sich ergänzen. Der Blick darf nicht aufgehalten werden und muss ungehindert über die Grenzen zwischen Wand und Decke oder über den Wechsel des Materials hingleiten können. Die perspektivische Architekturmalerei geht aus diesem Grunde von dem anfänglich geforderten einzigen Fluchtpunkt sehr bald ab und gestaltet die gemalte Architektur so, dass das Auge auch beim Durchschreiten des Raumes, also nicht nur von einer bestimmten Stelle des Fussbodens aus, den Eindruck der Raumvergrösserung aufnehmen kann.

Wir treffen, wie bereits erwähnt, keine reinen Perioden künstlerischer Scheidung nach dem einen oder anderen Prinzip. In Wien zum Beispiel entstehen zu Anfang des 18. Jahrhunderts Werke im Sinne flächenhafter Auffassung, wobei das Gemälde oft nur einen bescheidenen Anteil der Deckenfläche erhält. Der leichtgetönte übrige Teil wird mit Bérainschen Stuckornamenten, die oft in buntesten Farben gehalten sind, überzogen, und zwar so, dass sie die Verbindung zwischen dem Rahmen des Gemäldes und dem Fries der Decke schaffen. Diese Stuckornamente besitzen meistens keine Tendenz zur Andeutung oder Betonung konstruktiver Linien, etwa darin, dass sie vom Fries her einen illusionistisch wirkenden Übergang zum Deckengemälde bilden. Das Gemälde selber aber versucht trotzdem den Eindruck der Flächendurchbrechung zu erzeugen. Es entstehen aber auch Deckenausstattungen, in denen Gemälde und Beiwerk in diesem Sinne zusammenwirken. Der Anteil der Architekturmalerei, die mit allem Raffinement

sowohl der linearen als auch der Lichtperspektive behandelt wird, darf dabei nicht unterschätzt werden. Als Beispiel für die erste Gruppe seien die Arbeiten Grans im Palais Schwarzenberg erwähnt, für die zweite Gruppe die Arbeiten Chiarinis im Palais Kiensky, Pozzos im Palais Liechtenstein und Rottmayrs in der Karlskirche.

In Prag sind die Verhältnisse um diese Zeit genau gleich. Wir sahen bei der Beschreibung der Byss'schen Arbeiten im Strackapalast, dass der eine Raum in den Ecken der stuckierten Decke vier kleine, ovale Ölgemälde und in der Mitte ein grosses, ebenfalls ovales Gemälde besitzt. Diese Decke will also rein flächenhaft wirken. Im Raum nebenan aber lässt der Künstler seine Kenntnisse in der Illusionsmalerei spielen. Das Wandgemälde auf der einen Längsseite versucht mit seiner Säulenhalle den verhältnismässig kleinen Saal auf diese Richtung grösser erscheinen zu lassen, und um die Illusion zu verstärken, werden lebensgrosse Figuren, die in den Saal blicken, hineingemalt. Durch das Gemälde in der Hohlkehle will der Künstler die Decke in die Höhe schieben, zugleich aber auch in den Bogenöffnungen einen umrahmten Platz für die vier figürlichen Darstellungen schaffen. Es ist ihm mehr um dieses letztere zu tun.

Nach den Aussagen des Malers zog er in jungen Jahren nach Italien, um sich dort auszubilden. Er hat sich aber hier für keine bestimmte Schulrichtung entschlossen, er hat von allen etwas übernommen, aber doch nicht so verarbeitet, dass er einen besonders originellen persönlichen Stil gestalten konnte. Die italienische Wand- und Deckenmalerei entwickelte sich im Grossen gesehen von Michelangelos sixtinischer Decke über die Stanzen Raffaels und die Arbeiten Giulio Romanos, Correggios, Carraccis und der bolognesischen Quadraturmaler zu Pietro da Cortona, Pozzo und Tiepolo. Byss konnte die ganze Entwicklung beobachten und zu einem grossen Teil sogar miterleben – darum in seinen Werken die Unstetigkeit, das Schwanken zwischen den zeitlich oder landschaftlich bedingten verschiedenen italienischen Auffassungen. Er zieht in seinen Deckenmalereien nie die völlige Konsequenz nach einer Richtung. Zum Beispiel in den Malereien des Strackapalastes sind cortoneske Einflüsse vorhanden, aber er unterzieht die Gesamtausstattung niemals (auch später nicht) einer thematischen kompositionellen und vor allem luminaristischen Vereinheitlichung wie Cortona. Seine Folgerungen aus den Gestaltungsmaximen Cortonas sind in kompositioneller Hinsicht ähnlich wie die seiner Zeitgenossen Gius. und Franc. Melanis (besonders auffällig in der Deckenmalerei der Reichskanzlei). Die Diagonalrippen in den Arbeiten Cortonas dienen bei Byss mehr dazu, die einzelnen Bilder in umrahmte Felder zu scheiden, als eine räumliche Weitung vorzutäuschen. In Prag zum Beispiel fehlt ein bestimmter Augenpunkt, die Bilder sind einzeln gesehen, während das Deckengemälde der Reichskanzlei sich wenig-

stens in drei Feldern nach einer Richtung orientiert. Baciccia (G. B. Gaulli, 1639–1704), der das van Dycksche Körperideal und dessen weiche Modellierung nach dem Süden übertrug, mag Byss wohl gerade aus diesem Grunde stark angesprochen haben, denn auch bei ihm ist der Einfluss van Dycks, zum Beispiel in den Figuren des Kuppelgemäldes der Schönbornkapelle, zu erkennen. Von Baciccia übernahm Byss besonders die luminaristischen Effekte – an theatralische Beleuchtungseigentümlichkeiten erinnernde Lichter auf den Puttenkörpern (Strackapalast) – und das Heraustreten aus dem Rahmen. Diese beiden Illusionsmittel lassen sich von seinem ersten Werk an bis zum letzten Fresko in der Hofkirche zu Würzburg verfolgen. Man kann es verstehen, wenn Byss eine besondere Vorliebe für das dekorative Beiwerk der Deckenmalerei besitzt, denn gerade die Blumengirlanden, die reich bestickten und buntfarbigen Tücher und Teppiche, die vorzutäuschenden dekorativen Stuck- oder Bildhauerarbeiten, müssen den Kleinmaler reizen. Diese Teile sind denn auch ein untrügliches Bestimmungsmerkmal. In der täuschenden Nachahmung des Ornamentstucks darf er sich selbst neben dem italienischen Spezialisten Zaccolini sehen lassen, und die niederhängenden Teppiche und Blumenkränze malt er mit der gleichen Meisterschaft wie Zuccheri im Palazzo Spada in Rom. Dessen Puttenreigen und einige Dekorationsprinzipien scheinen ebenfalls für Byss Vorbild gewesen zu sein. Wie alle seine Zeitgenossen unterliegt auch er der Beeinflussung durch Pozzo; wir müssen eben bedenken, dass er gleichzeitig mit dem grossen Meister in Wien tätig war (1704). Diesen Einfluss trifft man besonders in den Göttweiger und etwas weniger auffällig in den Pommersfelder Arbeiten, während er für die Reichskanzlei (1724–1729) wieder auf das früheste Konstruktionsschema zurückgreift. Seine Kuppelmalerei geht im Prinzip parallel mit derjenigen des Zeitgenossen Rottmayr in der Karlskirche. Die Werke beider Künstler lehnen sich an die Kuppelgemälde Lanfrancos in Neapel und Rom an. In den Göttweiger Deckengemälden fällt uns auf, dass die Figuren ein stark venezianisches Gepräge aufweisen. Das ist uns verständlich, wenn wir die zwei Tafelgemälde «die Vestalin Tucchia» und «die Hochzeit von Kana» zum Vergleich heranziehen (siehe S. 148). Die Kuppelmalerei der Kirche San Sebastiano in Venedig zeigt auffallend motivische und figürliche Übereinstimmung mit der Byss-Arbeit in der Chorkuppel der Salvatorkirche zu Prag und ebenso müssen die eigentümlichen Untersichtsfiguren des Gio. de Mio für die Entwicklung des Byss'schen Stils berücksichtigt werden. Die farbige Haltung seiner Fresken ist von der Arbeit in der Salvatorkirche in Prag bis zu derjenigen in der Hofkirche zu Würzburg ziemlich gleich. Die vorherrschenden gelben, hellgrünen und hellblauen Töne machen, da er dunkle Schatten meistens vermeidet, dass der Eindruck etwas nüchtern und kraftlos ausfällt. Der Forderung des 18. Jahrhunderts hin-

sichtlich der immer heller werdenden Farben hat Byss also schon frühzeitig entsprochen; einer zweiten Forderung auf Klarheit der thematischen Gestaltung und auf Reduktion der grossen «Maschine» allerdings nur im letzteren Teil. Seine Deckengemälde sind wohl kompositionell einfach (Nebeneinander der Figuren!), aber in der Wiedergabe der mythologischen Szene und ihres für diese Zeit unvermeidlichen allegorischen Beiwerks ist er umso unklarer und verschleierter. Er besitzt hierin eine stark persönliche Auffassung und versucht, mit überlegener Gelehrsamkeit durch geheime allegorische Beziehungen auf den Betrachter seiner Gemälde Eindruck zu machen. Ein Beispiel dafür ist das Deckengemälde in der Reichskanzlei, zu welchem das Programm im Codex Albrecht der Nationalbibliothek Wien erhalten ist. Mit allzu grosser Gewissenhaftigkeit sucht er diesem komplizierten literarischen Vorwurf zu folgen.

Die Zeichnungen von J. R. Byss

In der Sammlung Eckert

(Aus dieser Sammlung konnte mir wegen anderweitiger Bearbeitung nur ein kleiner Teil der Blätter vorgelegt werden)

Blatt XXXXII [98, 93] (S. 66). Der Entwurf für das Altarbild in der Totenkapelle. Es erübrigt sich eine ausführliche Besprechung, da diese Skizze bereits in einem früheren Teil der Arbeit gewürdigt wurde. Ich möchte nur auf die besonders charakteristische Stellung des zum Himmel auffahrenden Heilands aufmerksam machen. Diesem Standmotiv begegnen wir in Byss'schen Werken mehrmals. Ebenfalls charakteristisch ist für ihn die Verwendung der zwei Varianten für die beiden Rahmenhälften. Dieser Rahmen schafft übrigens eine elegante Bindung zwischen der im zierlichen Régencestil gehaltenen Mensa und dem Bild. Die Intimität dieser Skizze lässt es begreiflich erscheinen, dass der Kurfürst den Vorwurf zur Ausführung wählte. Denn er entspricht doch vielmehr dem deutschen Empfinden und Fühlen, als der etwas kühl klassizistische und mit feiner Kultiviertheit gestaltete Entwurf Boffrands. Die farbige Haltung ist ganz auf den Kontrast zwischen einem lichten Kobaltblau und einem warmen Ockergelb eingestellt. – Die geometrische Konstruktion unter und neben der gemalten Skizze in dünnen Bleistiftstrichen noch erkennbar, zeigt aufs neue, wie sorgfältig Byss sie ausführte. Selbst die durch die Rundung der Altarwand bedingte Verkürzung nach innen hat der Maler berücksichtigt und genau konstruiert, ebenso die unwesentlichen Begleitformen der Pfeiler und Säulen, sogar die Verkröpfung des Gebälks.

Blatt LXXX [160, 161]. Der Entwurf für den Hauptaltar der Hofkirche. Es handelt sich bei diesem Entwurf um den Aufbau des Altars und um die Art und Verteilung der Plastiken, die Verwendung hätten finden sollen. Der Hauptgedanke dieser Anordnung mag wohl von dem Hildebrandtschen Entwurf übernommen worden sein (siehe Abb. 86 Sedlmaier und Pfister, die Würzburger Residenz). Bei der Ausführung fasste man aus den verschiedenen Vorschlägen mehrere Ideen zusammen.

Auch diese Zeichnung verrät den exakten, an kleinfigurige Gemälde gewöhnten Meister. Die Feinheit der Konturen und der Schattengebung verschaffen uns direkt ein Merkmal des zeichnerischen Stils. Zum Beispiel sind im Gegensatz zu anderen Zeichnungen dieser Sammlung die Ränder der Lappen an den feinsten Akanthusblättern nicht in der üblichen oberflächlichen Art (durch einige Punkte) angedeutet, sondern als weicher, allerdings vom nächsten Lappen abgesetzter Kontur gegeben. Dieses stilistische Merkmal weisen auch die Blätter XX, XXVII und XXXXIII der Sammlung Eckert auf. – Die Schattierung ist viel weicher auf diesen Blättern als z. B. auf LXXXVII, das dem Auvera zugeschrieben wird, und verrät unbedingt den Maler. Auch die untersetzten Gestalten auf den Postamenten zeugen für Byss, ebenso die Gesichtstypen und die überaus weichliche Modellierung des Christuskörpers. Auch die beiden asymmetrischen Hälften, die allerdings bei Auvera ebenfalls versucht, aber nicht mit der gleichen Fertigkeit und Konsequenz durchgeführt sind, lassen das Blatt für Byss in Beschlag nehmen. (Getuschte Federzeichnung.)

Blatt LXXXI (Bleistift- und Federzeichnung, zum Teil getuscht). Eine Variante zum vorigen Blatt. Auch dieses weist die für das vorhergehende geltenden Eigentümlichkeiten auf. Der Aufbau über der Mensa ist weniger hoch und die Weltkugel mit der Monstranz fehlt, dadurch wird der Körper des Gekreuzigten bedeutend grösser.

Blatt XXVII (Bleistiftzeichnung). Stellt wahrscheinlich den Konkurrenzentwurf für den Seitenaltar der Hofkirche dar. (Blatt LXXXIII von J. L. v. Hildebrandt, Blatt LXXXVII von Auvera.)

Auch dieses Blatt weist die zeichnerischen Eigentümlichkeiten der übrigen auf, vor allem das sorgfältige und liebevolle Eingehen auf die kleinsten Einzelheiten, die sonderbare Faltengebung an der auf der Attika stehenden Figur, die konsequente Durchführung der Asymmetrie usw.

Blatt XXXXIII [132, 137, 138]. Der Entwurf für das Oratorium in der Hofkirche. Konkurrenzentwurf zu demjenigen von J. L. v. Hildebrandt auf Blatt LXXV Sammlung Eckert.

Die Beschriftung dieser Zeichnung stammt von Neumann, der rechts unten seinen Namen hinsetzt mit dem Datum 9. Oktober 1736. Diese Zeichnung ist äusserst sorgfältig ausgeführt, sowohl das Tek-

tonische wie auch das Dekorative. Die Umrisse der Dekorationen sind mit der feinen Feder ausgezogen und mit verdünnter Tusche ausschattiert und zudem in 2 Farben koloriert. Sogar auf den nicht zugehörigen Pfeilern erfreuen sich die Einzelheiten sorgfältigster Beachtung (Akanthusblätter!). Mit welcher Geduld wurden die Blumenbüschel auf den die Fenster flankierenden Pfeilern aufgezeichnet und schattiert, welcher unermüdlichen Miniaturarbeit erfreut sich das Wappen der Bekrönung. Eine derartige Ausdauer und Arbeitsfreude auch im Skizzieren können wir sicher nur einem Künstler aus der grossen Zahl der hier Schaffenden zumuten, eben dem «Miniaturen»-Maler J. R. Byss.

Für die Ausführung des Oratoriums übernahm man nur die Grundform und das Dekorationsprinzip. Die einzelnen dekorativen Formen sind in der Zeit der 40er Jahre abgewandelt, es kommt das Gittermotiv hinzu, dagegen werden die naturalistischen Blumenbüschel durch abstrakte Zierformen ersetzt.

Die Blumenbüschel dieser Skizze geben ebenfalls wieder ein stilkritisches Merkmal, indem in ihnen jedes einzelne Blümchen möglichst genau angedeutet wird, während andere Entwerfer solche Blumengebinde durch einen Gesamtumriss oder durch einige wenige grosse Blumen angeben.

Für die Wertschätzung unseres Meisters spricht, dass auch diesmal wieder seine Idee wie beim untern Hauptaltar gegen den berühmten Hildebrandt durchdrang. Er nimmt daher in der Ausgestaltung dieser kunstgeschichtlich so wertvollen Kirche die erste Stelle ein – er schuf ja auch sämtliche Deckengemälde und wird für einen Teil der Stuckornamente sicher auch Entwürfe geliefert haben.

Blatt XX (Bleistiftskizze). Ein Vorschlag für den unteren Hauptaltar. (... der schöner heraus gekommen wäre, wie Mader in der Kunsttopographie der Stadt Würzburg meint.)

Dieses Blatt kann sicher nur Byss angehören. Ich möchte neben der konsequenten Durchführung der Asymmetrie nur auf die sicher geführten Ränder der Akanthuspflanzen in den Pfeilerkapitellen hinweisen. Aber auch die gesamte Gesinnung zeugt für Byss: Der ruhige, ausgeglichene Aufbau – es ist nichts Fiebriges oder zeichnerisch Ungenaues in dieser Skizze, wie etwa in solchen von Bossi, dessen Arbeiten meistens Unexaktheiten aufweisen, dafür aber viel lebendiger und schwungvoller sind. Die Form der Mensa auf diesem Blatt erinnert an jene in der Totenkapelle, sogar in den beiden verschiedenen Hälften mit jenem Entwurf übereinstimmend; eine neue Stütze, ihm dieses Blatt zuzuweisen.

Blatt LXXXVI. (Eine Zeichnung, zu der Rötel, Bleistift, Tuschfeder und Pinsel verwendet wurden.) Entwurf zum bischöflichen Thron.

Sie betrifft einen Ausstattungsgegenstand, für den wahrscheinlich Bossi allein nicht zuständig gewesen wäre. Die zeichnerischen Ungleichheiten lassen daher die Vermutung aufkommen, dass diese Skizze, wie wahrscheinlich noch manche andere, in gemeinsamer Arbeit entstanden ist. Das Verhältnis zwischen Byss und Bossi kann ja nicht anders gedacht werden, als dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Die ganze Erfindung ist Byss'sches Gedankengut, und Einzelheiten der Ornamentik entstammen ebenfalls seinem Formenkreis. Eine gewisse nervöse Linienführung an einigen Stellen lässt es möglich erscheinen, dass auch Bossi auf diesem Blatt gezeichnet hat.

Blatt LXXVIII. Dieses Blatt vereinigt die Entwürfe LXXX und XXXXIII. Die zeichnerische Art weist auf Bossi oder Auvera. (Es ist namentlich wieder der Rand der Akanthusblätter, die die Unterscheidung ermöglichen.) Das Oratorium in Blatt XXXXIII ist viel exakter gezeichnet, und die Figuren vor und auf dem Altar sind fast wortwörtlich übernommen, aber auffällig ist die radierte Stelle über dem Kruzifix und im Zwischenstück der Balustrade. Diese radierten Stellen sind mit abweichenden Formen und Figuren überzeichnet und wurden zuerst mit der Feder schattiert und erst nachher mit verdünnter Tusche. Alles macht den Eindruck, als ob es lichter, beschwingter, gestreckter und lebendiger sei.

Blatt LXXIII. Eine Seite der Hofkirche mit dem Seitenaltar aus Blatt XXVI.

Diese Zeichnung steht stark unter dem Einfluss von Byss. Es sind gleichartige Abweichungen im Figürlichen und auch im Dekorativen wie im vorher besprochenen Blatt. Die etwas zerfahrene Art der Blumenranken und die kleinen Kartuschen lassen auf Bossi schliessen. Dessen Zeichnungsstil hält Blatt XXXVI am eindrücklichsten fest. Es verrät eine gewisse Nervosität – gelappte oder gezackte Ränder macht er nie in einem Zug wie zum Beispiel Byss, es scheint auch, als ob in seine Zeichnungen etwas von den harten Konturen des erstarrten Gipses eingegangen ist. Auf jeden Fall erkennt man schon aus diesen frühen Zeichnungen den späteren Stilwillen (die strähnigen Formen).

Die Zeichnungen des sogenannten Neumannschen Skizzenbuches

(Delin 3 U. B. Würzburg)

Die Universitätsbibliothek Würzburg besitzt eine Zeichnungssammlung, die unter dem Namen das Neumannsche Skizzenbuch bekannt ist. Sie stammt aus dem Nachlass des berühmten Architekten und enthält Skizzen verschiedenster Art sowohl nach ihrer Zweckbestimmung als auch in der Qualität des Zeichnungsstils. (Faustskizzen, um einen Einfall rasch festzuhalten; peinlich exakt ausgeführte Entwürfe, wahr-

scheinlich um sie dem Bauherrn vorzulegen; grosse, einfache Massskizzen mit Werkstoffangaben für den ausführenden Handwerker usw.) Fritz Hirsch hat in Beiheft VIII der Zeitschrift für Geschichte der Architektur (1923) diese Zeichnungssammlung einer kritischen Bearbeitung unterzogen und kam zum Schluss, dass nur ein kleiner Teil aus der Hand Neumanns stamme und dass es sich dann nur um rein architektonische Entwürfe handle. Figürliche oder ornamentale Partien auf solchen Blättern sind schwerfällig und unbeholfen gezeichnet. Die grössere Anzahl der Skizzen verrät starke zeichnerische Begabung und entstammt also dem Mitarbeiterstab des Architekten.

Für eine zuverlässige Bearbeitung des grossen Materials müsste die Möglichkeit geschaffen werden:

1. das ganze Material der Sammlung Eckert einzusehen,
2. diese Sammlung mit dem Neumannschen Skizzenbuch vergleichen zu können.

Beides blieb mir vorenthalten und die vorliegende Studie kann daher zur Erklärung des schon lange bestehenden, kunstgeschichtlich interessanten Fragenkomplexes nicht viel Neues beitragen. Unter den dekorativen Entwürfen der Skizzensammlung können mit Sicherheit einige für Byss in Anspruch genommen werden, und zwar nicht nur aus stilistischen Erwägungen heraus, sondern vor allem auch, weil sie in Papier und Ausführungstechnik übereinstimmen mit dem urkundlich gesicherten Entwurf für den Altar der Totenkirche (Sammlung Eckert XXXXII). Es sind die gemalten Skizzen auf Seite 33 V (Vorderseite), 9 V oben, 9 R (Rückseite) und 32 R. Das Zeichnungspapier weist die gleiche Festigkeit und Dicke auf wie dasjenige für die Tier- und Pflanzenskizzen in Delin 10 und ist ebenfalls wie dort mit einem Malgrund versehen worden, auf den der Künstler die Entwürfe mit Ölfarben ausführte.

Die Skizze auf Seite 32 R weist zudem auch noch die gleiche unsinnige Art des Herausschneidens auf, wie wir sie in Delin 10 kennen lernen werden (siehe Seite 124). Das Anziehende, Gefällige dieser Entwürfe liegt vor allem in der liebevollen, intimen Vertrautheit mit Material und Formenschatz, die dem Künstler eigen war. Er hat die nüchternen Linienverschlingungen Berainscher Vorlagen in Biegungen und Windungen einer vereinfachten, aber kultivierten Art aufgelöst und deren Gefälligkeit gesteigert durch die Einbeziehung lieblicher Blumengebinde und intim wirkender Personengruppen. Diese Skizzen, abgesehen von Blatt 32 R, dienten wahrscheinlich als Vorlagen für den Tapetenmaler. Auch stilistisch genommen sind sie sicher eine originelle Leistung, obwohl ja nicht zu bestreiten ist, dass ihnen Ideen und Formen Watteaus und Gillots als Vorlagen gedient haben. Es müssen reizende Räume gewesen sein, die mit derartigen Tapeten ausgeschmückt waren, und man kann nicht genug bedauern, dass sie zu Anfang des vorigen

Jahrhunderts dem klassizistischen Kunstgeschmack zum Opfer gefallen sind.

Die Monogramme auf Blatt 33 führen ohne weiteres zu den gleichartigen Entwürfen auf den Seiten 15R, 16R, 17R und 19V. Auch bei ihnen sind es die Exaktheit und Sorgfältigkeit der Zeichnung, der einfache, ruhige Schwung, die auf Byss hinweisen.

Blatt 58. Die Anordnung der Zinnornamente auf Türe, Türrahmen und Türaufsatz.

Sedlmaier schreibt sie nur mit Vorbehalt Byss zu, und es mag irritieren, dass der zeichnerische Stil nicht ganz in den Forderungen, die wir für Byss geltend machen, eingehalten ist. Eines ist sicher, es handelt sich um Zinnornamente und nicht um Holzschnitzerei. Es ist nicht denkbar, dass Holzschnitzereien in dieser aufgelockerten Art und mit den eleganten, dünnen Stäbchen verfertigt wurden. – Das Material hiezu muss unbedingt unzerbrechlich und biegefähig gewesen sein. Ein Vergleich mit der ausgeführten Türe (siehe Abb. 158 Sedlmaier und Pfister) macht diese Überlegung verständlich, hier sind es nämlich Holzschnitzereien und wir sehen sehr deutlich, dass das Holz in kompakteren Formen geschnitzt werden musste. Die etwas zittrige Strichführung, die an manchen Stellen dieser Skizze den Eindruck einer «unkräftigen» Hand macht, lässt mich vermuten, dass diese Zeichnung auf Veranlassung Neumanns durch den kranken oder rekonvaleszenten Byss hergestellt wurde, schreibt er ja, er werde fleissig mit ihm konferieren, was und wohin Byss seine Sachen geplant habe (siehe Anmerkung). Man kann kaum annehmen, dass ein zweiter Dekorationskünstler sich so viel Mühe genommen hätte, eine Anordnung der Zinnornamente, die ja die eigentliche Privatangelegenheit unseres Meisters waren, mit dieser Sorgfalt aufzuzeichnen. Es muss unbedingt dem Skizzierenden daran gelegen gewesen sein, auch die gefällige Wirkung der Zieraten zu demonstrieren. Mit welchem Verständnis sind zum Beispiel nur die Zierstücke über die Rundstäbe der Türrahmung gezeichnet. (Über die Ausführung der Zinnzieraten siehe Würzburger Tätigkeit.)

Blatt 60. Ein Entwurf für die Stuckierung einer Pfeilerwand (obere Hofkirche).

Die menschlichen Figuren in den Byss'schen Skizzen zeigen in der Körpermitte ein eigentümliches Gewandmotiv. Es gehen hier die Falten wie von einem Knoten aus und charakteristisch sind auch die etwas steif und starr vom Umriss abstechenden Gewandenden und flatternden Gewandteile. Auf die Untersetztheit seiner Figuren wurde bereits früher hingewiesen. (Das stimmt aber nur mit Vorbehalt, nämlich nicht einmal für alle stehenden Figuren, siehe auch das Bild «Hochzeit von Kana» Seite 101 f.) Dieses Merkmal weist nun ganz auffällig die Figur auf dem Stukkaturentwurf des Blattes 60V auf, auch der

zeichnerische Stil trägt viele Byss'sche Züge und manche Formen gehören unbedingt zu seiner Ornamentik. Auch ein Vergleich mit der Schnitzerei auf der Haupttüre an der Schönbornschen Totenkapelle zeigt Übereinstimmendes. Man könnte sich ja allerdings noch vorstellen, dass der Entwurf in der Byss'schen Werkstatt durch Bossi geschaffen wurde, wobei eben Byss seine Formensprache zur Geltung zu bringen wusste. Diese Byss'sche Formensprache zeigt nun einen deutlichen Zusammenhang mit derjenigen Castellis, wie ein Vergleich mit der Tafel 137 (Sedlmaier und Pfister) dies auffällig zeigt. Castelli-Einflüsse sind auch in den Byss'schen Tapetenentwürfen auf Seite 9 V und 9 R, sowie Seite 33 V zu erkennen.

Aber Byss hat ja so viel Eigenes, seinen Fähigkeiten als Maler miniaturhafter Gemälde Entsprechendes hineingebracht, dass man ruhig von einem persönlichen Ornamentstil reden kann. Es ist bei Castelli ein anderes Verhältnis zwischen Bandornament und leerer Fläche zu beobachten – das Verhältnis ist rationaler, klassizistischer. Das Beiwerk ist bei Byss übereinstimmend mit dem deutschen Bandelwerkstil reicher und im Figürlichen eher genremässig und ohne die trockene Komik französischer Grotesken. Die Grundhaltung Castellischer Stukkaturen – Verteilung des Ornaments auf der leeren Fläche und auch einzelne Formen – können übrigens sogar noch in den Bossi-Arbeiten der 40er Jahre nachgewiesen werden. (Eine Skizze hiezu auf Blatt 27 von Delin 3.)

Für die Bestimmung der Zeichnungen muss, wie schon früher angeführt, auch das Papier in Betracht gezogen werden. Es ist mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Byss als einziger Künstler des Neumannkreises das dicke, feste Papier verwendet hat, das er ja benötigte, um einen Malgrund darauf anlegen zu können. Vermutlich besteht dieser aus einer Mischung von Pulver und Leim. Die Entwürfe und Studien im Byss'schen Skizzenbuch (Delin 10, Würzburger Universitätsbibliothek) sind mit wenigen Ausnahmen alle auf derartigem Papier ausgeführt (siehe S. 124 ff.). Von Byss oder aus der Byss'schen Werkstatt stammen nun sicher alle Zeichnungen auf solchem Papier. Er wird namentlich im letzten Lebensjahr während seiner Krankheit und da er sein Ende kommen fühlte, dieses feste Papier auch für oberflächliche Entwürfe und Faustskizzen verwendet haben. Aus diesen Überlegungen und wegen des Zeichenstils würde ich darum auch folgende Blätter in seine Hand oder mindestens unter seinen direkten Einfluss weisen:

Blatt 60 V oben rechts, Blatt 61 V, Blatt 62 V, Blatt 63 V, Blatt 64 (eine Mass-Skizze auf derartigem Papier mit Andeutungen ornamentaler Teile), Blatt 37 Spiegelrahmung Kaminöffnung, Blatt 3 V und 3 R, Blatt 4 V unten, Blatt 5 unten und oben rechts, Blatt 8 oben rechts, Blatt 8 R rechts unten, auch die äusserst feine und sorgfältig getuschte

Federzeichnung auf Blatt 9 V scheint mir von Byss zu sein, obwohl es ein Entwurf für Stukkatur ist. Blatt 12 R Mitte und unten (Blumen in der Art eines Miniaturenmalers), auch der Bleistiftentwurf oben links, 129 R, die kleinen Figuren in ihrer Exaktheit und ihrer Gestik erinnern an die Skizze LXXX der Sammlung Eckert, auch die sorgfältige Schattierung und die nur schwach betonten Umrisslinien deuten auf ihn, vielleicht könnte auch Blatt 85 V, die Mass-Skizze für einen Leuchter, von Byss stammen.

Ob Byss auch der Entwerfer für Öfen ist, lässt sich wahrscheinlich nie zuverlässig belegen. Ich möchte aber auf den Brief von Neumann an den Fürstbischof hinweisen [103], in welchem er die Skizzen für die Öfen, die nach den «Intentionen des gnädigen Herrn» hergestellt werden sollen, verlangt. Natürlich können auch andere Zeichner diese fürstbischöflichen Gedanken in zeichnerische Form gebracht haben, auf jeden Fall auch Wiener Künstler. Warum sollte dann nicht auch der bevorzugte alte Meister, der dem Geschmack seines Herrn immer zu entsprechen wusste, solche Gedanken zu Papier gebracht haben? Die Ofenskizze auf Blatt 79 und auf Blatt 82 wäre ihm, nach der zeichnerischen Art zu schliessen, wohl zuzuweisen.

Blatt 95. Die Staatskarosse.

Es ist wahrscheinlich die Zeichnung, die Neumann aus Paris an den Kurfürsten sandte, Ansichten von dem Wagen, der zum Verkauf angeboten war. Diese Zeichnung existiert auch als Stich von Piccart aus dem Jahre 1714 und stellt den Prunkwagen dar, in welchem der Herzog von Ossuna als ausserordentlicher Gesandter Philipps V. von Spanien 1713 seinen Einzug in Utrecht hielt. (Teile aus diesem Stich sind auf Seite 496 bei Speltz «Der Ornamentstil» abgebildet.)

Abschliessend sei nochmals auf die Unvollständigkeit dieser Bearbeitung hingewiesen. Wann kommt endlich die ausführliche Behandlung des Neumannschen Skizzenbuches zustande? Eine lohnendere und interessantere Aufgabe zur Erforschung des deutschen Spätbarocks wüsste ich heute nicht für einen ortsansässigen jungen Kunsthistoriker. Die Schwierigkeit liegt vor allem in der grossen Parallelität der Byss'schen und Bossischen Zeichnungen. Aber durch Beachtung der kleinsten persönlichen Stileigentümlichkeiten, zum Beispiel der Bandendungen, die bei Bossi immer viel nerviger, impulsiver, bei Byss bedächtiger und zahmer sind, der Randformen an den Akanthusblättern oder an den Blumenranken, müsste doch eine Scheidung möglich sein. Die von Hirsch für Byss in Beschlag genommenen kleinen Medaillons mit den überschlanken Figuren, wie zum Beispiel auf Blatt 4 V, scheinen eher aus der Hand Auveras zu stammen. Ich finde ebenfalls nicht so viele Blätter, die für Byss in Frage kommen, wie dies Hirsch getan hat, und darum kann ich auch nicht auf eine Änderung in der Überschrift dieser Zeichnungssammlung eingehen.

Das Byss'sche Skizzenbuch

Bei meinen Aktenexzerpten aus der Korrespondenz B. Neumanns mit dem Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn traf ich mehrmals auf Briefstellen, in denen ein Skizzenbuch von J. R. Byss erwähnt war, zum ersten Mal im Brief vom 18. Dezember 1740: der Sohn des Künstlers habe für die «Studia vundt Kupferstich» eine Entschädigung gefordert. 1741, Anfang März, heisst es in einem Schreiben: «der junge Byss hat mich schon etlich mahl angefraget wegen deren 300 Reichsthalern von wegen der scycys der Mahlerey, welche alle wie buch formirt, dass mans blattweiss herausnehmen kan...» und dann wird am 7. März 1741 verfügt, dass man dem jungen Byss, wie man es mit dem Vater abgemacht habe, 100 Dukaten auszuzahlen habe.

Sedlmaier weist im 1. Band «Die fürstbischöfliche Residenz Würzburg» (1923) in einer Anmerkung auf die Skizzen hin: «U. B. (die Universitätsbibliothek Würzburg) besitzt auch eine Mappe ausgeschnittener Tierskizzen in farbiger Ölmalerei. – Neulandiana». Die Skizzensammlung war aber 1936 nicht katalogisiert. Herr Museumsdirektor Dr. W. Boll, Regensburg, hatte dann die Güte, mich auf den Standort in der Bibliothek hinzuweisen. Die Sammlung trägt nun die Signatur Delin 10. (Delin 3 ist die Signatur des Neumannschen Skizzenbuches, das eine grosse Zahl Zeichnungen und Entwürfe von J. R. Byss enthält.)

Die Skizzensammlung besteht aus 2 Mappen in der Form eines Buches mit ledernem Einband, in welchen auf losen, numerierten Blättern Skizzen von Blumen, Früchten und Tieren aufgeklebt sind. Das Papier für diese Skizzen ist fast durchwegs ziemlich fest und meistens mit einem Malgrund versehen. In der Form dieser Skizzenstücke – sie sind von unverständiger Hand aus grössern Bogen herausgeschnitten worden – bestehen Übereinstimmungen mit solchen des Neumannschen Skizzenbuches, ebenso auch in der Art des behandelten Papiers. Die Studien sind zum Teil mit Wasserfarben, die grösseren aber in Öl ausgeführt. Oben rechts ist jeweilen die Anzahl der aufgeklebt gewesenen Skizzen angegeben.

Mappe I

Aufschrift: In öhlfarben auf Kartons ausgeführte Studien von Pflanzen und Thieren durch Rudolf Byss nebst 2 chinesischen Zeichnungen. 50 Blätter.

Blatt 1: fehlt

Blatt 2: Pfauen und andere Vögel, angegeben 12, vorhanden 10 Skizzen (12/10)

Blatt 3: Verschiedene Vögel, worunter Pfauen, Truthähne usw. (8/8)

Blatt 4: Strauss, Wasservögel und andere (8/8)
Blatt 5: Papageien (8/6)
Blatt 6: Papageien, Sittiche und andere (7/7)
Blatt 7: Exotische Vögel, zum Beispiel Paradiesvögel (13/9)
Blatt 8: Schlangen, auf der Rückseite Salamander (9/9)
Blatt 9: Fische, Krebse, Biber (9/7)
Blatt 10: Fische, Frösche, Aale (9/9)
Blatt 11: Krebse, Fische, Rochen (7/7)
Blatt 12: Fische (7/7)
Blatt 13: Fische, Schildkröten, Krokodile (5/5)
Blatt 14: Wasservögel, Schwäne, Reiher und andere (13/10)
Blatt 15: Wasservögel (Schnepfen), darunter ein Aquarell (6/6)
Blatt 16: Wasservögel, auf der Rückseite Studie für den Schnabel eines Wasservogels (9/9)
Blatt 17: 4 Vögel, worunter ein Adler (4/4)
Blatt 18: Vögel (Storch) (10/9)
Blatt 19: Raubvögel, Eulen (16/14)
Blatt 20: Fledermäuse, Maulwürfe, Mäuse, Fischotter (7/7)
Blatt 21: Bunte Vögel (Rotkehlchen), unter diesen Aquarelle (8/8)
Blatt 22: Vögel (Schnepfen, Tauben) (16/16)
Blatt 23: Vögel, Auerhühner (5/5)
Blatt 24: Wasservögel (Haubensteissfuss), auf der Rückseite 3 Skizzen auf Tapetenstücken (13/13)
Blatt 25: fehlt
Blatt 26: Vögel (Wiedehopf) (13/12)
Blatt 27: Wasservögel (9/9)
Blatt 28: Wasservögel (16/16)
Blatt 29: Waldvögel (Kreuzschnabel) (14/14)
Blatt 30: Eulen (9/9)
Blatt 31: Kleine Vögel, Spatzen (12/10)
Blatt 32: Singvögel (Lerchen, Rotkehlchen), Spechte (19/16)
Blatt 33: Singvögel (16/22)
Blatt 34: Singvögel (18/24)

Mappe II

Erste Gruppe: Früchte, Blumen, Blätter

Blatt 1: Äpfel, Aprikosen, Haselnüsse (9/9)
Blatt 2: Früchte, worunter Äpfel, Aprikosen. Es scheinen Versuche zu sein, auf verschiedenen Materialien zu malen, zum Beispiel auch auf Seide. Eine Skizze auf Papier ist sehr stark gefirnisst (13/12)
Blatt 3: Duftige Birnenskizzen (eine auf unbehandeltem Papier) (8/7)

Blatt 4: Kirschen, Trauben, Äpfel, Pflaumen (3 Stück auf Seide) (8/8)
Blatt 5: fehlt
Blatt 6: Mohnblumen (7/7)
Blatt 8: fehlt
Blatt 9: Tulpen auf verschiedenem Papier (eine Skizze auf Seide, eine als Aquarell) (13/10)
Blatt 10: fehlt
Blatt 11: Hahnenfussgewächse in verschiedenen Maltechniken, auf verschiedenem Papier, auch auf dem dünnen Zeichnungspapier, das er verwendet zu den Ornamentskizzen mit Feder und Tusche. – Eine Skizze: stilisierte Formen (19/19)
Blatt 12: Rosen, worunter 4 Aquarelle (11/10)
Blatt 13: Nelken, worunter Aquarelle (11/11)
Blatt 14: Pfingstrosen, worunter Aquarelle – auch hier Skizzen auf dünnem Papier (9/9)
Blatt 15: Blätter, Rosen, Margerithen (14/14)
Blatt 16: Blattstudien in Öl und Aquarell
Blatt 17: Blätter, Schwämme, Distelpflanzen und ein Ausschnitt aus einem Stilleben im Stile M. V. Schrieck (19/22)
Blatt 18: fehlt
Blatt 19: Blattstudien (?/13)
Blatt 20: Blattstudien (7/7)

Zweite Gruppe: Grosse Tiere

Blatt 1: Pferde (3/3)
Blatt 2: Pferde, worunter ein Schimmel, der einen Korb mit Hähnen trägt (10/10)
Blatt 3: Pferde in Bewegung (7/7)
Blatt 4: Pferde in verschiedenen Stellungen (9/9)
Blatt 5: Pferde, worunter badende und aufgezäumte. Es befindet sich auf diesem Blatt eine grössere Skizze, wahrscheinlich zu einer Alpauffahrt (?): Bepackte Saumpferde, Kühe, Ziegen, Schafe (4/4)
Blatt 6: Pferde (springende und sich wälzende) (3/3)
Blatt 7: Pferde (6/6)
Blatt 8: Ziegen (8/8)
Blatt 9: Kühe (7/7)
Blatt 10: Kühe (9/9)
Blatt 11: fehlt
Blatt 12: Affen (11/11)
Blatt 13: Hunde (zum Beispiel jagende, springende und zubeissende) (12/12)
Blatt 14: Hunde (unter diesen scheint das «Porträt» des «Mohrle» zu sein. (Mohrle war der Lieblingshund des Kurfürsten Lothar

Franz und wurde auch auf einem Wandgemälde der Sala terrena im Schloss Pommersfelden «verewigt».) (6/6)
Blatt 15: Hunde (7/6)
Blatt 16: Dachse (10/10)
Blatt 17: fehlt
Blatt 18: Verschiedene Raubtiere, Fuchs, Wolf (9/9)
Blatt 19: Stachelschwein, Paviane und andere affenartige Tiere (8/8)
Blatt 20: fehlt
Blatt 21: Dromedar, Esel, Gemse, Büffel, Gazelle (6/6)
Blatt 22: Dromedar-Studien (8/8)
Blatt 23: Verschiedene Tiere. Eine grössere Skizze: Luchs schlägt ein Reh (9/9)
Blatt 24: Löwenkopf (auf Tapetenstoff gemalt), Tiger, Leopard (3/3)
Blatt 25: Löwen und Tiger in verschiedenen Stellungen (5/5)
Blatt 26: Bären (6/6)
Blatt 27: Wölfe (auf der Rückseite eine Skizze: ein Putto übermalt mit einem Wolfskopf) (5/5)
Blatt 28: Eber (eine Skizze ist ersetzt durch 2 kleinere: ein Hirschkopf und eine Geflügelstudie) (3/4)
Blatt 29: Wildschweine (5/5)
Blatt 30: Ziegen, Steinböcke, Schafe (8/8)
Blatt 31: Hirsche, worunter ein grösseres Stück: Hirsch angefallen von einem Luchs (6/6)
Blatt 32: fehlt
Blatt 33: Rehe (auf der Rückseite eine Skizze auf unpräpariertem Papier) (5/4)
Blatt 34: Rehe in verschiedenen Stellungen (6/6)
Blatt 35: Rehe (3/3)
Blatt 36: Rehe (4/4)
Blatt 37: Elch, Damhirsch (dieser auf Tapetenstoff), Rehe (6/3)
Totalbestand: 81 Blätter mit etwa 600 Skizzen.

Dass die zehn fehlenden Blätter einmal vorhanden gewesen sind, lässt sich nach der fortlaufenden Numerierung mit Sicherheit annehmen. Auf einigen Blättern sind die einzelnen Skizzen mit Gewalt abgelöst und mitgenommen worden – auf andern hat die Feuchtigkeit den Leim aufgeweicht, so dass die Studien weggefallen, aber noch vorhanden sind.

Das Skizzenbuch besitzt künstlerisch keinen grossen Wert, aber es verschafft uns Einblick in die Arbeitsweise eines Pflanzen- und Tiermalers von anerkannten Qualitäten. Kurfürst Lothar Franz rühmt in einem Brief an Reichsvizekanzler Friedrich Karl (27. Januar 1714) über Byss: «Er ist ein überaus guter und darin sehr künstlicher Mann der absonderlich dem Breugel in vielen dingen sehr nahe, zumahlen, was fisch und tierwerck angehet, komen thuet.» Die Studien verraten ein

liebevolles Eingehen und eine unerschütterliche Geduld, um Form und Farben der vegetabilen Welt in ein Kleinbild einzufangen. Ein Teil der durchwegs gemalten Skizzen mag nach der Natur entstanden sein – andere aber sind unbedingt kopierte Ausschnitte aus Werken berühmter Pflanzen- und Tiermaler. Byss wird diese Kopien auf seinen verschiedenen Wanderfahrten geschaffen haben. Maltechnisch können zwei ganz entgegengesetzte Auffassungen erkannt werden. Die einen Skizzen sind in minutiösester Art mit dem feinsten Pinsel, andere in frischer breiter Technik, etwa in der Art des Roos oder Fyt ausgeführt. Dass ein Teil Kopien sind, ist auch dadurch zu belegen, dass auf ihnen oft einzelne Stellen ausgelassen sind, zum Beispiel bei den Hunden auf Blatt 14, Mappe II, zweite Gruppe, oder Blatt 28 derselben Gruppe: an den Ebern dieses Blattes sind jene Stellen weissgelassen, wo die Hunde zubeissen und ihr Umriss ist deutlich zu erkennen. Nachweisbar ist die Vorlage für Blatt 5 der Mappe I, die Papageien sind verkleinerte Nachbildungen aus dem Gemälde von Fyt «Papageien verschiedener Art auf einem Baum» in der Bamberger Residenz (Inventarnummer 7425). Im «Paradies» von Bouttats, das ebenfalls in der Bamberger Residenz hängt, können Tiere aus verschiedenen Blättern nachgewiesen werden, erwähnt sei der Schwarzstorch von Blatt 18, Mappe I und die Ziegen von Blatt 8, Mappe II. Durch Vergleich mit einer grossen Zahl niederländischer Gemälde und Stichfolgen (wobei mir allerdings nur einige photographische Aufnahmen aus dem Skizzenbuch zur Verfügung standen) muss angenommen werden, dass vor allem die Hirtenszenen, Jagden, Soldatenauszüge und kriegerische Darstellungen von Cl. Berchem (1620–1683) als Vorlagen dienten. In Stichen nach Berchems Gemälden lassen sich nachweisen: die Schafe von Blatt 8, Mappe II, und der «Erde» in Gaibach, die Ziegengruppe der «Erde» in der Residenz Würzburg. Die Gruppe, der eine Furt (?) durchschreitenden Tiere von Blatt 5, zweite Gruppe, Mappe II, dürfte einem Gemälde Berchems entnommen sein – auch Übereinstimmungen in der Pinseltechnik lassen die Annahme als gerechtfertigt erscheinen. Hat Byss vielleicht sogar im Atelier des Niederländers gearbeitet? Als weitere Vorbilder kommen die Tiermaler P. Potter (1625–1654), K. Dujardin (1622–1674) und A. v. d. Velde (1611–1693) in Frage. Auch deutsche Meister fanden das Interesse unseres Malers, so lassen sich unschwer in einigen Skizzen Tierstellungen und Pinseltechnik des begabten J. H. Roos und des K. A. Ruthart erkennen.

Wir sind im klaren über den Zweck dieses Skizzenbuches, wenn wir uns erinnern, welche Aufträge Byss auszuführen hatte und welchen Liebhabereien die damaligen Gemäldesammler nachgingen. Die Modeströmung verlangte nach Werken des Sammet-Breughel und der ihm verwandten Maler. Unserm Meister stellen nun schon die Zeitgenossen das Zeugnis aus, er male in Breughelscher Art, dass es «alle vor dahs

original ansehen» und der Kurfürst Lothar Franz schreibt in einem zweiten Brief an den Reichsvizekanzler (siehe Anm. 33), er habe hier einen Maler, «der auch in einem gewissen studio von mahlereien auff des so renommierten allten Breughels arth seines gleichen dermahlen schwerlich auff der wellt zu finden sein darffte». Byss ging es ja anfänglich in Prag sehr schlecht, da wird er sich auf seine besonderen Fähigkeiten besonnen haben, nämlich auf die Begabung als Kopist und als Pflanzen- und Tiermaler. Als Betreuer der Gemäldegalerie – in dieser Stellung befindet er sich schon bei Graf Csernin in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts – musste er auch Reparaturen an Gemälden vornehmen und «Compagnon»-Stücke malen. Er legt sich also ein Nachschlagewerk für die möglichst mühelose Erledigung derartiger Aufträge an. Dieser Vorlagensammlung entnimmt er nun, was gerade in das defekte oder neu zu erstellende Bild hineinpasst, und zwar meistens in «wortwörtlicher» Übernahme. Eine derartige Restaurierungsarbeit durch Byss könnte die Erklärung geben, dass sich im «Paradies» von Bouttats (Bamberger Residenz) Tiere aus dem Byss'schen Skizzenbuch befinden. Sie unterscheiden sich übrigens in der Malweise ganz deutlich von den ursprünglichen Figuren. Wenn wir in seinen Tier- und Pflanzenstücken nachsuchen, entdecken wir in allen, neben neuen Einzelheiten immer wieder die Vertreter des Skizzenbuches, oft nur darin abgeändert, dass sie seitenverkehrt hineingemalt sind, um wenigstens den primitivsten Kompositionsgesetzen gerecht zu werden. Es wäre interessant, aber eine mühsame und grosse Arbeit, die einzelnen Tiere, Blumen und Früchte der Skizzensammlung in den Tafelgemälden nachzuweisen. Einige Beispiele seien aus der grossen Zahl der Möglichkeiten heraus gegriffen: die Schlangen von Blatt 8, Mappe I, befinden sich auf der «Erde» in Gaibach, der Salamander des gleichen Blattes sogar auf einer Lambrisfüllung des Venezianischen Zimmers (Würzburger Residenz). Diese Füllungen wurden erst nach dem Tode des Künstlers ausgeführt, das Skizzenbuch fand also auch bei seinen Schülern Verwendung. Auf einer solchen Füllung lässt sich der Seehund von Blatt 12, Mappe I, der auch auf den beiden «Wasser» von Gaibach und Würzburg leicht zu finden ist, nachweisen. Der Frosch auf Blatt 10 hat in das Stilleben mit dem Totenkopf (Depot der Münchner Pinakothek) Aufnahme gefunden. Der Fischreiher von Blatt 14 ist an auffälliger Stelle in der «Luft» der W. R. auf der «Vertreibung aus dem Paradies» (Pommersfelden), weniger auffällig in der «Luft» von Gaibach und auf dem «Paradies» von Bouttats vorhanden. Das Krokodil von Blatt 13 findet man auf beiden «Wasser» – im Skizzenbuch ist jene Stelle nicht gemalt, an der auf dem «Wasser» der Residenz ein Putto reitet. Auch von den Skizzen der Mappe II sind schon mit wenig Mühe Verwertungen nachweisbar, zum Beispiel die Distelpflanzen von Blatt 17 der ersten Gruppe sind Vorstudien zum schon erwähnten

Stilleben mit Totenkopf. Von den Ziegen, Blatt 8, zweite Gruppe, kommt eine vor in der «Erde» der Residenz, eine liegende auf der «Erde» in Gaibach, dabei auch ein Zicklein dieses Blattes. Aus Blatt 15 ist ein Hund übernommen auf die «Tierbändigerin» in der Liechtensteingalerie zu Wien, sowie auch der liegende Hund vor dem Tiger in der «Erde» der Residenz. In diesem Bild lässt sich auch der Panther von Blatt 23 erkennen. Das Hirschblatt 31 liefert die Vorlagen für einen Hirsch in der «Tierbändigerin» und der Gaibacher «Erde». Ebenfalls finden die Rehblätter 33–36 mannigfache Verwertung, zum Beispiel ist ein springendes Reh von Blatt 36 seitenverkehrt in die «Vertreibung aus dem Paradies» (Pommersfelden) aufgenommen.

Einzelne der Skizzen, wahrscheinlich diejenigen, die er nach der Natur malte, zeigen die Fähigkeit unseres Künstlers, in frischen, leuchtenden Farben zu gestalten. Manche der Früchte-Studien besitzen einen Duft, der unwillkürlich an die Werke Chardins erinnert. Die naturwahre Farbigkeit in den Schattenpartien mehrerer Blätter weckt ein Gefühl des Bedauerns, dass Byss seine Stilleben nicht in dieser ungekünstelten, durch keine Tradition beengten Malmanier geschaffen hat.

Die verschiedenen Materialien, auf die die Skizzen gemalt sind, beweisen, dass sich Byss mit Experimenten über Bildgrund und Farbmischungen beschäftigte. Vielleicht sind diesen Versuchen manche seiner Bilder zum Opfer gefallen. Viele Skizzen weisen schadhafte Stellen auf, die entstanden sind durch eine Art von Schimmelbildung. Andere dunkelten so stark nach, dass Feinheiten nicht mehr zu erkennen sind. Nach Füssli soll er ja gerade das Nachdunkeln befürchtet und daher die Schatten nur ganz leicht eingesetzt haben.

Abschliessend sei der Anerkennung Ausdruck gegeben über das ungewöhnlich grosse Mass an Naturbeobachtungsgabe und technischer Fähigkeit, mit der alle diese Skizzen geschaffen sind.

Die Tafelgemälde

Bei der Besprechung der Tafelgemälde müssen wir konstatieren, dass eine chronologische Einordnung seiner Arbeiten sehr schwer fällt, weil in dem heute vorhandenen Oeuvre eine stilistische Entwicklung kaum nachzuweisen ist. Wir müssen allerdings bedenken, dass die frühesten datierten und signierten Gemälde aus der Zeit um Siebzehnhundert stammen, also aus seinen Vierzigerjahren. Er dürfte damals bereits im Vollbesitz seiner technischen Fertigkeiten gewesen sein, denn wir wissen ja, dass er sehr lange um Anerkennung hat ringen müssen und erst mit 53 Jahren in den Dienst der Schönborn tritt. Er geht den einmal eingeschlagenen Weg und kümmert sich nicht um die Entwicklung, die mit Riesenschritten neben seinen Werken vorbei eilt.

Er findet zwar immer Liebhaber für seine stilistisch zurückbleibenden Schöpfungen.

Seine Tafelgemälde lassen sich in drei Gruppen scheiden:

1. Die kleinfigurigen Tafelgemälde.
2. Die grossfigurigen Tafelgemälde.
3. Die Stilleben.

Byss versucht sich auf allen Gebieten der Tafelmalerei. Auch für den Malgrund probiert er die verschiedensten Materialien aus: Kupfer, Leinwand, Holz, und wie wir bei der Behandlung des Skizzenbuches gesehen haben, auch Leder, Seide und präpariertes, festes Papier. In den Formaten bringt er den grössten Wechsel, ebenso in der Auswahl der Themen. In den kleinfigurigen Gemälden überträgt er die Breugelsche Tradition in eine elegant französische Art. Er malt Jagd- und Tierszenen in natürlicher Grösse, um es den berühmten Malern dieses Genres Oudry, Fyt usw. gleichzutun. Das Können ist am ausgeprägtesten in seinen Blumenstilleben. Die Leistungen gehen über Bouttats, Van Kessels oder Van Baalens hinaus, was die kleinfigurigen Tierschilderungen anbetrifft. Er ist in der Schilderung des Tierlebens unermüdlich und unter den verschiedensten thematischen Überschriften sucht er die sorgsam gepflegten «Schützlinge» seines Skizzenbuches in die Gemälde hineinzubringen. Bei der qualitativen Bewertung müssen wir allerdings bedenken, dass diese Art von künstlerischer Tätigkeit mehr das Ergebnis einer technischen Fertigkeit und Geschicklichkeit ist. Oft fehlt ein innerer Zusammenhang für die Zusammenstellung der verschiedenen Tierfiguren, wenigstens scheint es für uns so.

1. Die kleinfigurigen Tafelgemälde

In dieser Art von Malerei erreichte Byss die grösste Berühmtheit, denn es galt für eine Selbstverständlichkeit, dass sich in den damaligen Galerien derartige Gemälde befanden. Die Vorliebe des Kurfürsten und Reichskanzlers für sie spricht nicht nur aus verschiedenen Briefstellen, sondern auch aus der grossen Anzahl solcher Arbeiten, die er besass. Bei der Besprechung seines Skizzenbuches erfuhren wir bereits, wie er zu schaffen pflegte. Die verschiedenen Schöpfungen weisen nicht auf eine durchgehende schematische Verwendung der gleichen Motive hin; aber es lassen sich doch einzelne Formen immer wieder nachweisen. Sein Talent in der geschickten Gruppierung und der dekorativen Verteilung fällt ganz besonders in den mit Figuren übersäten grossformatigen Gemälden auf. Es kommt nicht von ungefähr, dass gerade sie im Doppel existieren. Aus den Signaturen zu schliessen, fallen sie in die Jahre 1711–1718. Ich vermute, er habe erst im Dienste des Kurfürsten sich mehr auf diese Art der Malerei verlegt, denn diese

Fähigkeit wird in der Korrespondenz des Kurfürsten mehrmals erwähnt. Kompositorisch lassen sich keine Unterschiede feststellen, ebenso wenig in der farbigen Haltung, man könnte höchstens den Eindruck einer gesteigerten Fertigkeit feststellen. Die vier Tafeln, die Elemente darstellend, die sich gegenwärtig im unbewohnten Schloss Gaibach befinden, waren früher in Pommersfelden. Ihre Verbannung nach dem entlegenen, einsamen Landschloss entspricht derjenigen der andern vier gleichartigen Tafeln, die früher eine Zierde der Galerie Schleissheim bildeten und sogar die Ehre erlebten, in einem sehr sorgfältigen Silberdruck reproduziert zu werden. Heute befinden sie sich in der Residenz Würzburg und hängen ganz ungünstig. Diese Massnahmen zeigen so recht den Geschmackswandel in den letzten zwanzig Jahren. Die Würzburger «Elemente» kamen von Düsseldorf her in den Besitz der bayerischen Staatsgalerien.

1. Das Wasser. Beide Darstellungen (Gaibach und Würzburg) versinnbilden dieses Element durch alle möglichen wirklichen und mythologischen Lebewesen des Meeres. Zahlreiche Genien treiben natürlich auch auf diesen beiden Tafelgemälden ihr munteres Spiel und machen den übergrossen Aufwand an lebendem und totem Wassergetier etwas erträglicher.

Der Unterschied der beiden Varianten liegt weniger in der Schilderung der Tiere, als in der landschaftlichen Szenerie und in der Figurengruppierung. Auf dem Würzburger Bild ist der Mittelpunkt bestimmt durch eine felsige Insel, von der aus gegen den Vordergrund zu ein schmaler Strand ins Wasser abfällt. Er ist belebt durch den Meeresgott, der die mannigfaltigen Wesen seines Reiches fangen und hertragen lässt und durch eine Gruppe von drei Frauen unter einem Zelttuch, die im Begriffe sind, sich Korallenschmuck anzulegen. – Das Gaibacher Bild besitzt anstelle des Felseilandes eine Wasserfläche, auf der das Viergespann Neptuns daherkommt. Der Wassergott befiehlt von seinem Muschelwagen aus, die Wesen des Meeres zu fangen und herbei zu schaffen.

Die Landschaften sind auf beiden Gemälden schematisch gestaltet und verraten holländischen Einfluss, vor allem in der gelben und blauen Tönung.

Auf dem Gaibacher Bild ragt im Mittelgrund ein steiler, durchbrochener Felsen aus dem Wasser. Nymphen, Pane und Genien spielen in seiner Nähe. Im Hintergrund taucht im bläulichen Dunste eine flache Uferlandschaft, die weiter rückwärts unvermittelt in steile Höhenzüge übergeht, auf. Schlossähnliche Gebäude nehmen ein Teil der Uferlandschaft ein. Auf dem Würzburger Bild ist die felsige Insel ganz in den Vordergrund gerückt und ihr flaches Ufergelände von mehreren Figuren belebt. Die Wasserfläche im Mittelgrund durchkreuzen

Neptuns Muschelwagen und einige Schiffe. Der Hintergrund wird durch ein von vorn rechts nach links in die Tiefe verlaufendes Steilufer gebildet. Im bläulichen Schimmer taucht dort eine von Schlössern und Burgen umstandene Stadt auf. Auf beiden Bildern lassen sich die figürlichen Schilderungen durch ein Dreieck umfassen, wobei die Spitze durch die Stellung Neptuns bestimmt ist. Trotz der Gleichartigkeit der meisten Einzelheiten machen die beiden Bilder doch nicht den Eindruck einer Replik, weil sie trotz der ins kleinste Detail gehenden Ausführung vom Bildganzen aus gesehen sind. Der Maler verteilte sie geschickt in helle und dunkle Gruppen und ein alles verbindender Lichtschimmer spielt darüber hin. Im Sinne seiner Zeitgenossen schaffte Byss in diesen Gemälden wirkliche Meisterstücke. Wir bewundern den kunstgewerblichen Fleiss, mit dem die zahlreichen Meerestiere naturgetreu wiedergegeben sind und die Fähigkeit, trotz der Vielzahl eine gewisse Einheitlichkeit zu erreichen.

Auch auf diesen beiden Bildern ist die Landschaft etwas zu summarisch geschildert und die Felsen machen auch hier den Eindruck des künstlich gebauten Bühnenhaften. Im Gaibacher Bild steht die Schmiede Vulkans etwas mehr im Hintergrund, aber sie ist fast ausschliesslich von den gleichen Figuren belebt, wie auf dem Würzburger Bild. Auf diesem aber ist der Feuerschein stärker und effektvoller. Ein Wechsel besteht in den Figuren des Vordergrundes, sie sind zahlreicher auf dem Würzburger Bild. Die vielen, mit grosser Sorgfalt und Freude gemalten Gegenstände, die auf das Thema Bezug nehmen, stehen auf den beiden Bildern an verschiedenen Orten. So das chemische Laboratorium mit seinem reichhaltigen Drum und Dran auf dem Gaibacher Bild im Vordergrund rechts, auf dem Würzburger Bild im Mittelgrund links, der gedeckte Tisch und die Mars-Szene dagegen hier rechts, auf dem Gaibacher Bild links.

Das Würzburger Bild ist bezeichnet: J. R. Bys fec 1711?, ebenfalls das Gaibacher Bild: J. R. Bys 171.. Grösse: 80/120 cm. Material: Eichenholz.

2. Das Feuer. Zur Symbolisierung dieses Elements schildert der Maler allerlei Vorgänge aus der Küche, aus einem alchimistischen Laboratorium und einer Waffenschmiede. Die mythologische Parallele dazu nimmt er in der Schmiede Vulkans, die er auf beiden Bildern mit viel Geschick in der Darstellung der gespenstischen Wirkung des unterirdischen, mächtigen Feuers wiedergibt. Unvermeidlich in dem Zusammenhang tritt auch der Kriegsgott auf, der aber in diesen Bildern sich absolut unkriegerisch benimmt, eilt er doch auf dem Gaibacher Bild zum Gastmahl der Venus und auf dem Würzburger Gemälde sehen wir ihn in einem Liebesspiel mit der Göttin der Schönheit! Die Bilder verraten die Vorliebe des Meisters für schöne Gefässe. Der kostbare Stuhl

auf dem Würzburger Bild vermag uns einen Einblick zu verschaffen in die Forderungen des Meisters gegenüber der Innenausstattung. Die Zierformen dieses Möbelstückes stimmen überein mit solchen seiner späteren dekorativen Entwürfe.

Bezeichnung des Würzburger Bildes: J. R. Bys. Bezeichnung des Gaibacher Bildes: J. R. Bys. Grösse: 80/120 cm. Material: Eichenholz.

3. Die Erde. Die Vierfüssler in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit versinnbilden das feste Element. Mit ihnen die schönsten Früchte des Bodens. Die Personifizierung der Mutter Erde geschieht durch Cybele, die auf der Erdkugel sitzend die Huldigungen aller irdischen Gottheiten entgegen nimmt. Flora, Pomona, Diana, Ceres, Bacchus und Vertumnus bringen ihr die schönsten Opfergaben aus ihrem Herrschaftsbereich. Auf dem Würzburger Bild spielt sich der Vorgang weit ausserhalb einer Stadt ab, in einer durch prächtige Säulenarchitektur gebildeten halbrunden Nische. Auf dem Gaibacher Gemälde dagegen ist die Szene in die Nähe der Stadtmauern gerückt und die Nische fehlt. Nur wenige Tiere wiederholen sich auf beiden Bildern, und wenn es solche gibt, so sind sie auf jeden Fall variiert, entweder in der Grösse oder in ihrem Standort oder auch in beidem. Um das Prinzip dieser Variierung kenntlich zu machen, brauche ich nur auf den Bären, der sich rechts aussen auf dem Gaibacher Bild befindet, hinzuweisen, den wir im Würzburger Bild links, nahe der Ecke, hinter einem andern Bären, halbverdeckt wiederfinden. Der Tiger, der dem Bären des Würzburger Bildes fauchend gegenübersteht, befindet sich auf dem andern Gemälde rechts hinten, neben dem Baum, stark verkleinert. Der Schimmel steht in beiden Gemälden im Mittelgrund, aber an verschiedener Stelle und zeigt klar, worin die Abwechslungsprinzipien bestehen. Wir haben bereits früher erwähnt, dass die Ziegen auf dem Gaibacher Bild sich ebenfalls auf dem «Paradies» von Bouttats vorfinden.

Auf dem Würzburger Bild führt der Künstler die Landschaft weit nach hinten. Eine in bläulichem Dunst verschimmernde Stadt mit einer Berglandschaft in ihrem Rücken, bildet den Abschluss des Gemäldes. Auf der Gaibacher Variante steht die Stadt in geringerer Entfernung von der dargestellten Szene und erinnert auffällig an ähnliche Bildhintergründe auf Poussinschen Gemälden (Phokions Bestattung im Louvre). Besonderen Reiz bieten in diesen beiden Schöpfungen unseres Malers die miteinbezogenen Blumen- und Früchtestilleben. Sie sind mit solcher Feinheit und Routine gemalt, dass man wünschen möchte, Byss hätte sich der eigentlichen Miniaturmalerei widmen mögen, da er darin bestimmt ein grosser Meister geworden wäre.

Bezeichnung des Würzburger Bildes: Fehlt? Bezeichnung des Gaibacher Bildes: J. R. Bys fecit Ao 1718. Grösse: 80/120 cm. Material: Eichenholz.

4. Die Luft. Ein Bilderbuch der gesamten Vogelwelt könnten wir diese zwei Gemälde nennen. Man erhält beim genauen Betrachten den Eindruck, als ob Byss zwei Bilder hätte malen müssen, um alle damals bekannten fliegenden Tiere abbilden zu können. In der Tat finden sich in diesen beiden Darstellungen am wenigsten übereinstimmende Formen. Hat er vielleicht eine Wette abgeschlossen, dass er imstande sei, zwei Gemälde zu schaffen mit je über 100 verschiedenen Vögeln? Seine «artistischen» Fähigkeiten konnten dadurch auf jeden Fall für die Zeitgenossen ins richtige Licht gerückt werden! Der mythologische Vorgang schildert Juno, die den Aeolus ersucht, die Winde loszulassen, um den Aeneas auf dem Meere zu verfolgen. Als Lohn hiefür verspricht sie ihm Iris, die schönste Götterbotin.

Auf dem Würzburger Bild sitzt Juno in ihrem Wolkenwagen und schaut nach der linken Seite, wo Aeolus soeben die Türe des unterirdischen Gelasses öffnet, aus dem die eingesperrten Winde sich drückend und quetschend herausdrängen. Der Künstler hat diese Nebenszene mit Humor und Originalität geschildert. Mit der linken Hand weist Juno auf Iris hin, die soeben weit aus dem Hintergrund des Bildes hergeflogen ist, auf ihrem Weg einen Regenbogen zurücklassend. Auf dem Gaibacher Bild legt Juno die Hand der Iris in diejenige des Aeolus, und auch hier geht von der Götterbotin aus ein Regenbogen in die Landschaft. Hinter dieser Gruppe Juno-Iris-Aeolus erscheinen, umgeben von Wolken, andere geflügelte weibliche Gestalten. Auf diesem Bild fehlt das Felsengefängnis für die Winde – sie tummeln sich voller Erwartung, loszubrechen, nahe am linken Bildrand. Auch in der Landschaft bestehen Unterschiede. Auf dem Würzburger Bild sind es mächtige Felsen, die den Rahmen für die mythologische Szene bilden, und eine verkrüppelte Eiche begrenzt den Bildausschnitt auf der linken Seite. Rechts im Mittelgrund steht ein entlaubter Baum, auf den sich verschiedene Vögel niedergelassen haben. In wellig abfallendem Gelände verbreitert sich die Landschaft nach dem Hintergrund, wo in hellem Lichtschein eine Stadt sichtbar wird. Hinter ihr steigen Berge auf. – Auf dem Gaibacher Bild sehen wir zu beiden Seiten der Hauptgruppe vorbei in eine hügelige Landschaft hinein. Rechts, nahe dem Rand, etwas unter der Mitte, befinden sich zwei entlaubte Bäume, der eine geknickt und beide der Tummelplatz zahlreicher Vögel. Trotz ihrer grossen Zahl kann man auch jetzt wieder nicht von einer Überfüllung des Bildes sprechen. Der Künstler sondert sie in helle und dunkle Gruppen und lässt zwischen den einzelnen Tieren oder um kleine Gruppen soviel leere Fläche, dass man sie wie die Teile eines lockern Ornamentes empfindet.

Unsere schnellebige Zeit steht einem solchen Kunstwerk verständnislos gegenüber, weil man immer zuerst die Einzelheit und die mit ihr verbundene Feinarbeit sieht, die an die Geduld eines Malers aussergewöhnliche Ansprüche stellt. Aber diese Arbeiten sind nicht nur arti-

stische Leistungen, sondern besitzen, im Ganzen gesehen, einen erfreulichen dekorativen Wert. Der Wechsel von ganz dunklen und sehr hellen Stellen gibt dem Bild das nötige Relief. – Die Gaibacher Gemälde sind immer etwas einfacher in der Schilderung des Landschaftlichen und des mythologischen Geschehnisses. Allen eignet dasselbe Kompositionsschema an. Der Vordergrund und besonders seine Ecken sind ganz dunkel gehalten, gegen den Mittelgrund zu hellt sich die Bildfläche auf, geht dann wieder in einen dunkleren Ton über, um im Hintergrund in dem üblichen hellen Blau zu verlaufen. Es ist meistens die Diagonale, in der die Raumgasse von einer dunkeln vorderen Ecke in den Hintergrund verläuft; eine Kompositionsart, wie sie Jan Breughel d. J. in seinen Gemälden oft anwendet. Dunkle Partien an der Seite (Bäume, Felsen) geben dem Bilde den Zusammenhalt. Die farbige Haltung ist ähnlich derjenigen der frühen holländischen Landschaftsmaler: ein gedämpftes Braun im Vordergrund, ein gelber Mittelgrund und das verschimmernde Blau des Hintergrundes. Die einzelnen Tiere sind getreu in Farben wiedergegeben; doch sind sie in die Gesamthaltung einbezogen und daher stark mit dunkelbraunen Schatten durchsetzt. Mit den seitlichen Bildabschlüssen ist Byss noch der Landschaftsmalerei des Coninxloo und Paul Brills verpflichtet; dagegen weist die Behandlung des Hintergrundes auf Jan Breughel d. J. Das Licht, das aus der Himmelsecke hervorbricht und in der durch Berge abgegrenzten Ferne sorgfältig fein gemalte Schlossbauten und Städte in hellen blauen und gelblichen Tönen aufleuchten lässt, verrät ganz die Art dieses Meisters. Auch die Bildthemen stimmen auffällig überein: die vier Elemente, das Paradies, mythologische Schilderungen. Byss entgeht auch jener unerfreulichen Seite derartiger Malerei nicht, dass die dargestellten menschlichen Gestalten in keinem innern Zusammenhang mit der Landschaft stehen. Wie peinlich berühren die nackten, und zum Teil stark erotisch betonten Gestalten in der kalten, unromantischen Landschaft! (Siehe Würzburger «Feuer».) Farbig fallen die Figürchen allerdings nicht mehr so stark heraus wie bei Breughel, Baalen und Hans Francken. Byss sucht den perlmutterartigen Farbenglanz zu vermeiden; allerdings nicht immer mit vollem Erfolg. Das liegt natürlich auch im Material des Malgrundes; auf Kupfer wirken die Farben immer etwas glasig und kalt. Wenn wir die Werke des Begründers dieser Art von kleinfiguriger Malerei, Roleant Savery (1576–1639) zum Vergleich herbeiziehen, so finden wir keine besonders grossen stilistischen Parallelen. Die Byss'schen Gemälde sind viel heller, eher in der Stimmung, wie sie in den Werken der romanistisch beeinflussten Frankenthaler Maler anzutreffen ist.

Bezeichnung des Würzburger Bildes: J. R. Bys fe ao 1718. Bezeichnung des Gaibacher Bildes: J. R. Bys. Grösse: 80/120 cm. Material: Eichenholz. Über die Galerieschicksale siehe S. 210.

Zu diesen acht Gemälden kommen drei weitere, genau gleichartig in der kompositionellen Auffassung, in der farbigen Haltung und übereinstimmend in vielen Tierfiguren. Unterschiede bestehen nur in der thematischen Überschrift.

In der Liechtenstein-Galerie zu Wien befindet sich: «Die Tierbändigerin». Eine Frau inmitten zahlreicher Vierfüssler, Wassertiere und Vögel. Landschaft mit Ruinen. Grösse: 53/69 cm. Bezeichnung: J. R. Bys.

Ebenfalls in die Sammlung Liechtenstein gehörend, auf Schloss Feldsberg (Tschechoslowakei): «Orpheus unter einem Baum sitzend, spielt die Leier.» Von allen Seiten kommen die Tiere herbei. Grösse: 53/70 cm. Bezeichnung: J. R. Bys.

In Pommersfelden: «Das Paradies». Landschaft mit mannigfachem Pflanzenwuchs, bevölkert mit vielerlei Getier, zu Land, zu Wasser und in der Luft. Im Mittelgrund rechts die ersten Eltern, links Gottvater auf Wolken, von Engeln umgeben.

Die Landschaft ist ziemlich summarisch gestaltet und schildert nicht ein Paradies, wie es in unserer Vorstellung haftet, sondern einen Landschaftsausschnitt ganz im Sinn der frühen holländischen Landschaftsmalerei: eine kalte, von knorrigen Bäumen bestandene Ebene. Nur unauffällig und unpassend setzt der Maler eine einzige Palme unter diese nordischen Gewächse. Am linken Bildrand stehen zwei Bäume, der vordere in dunkeln Farben gehalten. Diagonal verläuft die Raumöffnung in den in hellen Tönen aufgelösten Hintergrund. Eine Baumgruppe auf der rechten Bildseite unterbricht den stark betonten diagonalen Zug der Komposition. Dunkle, braune Ecken links und rechts vorn halten die aus vielen Einzelheiten bestehende Schilderung zusammen. Farbig wiederholt sich das, was bereits früher über derartige Gemälde gesagt wurde. Auffällig ist die Übereinstimmung der Figuren dieses Bildes mit denjenigen auf dem Paradies von Bouttats. Grösse: 83/120 cm. Material: Eichenholz.

«Die Vertreibung aus dem Paradies». Trauernd verlassen Adam und Eva die Stätte ihres Glückes, fortgewiesen durch den Erzengel Michael, der links in den Wolken erscheint. Gottvater gibt ihm den Befehl, die sündigen Urmenschen aus dem Paradies zu weisen. Engel schleudern Blitze unter die Tiere. Diese flüchten in wilder Aufregung nach allen Seiten, und schon zeigt sich die Feindschaft unter ihnen. Die Landschaft ist mit gleichen Mitteln gebildet wie im vorstehend besprochenen Gemälde. Als Gegenstück zu jenem ist hier aber die dunkle, abschliessende Baumgruppe am rechten Bildrand. Auch da wieder der dunkle Vordergrund, der helle Mittelgrund und die durch dunkle Flächen unterbrochene, diagonal sich nach hinten ziehende helle Raumöffnung. Grösse: 83/120 cm. Material: Eichenholz.

Die beiden Bilder befanden sich früher in Gaibach im geistlichen

Kabinett. Vermerke über die Katalogisierung im Laufe der zwei Jahrhunderte, siehe S. 121.

Das Inventar von 1719 erwähnt, dass in Pommersfelden damals eine Kopie von Byss vorhanden gewesen sei: «Christi Predigt auf dem galiläischen Meer, vom alten Breughel, welche alle vor das Original ansehen». Ferner in gleicher Grösse eine «Bauerkirmes» von Byss selber. Diese Inventarangaben unterstützen die durch die stilistischen Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse über die Anregungen und Beeinflussungen der Byss'schen kleinfigurigen Malerei. Den Inventaren zufolge gab es eine grosse Anzahl derartiger Gemälde, zum Beispiel «Die Geburt Christi mit sehr vielen Figürlein, nebst sehr reicher Glorie von Engeln» und das Compagnon dazu: «Die heiligen drei Könige». Grösse der beiden Gemälde ungefähr wie diejenige der «Elemente».

Eine weitere Gruppe kleinfiguriger Gemälde betont konsequenter und darum gefälliger den dekorativen Charakter. Der landschaftliche Rahmen wird ersetzt durch sorgfältiges Stilleben.

Die «Allegorie» (in Pommersfelden). Im figürlichen Teil ist dieses Gemälde originell, der Blumenkranz aber scheint stark abhängig zu sein von Breughel oder van der Baalen. Byss gestaltet nämlich seine Blumenstilleben nie derartig – er wahrt auch hier, wie auf den Deckengemälden, das Prinzip einer starken Auflockerung.

In einem hochovalen Bildausschnitt, von einem reichen Blumenkranz umrahmt, sind die Tageszeiten durch verschiedene mythologische Gestalten symbolisiert. Über der Göttin der Nacht (Kranz aus Mohnblüten), getrennt durch dunkle Wolken, schwebt Saturn, die Rechte zur wegweisenden Gebärde erhoben, in der Linken die Sense. Er gebietet der Dunkelheit, zu versinken. Aurora zu seiner Rechten hebt den Schleier. Auf der linken Seite, von Genien umspielt, sitzt im hellen Lichte eine Frauengestalt; vor ihr als Attribut eine weisse Taube. Oben in den Wolken, umgeben von zahlreichen Putten, erscheint Apoll mit der Leier. Ausserhalb des Kranzes, in den Ecken, erblicken wir vier weibliche Gestalten, die einen den Lebensfaden spinnend, die anderen einen Kranz bindend, die drei Parzen und Flora. Eroten hängen den Kranz auf. Grösse: 75/110 cm. Material: Holz. Bezeichnung: J. R. Bys fe Ao 1717.

Auf eine besondere Eigentümlichkeit Byss'scher Arbeitsweise bringt uns das «Muttergottesbild» in Pommersfelden (Fischer-Katalog Nr. 28, Byss zugeschrieben).

Die Schönborn-Buchheimische Galerie in Wien besitzt ein Gemälde «Verehrung der Cybele», umgeben aus einem Kranz aus Obst und Gemüse. Das Bild galt früher als Byss. Es befindet sich eine gleichartige Darstellung in der Galerie im Haag von H. Van Baalen. Aber das Auffällige erfahren wir erst mit der Tatsache, dass auch die «heilige Fa-

milie» in Solothurn genau vom gleichen Früchtenkranz umgeben ist und dass zwischen jenem und dem Wiener Bild auch noch die mit dem Kranz beschäftigten Figuren völlig übereinstimmen, nur dass sie dem religiösen Charakter der Darstellung entsprechend auf dem Solothurner Bild bekleidet sind. Da nun die zwei zuletzt angeführten Gemälde im Früchtenkranz auch noch mit dem Muttergottesbild in Pommersfelden übereinstimmen, drängt sich die Frage auf, welches von den drei Gemälden von Byss sei. Angeblich hat der Verfasser der biographischen Angaben im Neujahrsblatt des Kunstvereins Solothurn (1854) auf dem Gemälde zu Solothurn eine Signatur gefunden. (In dem Kranz rechts vor der Gruppe der heiligen Familie.) Die heutigen unleserlichen Überreste dieser Signatur lassen eine zuverlässige Prüfung nicht mehr zu. Das Figürliche auf diesem Bilde irritiert aber etwas, wenn wir die sichere Byssarbeit «die Allegorie des Tages» zum Vergleich herbeiziehen. Man darf aber nicht vergessen, dass nach der Auffindung des Gemäldes dieses einer «gründlichen» Restaurierung unterzogen wurde. (Siehe Neujahrsblatt.) Wir könnten also die Abweichung einzelner Gesichtstypen daraus erklären. Vergleichen wir die Figur des Muttergottesbildes mit sichern Arbeiten von Van Baalen, so finden wir eine fast völlige Übereinstimmung. Am wenigsten übereinstimmend, vor allem was den Gesichtsausdruck anbelangt, sind die Figuren des Wiener Bildes. Viel Ähnlichkeit, aber eben doch nicht Übereinstimmung zeigen sie im Solothurner Gemälde. Ich nehme nun an, dass das Pommersfeldner Bild ein Original von Van Baalen ist. Das Wiener Bild und dasjenige in Solothurn würden dann keine Originalleistungen von Byss, sondern bloss Kopien nach Van Baalen sein.

Bild in Solothurn: Heilige Familie im Früchtenkranz. Material: Holz. Bezeichnung: Vorhanden gewesen (?).

Bild in Wien: Verehrung der Cybele, umrahmt von einem Früchtenkranz. Grösse 74/110 cm. Material: Holz. Bezeichnung: Fehlt.

Bild in Pommersfelden: Die Muttergottes, das Kind haltend, dahinter ein Engel, der im Begriffe ist, ihr einen Blumenkranz aufs Haupt zu legen, umrahmt von einem Früchtenkranz. Grösse: 61/76 cm. Material: Holz. Bezeichnung: Fehlt.

Den kleinfigurigen Stil des Meisters aus den Zwanzigerjahren finden wir in dem kleinen Gemälde des Kantors (Schreibtisch) in Pommersfelden. Am 7. April 1724 erhält Byss den Auftrag, dieses Möbelstück zu entwerfen und dabei die Einbeziehung dieses Kleingemäldes in die Ausstattung vorzusehen. Es stellt die Apotheose von Lothar Franz dar. Die Muse der Malkunst zeigt den Göttern das Bild des Kurfürsten, die Muse der Bildhauerkunst präsentiert eine stehende Plastik und die Architektur die Pläne zu diesem Schloss. Das kleine Gemälde des Kurfürsten ist von Stampart gemalt. Auf dieser Apotheose verzichtet Byss vollständig auf räumliche oder landschaftliche Andeutungen. Die Fi-

guren sind alle in eine bestimmte neblige Atmosphäre gestellt, ohne dass aber durch die atmosphärische Gestaltung eine kompositionelle Bindung zustande käme. Die kleinen Figuren zeigen aber doch gegenüber früher einen Unterschied und einen grösseren Zusammenhang mit den beiden Alterswerken «Göttermahl» und «Hochzeit zu Kana». Grösse: 21/27 cm. Material: Kupfer. Bezeichnung: Bys.

«Esther vor König Ahasver» mit Gold- und Silbergeschirr (Fischer Katalog Nr. 29 – Byss zugeschrieben). Die Masse dieses Bildes stimmen mit dem im 1755er Inventar vermerkten Byss'schen Werk überein. Es gab dazu ein Gegenstück «Esther im Begriffe sich zu schmücken».

Ich kann dieses Bild in Wiesentheid nicht unter das Oeuvre aufnehmen, da es stilistisch zu stark herausfällt. Man könnte vermuten, dass es eine Kopie von einem seiner Schüler sei. Grösse: 50/67 cm. Material: Holz. Bezeichnung: Fehlt.

Es bleiben uns noch aus dieser Gruppe zwei Alterswerke zu besprechen. Beide hängen in der Galerie des Schlosses zu Ansbach. Die Entstehung der «Göttermahlzeit» fällt in das Jahr 1734 (Signatur und Datum auf dem Fass), die der «Hochzeit von Kana» ins Jahr 1735 (Brief vom 16. März 1735: «Gegenwärtig arbeite ich an der Hochzeit zu Kana als Compagnon zur „Göttermahlzeit"»).

Wir dürfen diese beiden Werke als die besten dieser Gruppe bezeichnen. Die Begründung zu diesem Urteil kann von mehreren Seiten her erfolgen. Der Künstler hat früher niemals auf eine logische Lichtführung Sorgfalt gegeben, wie er dies nun in den beiden Gemälden tut. Wie klar gestaltet er zum Beispiel auf der «Hochzeit» den Gegensatz zwischen dem dunkeln Vordergrund und dem Lichteinfall im Hintergrund, oder wie geschickt lässt er, durch die Waldlichtung begründet, das Licht in die Hauptgruppe der «Göttermahlzeit» einfallen. Es überspielt die Hauptpersonen ganz natürlich, und er erreicht so, diese unauffällig von den Nebenfiguren zu sondern. Mit welch unendlicher Liebe und Kleinarbeit ist das reiche Beiwerk in diesen Bildern gestaltet, zum Beispiel die Blumen und Gefässe. Wie überaus sorgfältig befasst er sich mit jeder einzelnen Person. Es sind sogar Porträtköpfe zu erkennen. – Der Maler scheint trotz des Alters noch für allerlei Anregungen empfänglich gewesen zu sein, denn diese Eleganz im Figürlichen des Göttermahles besass er früher nicht. Sie erinnert, unterstützt durch die farbig kühle Haltung, sehr stark an Gérard Lairesse, dem er ja auch in der Themaauswahl auffallend nahe kommt. – Die «Hochzeit von Kana» dagegen weist deutlich venezianische Einflüsse auf; aber diese sind im Sinne nördlicher Vorstellungskräfte abgewandelt. Nicht belastender Prunk und protzenhafter Reichtum, sondern die Intimität eines deutschen Palastes ist geschildert. Alle die gaffenden und hungernden Zuschauer, zusammen mit den lärmenden Komödianten, unterstützen nur diesen Eindruck.

Die beiden Bilder fallen unter ihren Galerienachbaren stark auf, und zwar durch das eigentümliche Kolorit. Es erinnert an die Gemälde van der Werffs und Lairesse. Die beiden Gemälde sind auf Kupfer gemalt, ein Material, das unser Meister sehr bevorzugt. Es ist also wieder dem Malgrund zuzuschreiben, wenn sie eine kühle farbige Wirkung auf den Beschauer ausüben. In der «Hochzeit von Kana» zeigt sich bei einer genauen Untersuchung ein eigenartiger Wechsel in der Pinselführung. Einige Figürchen sind in der üblichen Malweise, also mit weichen, ineinanderfliessenden Übergängen in den einzelnen Farbtönen gemalt; andere aber zeigen eine ungewohnte frische, beinahe fleckige Malmanier.

«*Die Göttermahlzeit*». In einer Waldlichtung sind die verschiedenen Bewohner des mythologischen Himmels zu einer Mahlzeit zusammen gekommen. Sie haben diese soeben beendigt und ergehen sich in Lustbarkeiten. Im Hintergrunde rechts musiziert eine Gruppe unter Anführung Apolls, rechts vorn richten fünf Frauen Früchte zum Nachtisch. Die linke vordere Ecke, ganz in einem dunklen Braun gehalten (die berühmte braune Ecke verschiedener grosser Meister!) nimmt eine Bacchusgruppe ein. Genien schweben blumenstreuend über die versammelten Olympier. Gerade diese Blümchen, die übrigens gar nicht in die Gesamtlichtführung einbezogen sind, verraten, welche Freude sie dem Maler machen. Eigentümlich sind die lang proportionierten Figuren dieses Bildes, im Gegensatz zu den kurzen, bekleideten Frauengestalten auf dem Gegenstück. Auf ein besonderes Merkmal Byss'scher Gesichtsbildung möchte ich gerade hier aufmerksam machen. Die Augen sind von der Seite gesehen ein verhältnismässig grosses Dreieck, wodurch das Weisse auffällig stark hervorsticht und dem Blick etwas Starres gibt. Ferner setzt der Maler unter die Nase einen scharfen dunkeln Schatten, zum Beispiel auch bei den Putten. Aus dieser Manier erklärt sich eine gewisse Typisierung seiner Köpfe. Wenn in früheren kritischen Äusserungen von elfenbeinfarbigem Fleischton die Rede ist, so stimmt das sicher für dieses Bild ganz und gar nicht, neben tief bräunlichem Karnat (Bacchus) treffen wir zart rosafarbene und ins Lila hinüberspielende Töne.

Als Portraitkopf möchte ich den Unbeteiligten links an der Tafel bezeichnen. Ist es der Hofschlosser Oegg? Die auffallend junge Figur unter den übrigen ehrwürdigen olympischen Hoheiten und der Hammer in seiner Rechten machen diese Annahme glaubhaft.

Grösse: 50/77 cm. Holz. Bezeichnung: J. R. Bys f 1734.

«*Die Hochzeit zu Kana*». Die Hochzeitsgäste sitzen oder stehen plaudernd und beobachtend an der U-förmig angeordneten Tafel. Die Hauptgruppe befindet sich im Mittelgrund und das Licht ist so geführt,

dass die Helligkeit gegen sie zu immer stärker wird. Der Beschauer wird so unaufdringlich auf den mit möglichster Einfachheit dargestellten Vorgang hingelenkt. Die Mutter Maria spricht zu ihrem Sohn. – Der Vordergrund steht durch seine dunkle farbige Haltung im wirksamen Kontrast zur mittleren Bildpartie. Links gegen die Ecke schöpfen die Diener Wasser aus dem zierlichen Brunnen, rechts aussen, entsprechend zu der dunkeln linken Ecke in der «Göttermahlzeit» ebenfalls tiefbraun gemalt, versucht der Kellermeister den neuen Wein. In der Mitte des Vordergrundes tanzen vier Kinder einen schlichten Reigen. Sie machen in den schweren langen Gewändern einen unbeholfenen Eindruck. Aus dem Mittelgrund geht es nach rechts in den Garten, zur Linken befindet sich eine kleine Bühne, die von spielendem und singendem Volk belebt ist. Im Hintergrund erblicken wir in einem höher gelegenen, säulenumstandenen offenen Raum eine zweite Tafelgesellschaft. Dieses Kompositionsprinzip der zwei, auf verschiedenem Niveau gelegenen, mit zahlreichen Personen belebten Räume, geht auf die Venetianer zurück. Ebenso sind einzelne Figuren ohne venetianischen Einfluss kaum denkbar, zum Beispiel die zweitäusserste Frau am Tische rechts, die sich halb gegen uns wendet. Das Bild zeigt den Maler in der Darstellung des dekorativen Beiwerks von der üblichen Sicherheit und Sorgfältigkeit. Mit einwandfreier Illusionswirkung sind Skulpturen, Konsolen und Kapitelle gemalt. Gerade auch in der Kleinplastik des Brunnens und des davorstehenden Kruges zeigt sich die besondere Fähigkeit des Künstlers für gemalte Stukkaturen, von denen bei seinen Deckengemälden die Rede war. In diesen Belangen und in der Blumenmalerei entdecken wir wieder den holländischen Einfluss, während das Überbetonen der Architekturdetails und die genrehaften Figuren im Vordergrund ebenfalls venezianischen Kunstwerken entnommen sind. Das Vorherrschen heller Farben in diesen beiden Tafelwerken ist neu bei unserem Maler. Alle jene Arbeiten aus den Jahren zwischen 1710 und 1720 sind viel dunkler, und vor allem weniger farbig überhaupt (graue und braune Schatten). Byss übernimmt in diesen Altersleistungen bewusst oder unbewusst Anschauungen, die erst das Rokoko geprägt hat. Dieser Einfluss macht sich vor allem in der Skizze des Solothurner Kunstmuseums (siehe folgenden Abschnitt) bemerkbar. Sie ist in ihren scharfen Gegensätzen zwischen Hell und Dunkel und der frischen Malweise von der österreichischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte (Rottmayr, Kremser-Schmidt, Maulbertsch) angeregt. Grösse: 50/77 cm. Material: Holz. Bezeichnung: J. R. Bys Solothurensis.

Das Gemälde in Solothurn «Die Dichtkunst» ist vermutlich eine späte Skizze zu einem Deckengemälde. Es bietet mit seiner scharfen Kontrastwirkung zwischen Hell und Dunkel und der intuitiv frischen Pinselführung etwas Neues im Schaffen unseres Meisters. Auch diese

Arbeit zeigt aber den Meister als geschickten Organisator in der dekorativen Verteilung von Figurengruppen auf einer Bildfläche. Das Bild kam unter dem Namen des Meisters durch Kauf aus dem Fränkischen nach Solothurn. In der allgemein schwankenden Haltung, die ihm eigen ist, könnten wir es verstehen, dass er in der Spätzeit eine Skizze in dieser ihm sonst nicht geläufigen Art ausführte; auf jeden Fall lassen verschiedene figürliche Eigentümlichkeiten seine Hand erkennen.

2. Die grossfigurigen Tafelgemälde

Auch im grossfigurigen Tafelgemälde versucht sich der Künstler mit Erfolg, wie die wenigen erhaltenen Stücke beweisen. Schon das Pommersfeldner Inventar von 1719 vermerkt Bruststücke: «Frühling» und «Sommer», in der Grösse wie die heute in Münchner Besitz vorhandenen zwei Gemälde «der Friede» und «das Glück».

«*Das Glück*» (Dreiviertelfigur). Grösse: 91/75 cm. Leinwand. (München, privat). Das Glück wird symbolisiert durch eine Frau, die sich leicht nach rechts hinüber aus der Bildfläche neigt und reichen Schmuck trägt. In der rechten Hand hält sie einen kleinen Blumenstrauss, die linke hebt sie in die Höhe. Die Brust ist entblösst und die Perlenkette darüber ist zerrissen, wohl ein Omen der Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit des Glücks. Der Hintergrund ist stark nachgedunkelt und lässt keine Einzelheiten mehr erkennen.

Das Gegenstück: «*Der Friede*». Grösse: 91/75 cm. Leinwand. (Münchner Universität). Das Gemälde ist stark übermalt und kann aus diesem Grund einer stilistischen Beurteilung nicht mehr unterzogen werden.

«*Die Vestalin Tucchia*» ($^3/_4$-Figuren). Grösse: 125/159 cm. Leinwand. (Germanisches Museum Nürnberg). Die Vestalin unterzieht sich, um ihre Unberührtheit zu beweisen, einer Art von Gottesgericht. Sie muss als Zeichen ihrer Unschuld in einem Siebe Wasser herbeitragen. Das Bild schildert den Moment, wo sie den erstaunten Römern diesen Beweis leistet. Mit stolzer Gebärde, aber doch still in sich versunken, weist die beschuldigte Tempeljungfrau den zwei Senatoren zum Zeichen ihrer Unschuld ein Sieb mit Wasser vor. Rechts von ihr steht die Vorsteherin des Vestalinnenhauses mit mütterlich besorgter Miene. Links eine Vestalin in Verzückung ob des Wunders, das um ihrer Gefährtin willen geschehen ist. Voller Staunen nehmen die beiden Römer, der eine ein junger, kräftiger, der andere ein alter, gebeugter Mann, diesen Vorgang wahr. Zwei kleine Mädchen, geschickt in die Lücke unter dem Sieb hineinkomponiert, suchen verwundert das Geheimnis

dieses Wunders zu begreifen. Schwere römische Architektur bildet den szenischen Rahmen. Auch dieses Bild, das farbig mit den kleinfigurigen Gemälden übereinstimmt, zeigt die Freude des Malers an der Schilderung dekorativer Einzelheiten, zum Beispiel in dem Blumen- und Spitzenschmuck der Tucchia. Die Gruppe der Vestalinnen steht durch das Licht, das auf sie fällt, in wirksamem Kontrast zu der dunkeln Männergruppe, die sich in scharfer Silhouette vom hellen Hintergrund abhebt. Vorbilder zu dieser Art von Gemälden mit $^3/_4$ Figuren sehe ich in einigen Arbeiten des Luca Giordano. Der eigentümliche, schräge Einblick mit leichter Untersicht lässt sich bei ihm und andern Meistern der Übergangszeit um 1650 nachweisen. Parallelen bestehen aber auch in der Lichtführung. Auch bei Giordano fallen die dunklen Ecken auf, und Byss nimmt die Verteilung der hellen Flecken, die schlaglichtartig in verschiedenen Partien des Bildes aufleuchten, ähnlich vor und behandelt auch das Helldunkel auf den im Schatten stehenden Personen und auf den Architekturen gleich. Er lehnt sich auch in der Art der Kleidung, der Faltengebung und den Gesichtstypen stark an sein Vorbild an (besonders bei den beiden Römern). Luca Giordano entspricht in seiner ganzen Gesinnung den Byss'schen Prinzipien: Virtuosität, dekorative Äusserlichkeit, Auswahl von Themen ohne grosse seelische Probleme.

«*Der Neid*». Grösse 91/143 cm. Leinwand. (Galerie Speyer). Zwei bekränzte junge Frauen mit entblösstem Oberkörper blicken erfreut durch ein Fenster auf die Strasse. Hinter ihnen beugt sich eine alte Frau mit leidenschaftlich verzerrten Gesichtszügen und sich das Haar raufend, über sie. Das Bild ist kompositionell eines der besten und auch in der Ausdruckskraft der Gesichter zeigt sich Byss von einer unbekannten Seite. Die Linien und die Lichtführung entsprechen einer eleganten, dekorativen Auffassung. – So wie er diese drei Figuren in einen dreieckförmigen Aufbau einspannt, den er doch wieder reizvoll durch die Armbewegungen durchbricht, und wie er auf doppeltem Wege die Tiefe gewinnt – eine Diagonale, bestimmt durch das Mädchen links und die alte Frau, die andere durch die Stellung des Körpers und die Bewegung der Arme der weiblichen Figur rechts – wie er Helligkeit und Schatten in angenehm wirkende Gegensätze zu bringen weiss und das Ganze in ein weiches Helldunkel einbettet und wie er die Lieblichkeit der erfreuten Mädchen neben der Hässlichkeit der neidischen Alten schildert, das gibt diesem Bild einen sehr grossen künstlerischen Wert. Etwas von italienischem Rokoko (Bazzani, Ghislandi) spricht aus ihm.

Byss zugeschriebene Werke

In der St. Gangulphkirche zu Bamberg hängt im rechten Querflügel ein ehemaliges Altargemälde von grossem Format, in geschweiftem Rahmen: «Der sterbende heilige Joseph».

Der sterbende Heilige liegt auf einem Ruhebett, das die Diagonalrichtung der Komposition betont. Zu seiner Rechten sitzt Christus, der ihm die Hand hält und mit der Linken gegen den geöffneten Himmel zeigt. Auf der andern Seite steht Maria.

Das Bild besitzt keine grossen Qualitäten und ist weder farbig noch kompositorisch interessant. (Zuschreibung durch Jäck: Die Künstler Bambergs.)

Weit besser ist der Eindruck, den die in der Stephanskirche zu Bamberg hängende «Kreuzabnahme» macht. Dieses Altarblatt soll er der Überlieferung gemäss nach einem Original von van Dyck, das sich in Pommersfelden befand, gemalt haben, und es beweist, wie berechtig sein Ruhm als Kopist gewesen ist. Die Komposition besitzt sehr viel Ähnlichkeit mit der «Beweinung Christi» im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Auch dort die Betonung der Diagonalrichtung durch den vom hellsten Licht getroffenen Leichnam; auch dort die gleiche Ausfüllung des Dreiecks auf der rechten Seite durch die Figuren der Maria und der Jünger. Die Gesichtstypen (beim heiligen Johannes genau gleich!), die Wiedergabe der Gewandfalten, die weichliche Modellierung des Christuskörpers und die Übereinstimmung in den Farben lassen keinen Zweifel darüber entstehen, dass es sich wirklich um die Kopie eines van Dyck handelt.

«Die Wildkatzen». Grösse 103/143 cm. Leinwand. Depot d. A. P. München. Dieses Tafelgemälde befindet sich in einem schlechten Zustand. Nachdunkelung und Beschädigung erschweren die Beurteilung. Wildernde Katzen haben ein kleines Reh geschlagen und aufgerissen. Dabei kommt es zwischen zwei grossen fauchenden Tieren zum Kampf um die Beute. Zwei Junge schauen dem Kampfe zu.

Im Byss'schen Skizzenbuch befindet sich eine kleine Studie, die so genau mit der Darstellung der kleinen Katze oben links im Bilde übereinstimmt, dass kein Zweifel in der definitiven Zuschreibung besteht.

Im Skizzenbuch können wir ebenfalls Vorstudien zu den Hunden der «Hirschhatz» finden. Wahrscheinlich wird daher auch dieses grossformatige Gemälde von ihm stammen.

Übereinstimmende Arbeiten gibt es von K. A. Ruthart und von Ph. F. Hamilton.

3. Die Stilleben

Es ist interessant, dass sich die Stilleben gerade in einer Kunstperiode zu einer gesonderten Gattung entwickelt, in der einseitig heroische und extrem gefühlsbetonte Bildthemen in grossformatigen Gemälden zur Darstellung gelangen. Die Reaktion bedient sich also des einfachsten, was es zu malen gibt, der Blumen, Früchte und toten Gegenstände. Die Stilleben werden die Träger der rein dekorativen Gesinnung in der Malerei. Von ihren eigentlichen Begründern Jan

Breughel (1568–1625) und Roel. Savery (1576–1639) aus geht die Entwicklung ohne Unterbruch weit ins 18. Jahrhundert hinein und erfasst nicht nur die germanischen Länder, sondern auch Italien und Spanien. Allerdings sind es besonders niederländische Künstler, die diese Richtung in der Malerei wiederholt weitertragen. Anfänglich bestehen lokale Schulen, die sich mit einer Spezialität der Stillebenmalereien befassen, zum Beispiel in Haarlem Speise- und Geschirrstilleben, in Leyden Bücher- und Musikinstrumentestilleben und in Utrecht Blumen- und Früchteschilderungen. Die erfolgreichsten und weitgehendsten Einfluss ausübenden Blumen- und Früchtemaler sind Daniel Seghers (1590–1661) und J. D. de Heem (1606–1684). Die zahlreichen Nachfolger de Heems lassen sich kaum auseinanderhalten und selbst nationale Unterschiede verwischen sich in dieser Kunstgattung. So wurden zum Beispiel die wertvollen Arbeiten des O. Loth als «dei Fiori» verkauft, obwohl sein Stil entwickelter ist. Es gehört ja zum allgemeinen Charakteristikum der Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, dass die Einzelheiten im Bildganzen so wenig gebunden sind, dass fremde Hände hineinarbeiten konnten. Fälschungen waren daher bei den gerissenen holländischen Kunsthändlern jener Zeit an der Tagesordnung. Sie verkauften die Kunstwerke talentvoller unbekannter Maler unter dem Namen gesuchter, berühmter Meister. Bekannt sind die Klage J. Fyts gegen einen Händler, der ein Plagiat unter seinem Namen verkauft hatte, und der skandalöse Betrug des Sammlers Gerrit bei einem Gemäldeverkauf im Jahre 1671 an den Kurfürsten von Brandenburg. Wie unsicher schon damals die Zuschreibungen waren, zeigt sich in der Tatsache, dass von 51 zur Expertise aufgebotenen Künstlern, darunter W. v. Aelst, G. Lairesse und W. Kalf, zwei Parteien im Verhältnis 31 : 20 einander gegenüber standen. Diese Fälschungen lassen es begreiflich erscheinen, dass für einzelne Meister ein sehr umfangreiches Oeuvre nachgewiesen werden kann, während andere weniger bekannt blieben, obwohl nach den vorhandenen Gemälden zu schliessen, ihre Arbeiten ebenso wertvoll sind. Ebenso lässt daraus der auffällige Wechsel in der Pinselführung erklären, wie er sich bei den meisten Stillebenmalern zeigt. Bei der Stillebenmalerei handelt es sich nicht um gefühlsmässig betonte, sondern um dekorative Kunst, bei der sich die Persönlichkeit des Künstlers nicht in dem Mass geltend macht, wie etwa bei der Gestaltung einer mythologischen oder religiösen Szene. Unterschiede müssen daher in anderer Richtung gesucht werden:

1. In der Art der Anordnung
2. In der Auffassung und Wiedergabe des Stofflichen
3. In der Lichtführung und Behandlung des Hintergrundes
4. In der Maltechnik.

Die Zuschreibung ist dann erleichtert, wenn in den Stilleben nicht bloss die exakte realistische Wiedergabe allein angestrebt ist, sondern

wenn diese durch die Persönlichkeit des Meisters eine angenehme Abbiegung ins Malerische erfährt, wie zum Beispiel bei Fyt, Beyeren und Heda.

Eine weitere Erleichterung ergibt sich auch aus der Gepflogenheit der Stillebenmaler, sich in der Verwendung der Motive zu spezialisieren. In dieser Hinsicht können folgende Gruppen auseinandergehalten werden:

1. Die eigentlichen Stilleben, in denen Blumen in Vasen, Früchte in Körbchen oder Schalen, Küchengeschirr und Gläser dargestellt sind, wobei auf Andeutung eines Raumes verzichtet wird (neutraler Hintergrund). Unterschiede zwischen den Künstlern zeigen sich etwa in der Verwendung einfacher oder kostbarer Vasen.

2. Blumenbüschel und Fruchtschnüre, angeordnet um Kartuschen und Nischen, in denen kleine, farbige Figurengruppen dargestellt oder Plastiken angedeutet sind.

3. Blumenbüschel und Fruchtgehänge, angeordnet um Fensteröffnungen, durch die der Ausblick auf eine Landschaft oder Marine gezeigt wird.

4. Pflanzen (Blumen und Kräuter) auf dem Boden wachsend angeordnet, zum Beispiel an einem Baumstrunk.

5. Speisekammer- und Jagdstilleben mit Einbeziehung einzelner oder mehrerer Personen.

Es ist selbstverständlich, dass die 1. Gruppe am meisten vertreten ist und darum Fehlzuschreibungen am ehesten möglich sind. Hier muss die Untersuchung nach den oben aufgestellten Punkten besonders exakt vor sich gehen.

Der wichtigste Vertreter der 2. Gruppe ist der Flame D. Seghers (1590–1661). Er ordnet Blumenkränze oder Blumenbüschel um ein Relief oder ein kleines umrahmtes farbiges Bild und zwar, wie die Gemälde in Berlin, Brüssel, Braunschweig und Hannover zeigen, meistens religiösen Inhalts (Hl. Familie oder Mutter Gottes mit Kind). Seghers findet ein Jahrhundert später einen Nachahmer in N. v. Verendael (1677–1751), dessen Werke viele Parallelen aufweisen, so dass die Unterscheidung schwer fällt. (Seghers ist etwas heller, glatter, realistischer als Verendael.) Zahlreiche Grisaillemalereien (Reliefs, Büsten), umgeben von Blumenranken, existieren auch von P. v. Thielen, Blumenkränze um figürliche Darstellungen anderer Hand von J. v. Kessel (1626–1679).

Als Begründer und Hauptvertreter der 3. Gruppe muss J. D. de Heem (1606–1683), ebenfalls ein Flame, genannt werden. Anfänglich ist er der Haarlemer und Leydener Richtung verpflichtet, verlegt sich aber immer mehr auf die Blumenmalerei, ausgehend von D. Seghers. Seine von Früchten und Blumen umrankten Ausblicke auf eine (primitiv gemalte) Landschaft bildeten für die jüngere Generation Anregung und Vorbild.

Der älteste Vertreter der 4. Gruppe und wohl auch der Begründer ist M. v. Schrieck (1619–1678). Er schildert meistens Waldpflanzen in der Nähe eines Baumstammes, umflogen und belebt von Schmetterlingen und Käfern, am Boden Schlangen und Eidechsen. Die Annahme, dass er der Begründer dieser Richtung ist, stützt sich auf die Eigentümlichkeit, dass er in seinem Hause die Tiere, die er in seinen Bildern darstellte, selber züchtete und pflegte. Er fand Nachahmer in A. v. Borssom (1630–1677), Abr. v. Begeyn (1637–1697), C. W. de Hamilton (1668–1754) und in Rachel Ruysch (1664–1750). Auffällig ist, dass sich die Distelpflanzen, wie sie v. Schrieck malt, schon auf den figürlichen Darstellungen eines Laer und Laestmann vorfinden.

Die 5. Gruppe wird fast ganz von J. Fyt bestritten, dessen grossflächige, frische Malweise zusammen mit einer schwungvollen Komposition im Gegensatz zu allen übrigen Gruppen steht. Bei jenen kommt es vor allem auf Intimität und ruhige, geschlossene Wirkung an (Claes, Kalf).

Von J. R. Byss sind Stilleben aus allen 5 Gruppen nachweisbar, ein Zeugnis mehr für seinen eklektizistischen Charakter. Allerdings sind die Darstellungen im Stil des v. Schrieck und J. Fyts heute in einem so schlechten Zustand, dass man sie zu einer kritischen Beurteilung nicht mehr herbeiziehen kann. Dagegen besitzen die Gemälde aus den ersten 3 Gruppen Qualitäten, die sie neben die besten niederländischen Leistungen stellen lässt.

Byss ist insofern abhängig von den Hauptvertretern der genannten Gruppen, dass er von ihnen Anregungen empfängt zur Komposition und Motivauswahl. Er lässt sich auch beeinflussen durch den holländischen Sachlichkeitsgeist, der durchgehend die Stillebenmalerei beherrscht. Diese Gesinnung drückt sich aus in der exakten Nachahmung von Form und Farbe und dem minutiösen Eingehen auf das Charakteristische der Pflanzen und Früchte. Während aber viele Stillebenmaler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts allzusehr den Sachlichkeitsgeist pflegen und darum einem nüchternen, abstossenden Realismus verfallen, erkennt Byss die Mittel, durch die bei den grossen Vorbildern eine geschlossene, intime Wirkung zustandekommt. Diese Wirkung kommt zustande durch das Zusammenschliessen aller einzelnen Farben durch einen bräunlichen Gesamtton, durch den die kalten Lokalfarben vermieden werden. Byss verändert das Braun in ein weiches Gelb, entsprechend seiner Tendenz, eine helle Farbwirkung zu erreichen. Seine Technik steht von der etwas glasigen Art D. Seghers ungefähr gleich weit ab, wie von der frischen, fleckigen Malweise v. Beyerens. Von de Heem übernimmt unser Meister die geschmackvolle Anordnung, die jede Überfülle vermeidet, im Gegensatz zu den oft überladenen Stilleben des Huysum und der R. Ruysch. Der Vollständigkeit halber muss darauf hingewiesen werden, dass Byss mehrmals Werke des

J. Breughel, gewöhnlich gemeinsame Schöpfungen mit v. Balen oder Rubens, kopierte, wobei er eigene figürliche Kompositionen oder solche anderer Meister in den Breughelschen Kranz setzte.

In der Art der Anordnung bestehen am meisten Ähnlichkeiten zwischen den Blumenstilleben des Byss und denjenigen de Heems und J. v. Huysum. Das Berliner Bild de Heems (Katalog Nr. 906 A) stimmt in der Lockerheit der Komposition, durch die Einschränkung in der Anzahl der Motive, mit den Byss'schen Stilleben in der Bamberger Residenz und denen in Solothurn (Privatbesitz) überein. Dagegen zeigt das Kasselerbild in seiner grösseren Fülle mehr Ähnlichkeit mit Werken J. v. Huysums (Berlin, Amsterdam), an den man sich auch erinnert bei den Wiener Bildchen. Auch er ordnet (in den Berliner Stilleben 972 A und B) die Blumen in Nischen an. D. Seghers wird kaum mehr als für die Anregung, die Blumen zur Ausschmückung von Reliefs und Büsten zu verwenden, in Betracht kommen. – In der Anordnung der Motive gibt es unter den einzelnen Meistern deutliche Unterschiede. Die Zusammenstellung der Blumen ist bei Huysum viel lebhafter und das Linienspiel der Stengel und Blattrippen viel biegsamer und geschmeidiger. Die Byss'schen Stilleben erinnern in dieser Hinsicht an die Stäbe und Blattrippen einer bestimmten Gruppe seiner Zinnornamente.

In der Auffassung und Wiedergabe des Stofflichen vermeidet Byss den unerfreulichen Realismus, der den meisten niederländischen Stillebenmalern eigen ist. Nicht dass er aber weniger exakt in der Beachtung der charakteristischen Einzelheiten ist, denn sein Skizzenbuch (in der Würzburger Universitäts-Bibliothek) beweist, dass er ernsthafte und ausdauernde Studien nach der Natur machte. Seine Verpflichtung gegenüber der Naturtreue wird allerdings nicht so weit gegangen sein, wie bei Huysum, der die Blumen verschiedener Jahreszeiten erst dann in den Blumenstrauss malte, wenn sie im Garten zu finden waren. Dass dadurch die Bildeinheit leiden musste, ist begreiflich. Byss pflegte in seinen Stilleben einen gedämpften Realismus und wenn hie und da ein Lokalton unangenehm hervorsticht, so ist das wahrscheinlich mehr der chemischen Zersetzung der Farben zuzuschreiben – Aufhellen des Blau, Nachdunkeln der Nachbarfarben. Byss und Seghers sind in der Wiedergabe des Stofflichen gut zu unterscheiden, während auch hierin mit de Heem die stärkste Übereinstimmung herrscht.

Entschieden neue und selbständige Wege geht Byss in der Behandlung des Hintergrundes und der Lichtführung. Wenn de Groot schreibt, dass J. v. Huysum zuerst in hellen Farben auf hellem Grund gemalt habe, so stimmt das nur mit Einschränkung, denn Byss weist in seinen Stilleben in München (aus dem Jahre 1695), in Kassel (1701) und in Wien (1713) genau diese Haltung auf. Dieser helle Charakter verändert sich von der frühesten Arbeit bis in die Spätzeit nicht. J. van Huysum (1682–1749) ist im Jahre 1695 erst 13 Jahre alt, Byss kann also

von ihm keine Anregung empfangen haben, anderseits ist kaum anzunehmen, dass Huysum von Byss beeinflusst wurde. Haben sie als Zeitgenossen, dem allgemeinen künstlerischen Bestreben entsprechend, in Anlehnung an frühere Vorbilder, die gleichen Ausdrucksformen gefunden? Byss malt also mit hellen Farben aus hellem Grund, versteht aber den einzelnen Motiven durch deutliche Schatten ein klares Relief zu geben – das gelingt ihm um so besser, da er ja in einen Blumenstrauss nicht viele Blumen nimmt. Trotzdem erscheint aber der Strauss als Ganzes gesehen, da er Licht- und Schattenseite auch der Gesamtheit der Motive beachtet und alles mit einer goldgelben Lasierung überzieht. In den meisten seiner Gemälde fehlt die räumliche Tiefe, was natürlich durch die schwachen Gegensätze zwischen Hell und Dunkel erklärbar ist – anderseits ist der Mangel an räumlicher Tiefe allgemeines Stilmerkmal in der deutschen Malerei um die Jahrhundertwende. Auch für luminaristische Effekte besitzt Byss ein aufmerksames Auge und die Fähigkeit, sie in seinen Bildern wiederzugeben. Die Blumenbüschel, die im Basler Vedutenbild in die Fensteröffnung hereinragen, sind farbig ganz anders behandelt als diejenigen hinter der lichtabsperrenden Mauer. Das Durchscheinen des Lichtes und die daraus resultierende farbige Veränderung ist mit viel Verständnis wiedergegeben und widerlegt die Behauptung, dass Byss die Einwirkung des Lichtes auf die Farben nicht beachtet habe (Janitscheck und Füssli). Derartige Feinheiten können zum Beispiel in den beiden ähnlichen Schöpfungen de Heems im Kaiser-Friedrich-Museum nicht festgestellt werden. Die Schatten der einzelnen Motive sind meistens nicht durch ihre Farben bestimmt. Ebenso belieben benachbarte Töne ohne gegenseitige Beeinflussung, zum Beispiel setzt er ein reines Weiss neben oder hinter rote und blaue Blüten.

Die Malmanier ist bei wenigen Stillebenmalern frisch und breitflächig. Dass sich J. Fyt bei den riesigen Ausmassen seiner Stilleben nicht der überlieferten und üblichen Malmanier bedienen konnte, ist eigentlich selbstverständlich. Unter den kleinformatigen Gemälden aber sind jene selten, die mit der Tradition brechen. Die Technik Caravaggios und J. Breughel des Ältern bleibt bis ins 18., sogar 19. Jahrhundert hinein dominierend. Die aufgelöste Art mit spritzigen Lichtern trifft man in Werken des A. v. Beyeren. Aber gerade er ist ein Beispiel, wie sich die Pinseltechnik bei dem gleichen Meister verändern kann, die Stilleben in Amsterdam und Haag sind in der traditionellen Manier gehalten. Frisch gemalt in Lokaltönen mit grauen Schatten und frischen Lichtern an den Rändern der Blätter und Stengel sind auch die Stilleben von S. Verelst (1637–1710). – Byss weist auch in der Maltechnik eklektizistische Züge auf. Die meisten Stilleben sind allerdings in der üblichen Manier geschaffen, also mit weichen Übergängen und gedämpften Lichtern, doch beweist das Skizzenbuch und das Bam-

berger Stilleben, dass er die ursprünglichere, von der Tradition unbeschwerte Art ebenfalls gekannt hat. Schade, dass seine Gemälde nicht den Duft und den farbigen Reiz der Skizzen besitzen. Dadurch, dass er seine Motive mit dem gelblichen Ton zusammenbindet, verschwindet die glasige Härte, wie sie bei v. Balen, Huysum, Ruysch, Seghers usw. anzutreffen ist. Auf eine eigentümliche, regelmässige Erscheinung sei hingewiesen: die Früchtestilleben sind glatter und glasiger gemalt als die Blumenstilleben, das ist sogar bei J. D. de Heem zu beobachten (in den Stilleben in Berlin, Rotterdam und Antwerpen).

Beschreibung der Byss'schen Stilleben

Die früheste signierte und datierte Arbeit, «Amorbüste in Nische stehend mit Blumenranken». Die Signatur dürfte bei einer Restaurierung abgeändert worden sein, da Byss seinen Namen nie mit hs schreibt und die Jahrzahl die Lesart 1655 statt 1695 ermöglicht. Es besteht aber farbig und in der Behandlung der Einzelformen eine so überzeugende Ähnlichkeit mit den bezeichneten Stilleben zu Basel, Bern und Wien, dass über die Zuschreibung kein Zweifel herrschen kann. Übrigens existieren schon in einem Inventar des Schlosses Weissenstein aus dem Jahre 1719 (Archiv Wiesentheid, Cam. fasc. Nr. 10) derartige Gemälde von Byss und seinem Schüler Angermaier, es heisst da: «Nr. 92 in steinern Nischen stehnde Kindesköpff mit blumen gezeichnet».

Das Stilleben besitzt nicht den ausgeprägt gelblichen Charakter, wie die Berner und das Kasseler Gemälde, dagegen an einzelnen Stellen die gleichen kräftigen Drucker und hellgeränderten Blumen- und Laubblätter wie das Bildchen in Bamberg.

Verzierungen von Reliefs in Kartuschen durch Blumenranken und Büschel gibt es besonders viele im Oeuvre D. Seghers, J. v. Kessel (1626–1679) und P. v. Thielen, aber es handelt sich da um Szenen religiösen oder mythologischen Inhalts. Die Darstellung einer blumenumrankten Büste (Grisaillemalerei) konnte ich nur einmal finden und zwar ist es ein Werk des P. v. Thielen im Amsterdamer Reichsmuseum. Die Büste ist ganz in bräunlichem Ton gehalten im Gegensatz zu der hellen grau-gelben Farbe bei Byss. Der Bildgrund bei Thielen ist ganz dunkel und vor allem unterscheiden sich Byss und Thielen durch die Blumenfarben, die bei dem Niederländer hell, realistisch kalt und starr wirken. Grösse: 33/41,5 cm. Holz. Bayr. Staatsgalerie München.

Im Depot der alten Pinakothek München befindet sich eine ähnliche Darstellung wie das vorstehend besprochene Bild. Der Erhaltungszustand ist aber so schlecht, dass es zu einer Beurteilung nicht herangezogen werden darf. Unterschiede in der malerischen Qualität lassen sich allerdings noch erkennen, zum Beispiel durch den Vergleich der Rose rechts oben am Kopf mit derjenigen links unter dem Vogel auf dem

Byss'schen Bild. In der oben erwähnten Aktnotiz ist neben dem Namen «I. R. Bys» auch derjenige «I. A. Anger-Mayer» angegeben. Ziemlich sicher ist dieses Gemälde im Depot das im Inventar erwähnte Werk Angermaiers – ein Vergleich mit bekannten Arbeiten des Malers stützt diese Annahme.

Die Galerie zu Kassel besitzt eines der wertvollsten Gemälde von Byss (damals im Depot). Der neue Katalog erwähnt es nicht. 1888 wird es unter Nr. 595 angeführt.

«Auf einer hellbraunen Tischplatte steht im Vordergrunde eine kleine Vase mit einem aus Rosen, Lilien, Tulpen, Aurikeln, Hyazinthen usw. bestehenden Strauss. Auf der Brüstung links sitzt eine Meise bei losen auf der Platte liegenden Blumen, rechts neben der Vase ein Frosch, eine Schnecke und eine Muschel. Vorn ein Maikäfer.»

Die Jahrzahl ist nach diesem Katalog mit 1700 falsch gelesen und mag mit 1701 richtig sein. Der Strauss ist als Ganzes gesehen und aus mitteldunkelm Grund gemalt, der aber ursprünglich viel heller war, wie einzelne in ihn hineingedunkelte Motive annehmen lassen. Die Farben sind hell, aber nicht von der glasigen Klarheit, zum Beispiel im Grün der Blätter, wie bei Ruysch, Huysum und bei der ältern Generation der niederländischen Stillebenmaler. Dieses Stilleben bildet darin eine Ausnahme im Oeuvre von Byss, dass die Motive enger zusammengedrängt und zahlreicher sind. Der Régence-Dekorateur ist in der beinahe symmetrischen Anordnung der Blumen zu erkennen – vielleicht spricht sich darin auch noch der Einfluss J. Breughels aus. Auf jeden Fall ist es ein Bildchen von lichter Lieblichkeit und hohem künstlerischen Wert und sollte aus dem Depot der grossen Kasseler Galerie in eine schweizerische Sammlung geholt werden.

Grösse: 34/50 cm. Eichenholz. Galerie Kassel. Bezeichnung unten links: J. R. Bys Fe Ao 1701.

Die beiden Bilder in der Schönborn-Galerie zu Wien stellen dar: «Stilleben von verschiedenen Blumen in einer Nische, in der Mitte ein kleiner Vogel, oben links bzw. rechts ein Schmetterling».

Auch diese Bildchen zeigen wieder die Qualitäten wertvoller Stillebenmalerei: geschmackvolle Anordnung – für Byss besonders charakteristisch, die Beschränkung in der Zahl der Motive – gedämpfter Realismus, farbige Weichheit ohne hervortretende Lokaltöne. F. W. Tamm (1658–1724) unterscheidet sich besonders gegenüber solchen Stilleben besonders stark. Dieser Zeitgenosse unseres Meisters komponiert seine Blumen- und Früchteschilderungen grosszügiger und schwungvoller und weniger an die Tradition sich haltend.

Grösse: 24/38 cm. Holz. Schönborn-Galerie Wien. Das eine bezeichnet: J. R. Bys 1713.

In die gleiche Entstehungszeit fällt auch das Stilleben der Basler Kunsthalle «Stadt am Meer». Durch eine Fensteröffnung, deren Rah-

men mit Blumenbüscheln geschmückt sind, sehen wir auf eine, in nebligen Dunst gehüllte Uferlandschaft mit einem Segelschiff im Vordergrund und abschliessenden Bergzügen auf der linken Seite einer Küstenstadt.

Dieses Gemälde ist wahrscheinlich das im Inventar vom Jahr 1719 unter Nr. 33 angeführte: «auf Leinwandt von... (unleserlicher Name) mit Früchten, in der mitten eine Landschaft. Von J. R. Bys mit Blumen eine Landschaft auf diese Art.»

Byss hat also hier zu einem vorhandenen Gemälde (von de Heem?) ein «Compagnon» malen müssen. Es wird sehr wahrscheinlich ein de Heem in der Galerie vorhanden gewesen sein, und das Gegenstück von Byss beweist, dass er in farbiger Hinsicht andere Auffassungen hatte und sie auch unabhängig zum Ausdruck brachte.

Die Landschaft mit dem einheitlich blauen Ton, der nur leicht ins Gelbliche abgetönt ist, erinnert an J. Breughel d. J. und die Frankenthaler Maler. Einzelheiten der Baulichkeiten und das Segelschiff weisten auf Cl. Lorrains Einschiffung der Königin von Saba. Die Blumen sind in der typischen Byss'schen Malmanier gemalt, zum Beispiel die Blütenblätter der Tulpen in so feinen und sorgfältigen Pinselstrichen ausgeführt, wie es mit dem Bleistift nicht exakter und dünnliniger möglich ist. Der gelbliche Ton, den verschiedene Byss'sche Stilleben aufweisen als das eigentliche Charakteristikum, kann hier nur in der Landschaft und im Rahmen festgestellt werden. Die Dunkelheit, aus der heraus die Blumenbüschel gemalt sind, war ursprünglich nicht so tief und zum grösseren Teil das Ergebnis der Nachdunklung, wie auch hier wieder die in den Bildgrund «aufgesaugten» einzelnen Blumen vermuten lassen.

Grösse: 79/100 cm. Leinwand. Kunsthalle Basel. Bezeichnung unten auf dem Volutenrand mit dem Pinselschaft ganz fein eingegraben: J. Rudophus Bys, Illustrissimi Domini Concilis (Comitis?) felix Wrhsowaz Thesauri?

Die Gemäldegalerie in der Bamberger-Residenz besitzt ein Stilleben: «Gefäss mit Blumenstrauss», das einer Restaurierung unterzogen worden ist, denn nur so lassen sich auffällige maltechnische Unterschiede gegenüber andern Byss'schen Schöpfungen erklären. Die Art der Anordnung, die Blumensorten. und auch die farbige Haltung unübergangener Stellen besitzen aber ausgeprägt die Eigenart unseres Meisters, so dass an der Tradition, die ihm dieses Bild zuschreibt, festgehalten werden kann. – Die Lockerheit ist es, was Byss von den meisten andern Blumenmalern (Huysum, Ruysch, Mignon) scheidet. Eine ähnliche Einschränkung in der Zahl der Motive finden wir dagegen bei de Heem und S. Verelst (1637–1710). J. D. de Heems Berliner Bild (Kaiser-Friedr.-Museum 906 A) entspricht allerdings durch die frischere, weniger ängstliche Anordnung der Blumen wieder mehr der

allgemeinen stilistischen Haltung des 17. Jahrhunderts – während eben Byss als Künstler der Übergangszeit und unter dem Einfluss französischer Ornamente symmetrisch und in weniger aufgelösten Umrissen komponiert. (Aus diesem Grunde auch die ausdrückliche Aufeinanderbeziehung der Pendants-Stücke bei den Wiener und Berner Stilleben.) Diese Stileigentümlichkeit treffen wir auch bei dem ins 18. Jahrhundert hineinragenden S. Verelst, dessen Blumenstrauss in reliefierter Vase (Hannover) und der Blumenstrauss in Glasvase (Kassel) in der Auffassung viele Parallelen mit Byss'schen Arbeiten zeigen. Auch Verelst vermeidet den blossen Realismus und die porzellanenen Farben, er malt aus dem dunkeln Bildgrund heraus (unterscheidet sich also hierin von Byss) und kann in der Art der Pinselführung in die Nähe van Beyerens getan werden.

Grösse: 26/36 cm. Kupfer. Bamberger Residenz. Ohne Bezeichnung.

Das Stilleben «Blumenstrauss in Glasgefäss», im Besitz von Frl. A. v. Sury, Solothurn, kann mit ziemlicher Sicherheit als Werk von J. R. Byss angesehen werden, das zu Anfang des vorigen Jahrhunderts seinen Weg aus Franken in seine Vaterstadt gefunden hat. Dass Byss bei seinem Aufenthalt in Solothurn im Jahre 1721 Aufträge angenommen hat, wie man gelegentlich lesen kann, ist kaum glaubhaft. Er durfte in seiner Stellung als kurmainzischer Hofmaler und Kammerdiener ausdrücklich nur für seinen Herrn malen. Gab vielleicht eine derartige Verfehlung den Anstoss zur vorübergehenden Entlassung, die der greise Meister im Herbst dieses Jahres auf sich nehmen musste?

Die Gipfelleistung erreichte Byss in den beiden Berner-Stilleben «Blumenstrauss in Vase mit reicher Reliefverzierung»; auf dem runden Postament, das die steinerne Urne trägt, liegen kleine Blumenbüschel und allerlei Gegenstände für die Blumenbinderei.

Blumensträusse in reliefierter Vase gibt es auch von Huysum (im Louvre und Berlin), doch besitzen bei ihm die Vasen nicht jene Bedeutung wie bei Byss, der entsprechend seiner Veranlagung für kostbare Gefässe besonderen Fleiss und Ausdauer aufwendet (Einfluss J. Breughels). Bei Huysum dominiert der Blumenstrauss, während Byss einen Ausgleich sucht zwischen Postament, Vase und Blumenstrauss. Lockere Komposition und gegenseitige Symmetrie der beiden Gemälde charakterisieren den Dekorationskünstler des Régence. Die Farben sind hell, aber ohne den abstossenden Glanz, die Schatten weich, meistens ein Grau oder Braun. Der Malgrund ist bräunlich bis gelblich und hell. Die etwas zu lockere Zusammenstellung der Blumenmotive wird durch den gelben Ton, der das Ganze überspinnt, geschickt zusammengehalten.

Grösse: 40/60 cm. Holz. Dr. A. Wander, Wabern-Bern. Das eine signiert: J. R. Bys.

Seiner Freude am Festlichen und Reichen gibt der Meister auch Aus-

druck im Kaminaufsatz zu Pommersfelden (Schloss Weissenstein). Auf einem Postament, das von Voluten getragen wird, steht eine Urne mit reicher reliefierter Verzierung. Links von der Urne sitzt ein Putto, einem andern, der hinter derselben hervortritt, eine Frucht reichend. Zwischen den Voluten und auf dem Postament Früchtestilleben. Der Strauss scheint gedrängter und geschlossener, als wir das bisher feststellen konnten. Die Komposition erinnert an ein Gemälde G. P. Verbruggens in Antwerpen (Musée Royal des Beaux-Arts), das ebenfalls eine grosse Vase darstellt, um die sich Figuren beschäftigen. Auffassung und Malweise geben aber deutliche Unterscheidungsmöglichkeiten. Der Kaminaufsatz ist in den Jahren 1718 oder 1719 entstanden. Im Byss'schen Katalog der Schönbornschen Gemäldesammlung zu Schloss Weissenstein (Druckjahr 1719) wird es bereits angeführt: «Nr. 55..., eine schöne Urne mit vielen Blumen nebst zweyen Kindern und beyliegenden verschiedenen Früchten sehr laborios von Joan Rudolph Bys.» Zu den Früchtestilleben (Birnen und Pfirsiche) sind im Skizzenbuch genau übereinstimmende Vorstudien nachweisbar.

Grösse: 100/186 cm. Kupfer. Schloss Pommersfelden.

Die alte Pinakothek München besitzt 3 Stilleben (wegen starker Nachdunklung im Depot – Inv.-Nr. 5826, 5827, 5876), die in der Art des M. v. Schrieck gehalten sind und daher aus der bisherigen Gruppe völlig herausfallen. Es handelt sich um wachsende Kräuter (Disteln) neben einem Baum, mit Schlangen, Fröschen und Eidechsen. Diese Stilleben standen im 17. Jahrhundert in besonders grossem Ansehen und mehrere berühmte Stillebenmaler weisen in ihrem Oeuvre derartige Darstellungen auf, so bei Borssom, Begeyn, de Hamilton und R. Ruysch. Alle derartigen Gemälde zeichnen sich durch die dunkle Tonigkeit und die Gleichartigkeit der Motive aus, so dass es schwer fällt, die einzelnen Künstler auseinander zu halten.

Das Vedutenbild mit Blumenstilleben in Salzburger Privatbesitz kann entweder nur eine frühe Arbeit unseres Künstlers sein oder eine Schülerarbeit, die unter seiner Mithilfe entstand. Die unbeholfene, unpräzise Art einzelner Partien berechtigt uns zu dieser Vermutung. Ist vielleicht seine im Jahre 1726 zu Bamberg verstorbene Schwester die Schöpferin dieses Gemäldes – sie wird im Totenregister als Blumenmalerin bezeichnet?

Grösse: 65/94 cm. Kupfer. Salzburg (Konsul Bigler), Bezeichnung fehlt. 3. August 1940, Dr. Curti, St. Gallen.

Unter den zahlreichen Blumenstilleben in den Prager Sammlungen ist nur eines (in der städtischen Galerie) unserm Meister zugeschrieben. Es ist ganz aus dem Dunkeln gemalt und keine Arbeit, die die eigentlichen Byss'schen Züge aufweist. Vielleicht ist es ein Frühwerk und noch in starker Anlehnung an die flämischen Vorbilder (de Heem und Seghers) entstanden. Dies vorausgesetzt, dürften in Prag unter den

nichtbestimmten Stilleben noch einige aus der Hand von J. R. Byss stammen.

Aus dem Besitz der a. Pinakothek seien noch erwähnt «Ein Storch in einem Röricht, verzehrt einen Frosch, Wildenten und Schnepfen», und «Fischreiher mit Fisch im Schnabel, eine Duckente und Falke». Grösse: 74/95 cm. Leinwand. Eremitage Bayreuth. Das zweite bezeichnet: J. R. Bys fe.

Ferner, ebenfalls im Besitz der a. Pinakothek, «Speisekammerstillleben». Über die malerischen Qualitäten lässt sich nichts mehr aussagen, da die Farbschicht zum grossen Teil zerstört ist. Das grosse Format und die ganze Auffassung lehnten sich an die bekannten, schwungvollen Arbeiten J. Fyts und P. Boel (Kassel) an. Dieses einzige derartige Stilleben im Oeuvre von Byss gibt aufs neue einen Beweis für seinen Eklektizismus. Könnten nicht aus diesem Grunde die beiden unbestimmten Gemälde im Belvedere zu Wien (Katalog-Nr. 11 und 12), Stilleben mit Musikinstrumenten und Stilleben von Musikinstrumenten und Büchern, mit einiger Berechtigung Byss zugeschrieben werden? Maltechnik und der goldige Gesamtton stimmten mit zahlreichen Schöpfungen überein. Grösse des Speisekammer-Stillebens: 186/249,5. Depot von Schloss Schleissheim.

Zum Schluss sei noch auf die miniaturhaft kleinen Blumen- und Früchtestilleben hingewiesen, die Byss in den figurenreichen Gemälden «Die 4 Elemente» (je 4 Gemälde in Würzburg und Gaibach), in der «Göttermahlzeit» und der «Hochzeit von Kana» (beide in Aschaffenburg) angebracht hat. Die niedlichen Kränze, Blumen- und Früchtekörbchen erinnern an die Werke W. v. Mieris (1662–1747). Doch steht Byss über diesem Niederländer, der den Forderungen des 18. Jahrhunderts ausweicht und den Vorbildern stärker verbunden bleibt.

Im Kunsthandel tauchten zu Ende des letzten Jahrhunderts mehrmals Byss-Stilleben auf.

Zusammenfassend kann also über die Stillebenmalerei von J. R. Byss gesagt werden, dass sie sich neben den besten niederländischen Arbeiten sehen lassen kann. Byss verfügt in der stofflichen Wiedergabe der Blumenmotive über mindest soviele Kenntnisse und Fertigkeiten – seine Bilder besitzen aber im Gegensatz zu den meisten andern Stillleben einen angenehmen Realismus, der nicht nur naturwissenschaftlicher Schilderungskunst entspricht, sondern durch Licht- und Schattenwirkung einen erfreulichen Eindruck macht. Ausgegangen ist Byss von D. Seghers und de Heem, wobei er sich stärker an de Heem anlehnt. (In einem Inventar aus dem Jahre 1778 über die Würzburger Residenz sind auf pag. 27 zwei Byss-Kopien erwähnt: «Ein Früchtenstück mit Gläsern und Konfekt» nach de Heem und «Ein Blumenkranz um eine Darstellung: Christus speist mit den Jüngern zu Emaus» nach D. Seghers.) Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ringt sich Byss zu

einem durchaus persönlichen Stil durch, der ähnlich den Werken Huysums die Aufhellung des Bildgrundes als neues Moment in die Tradition hineinträgt. Hätte sich Byss auf dem Gebiet des Stillebens allein betätigt, sein Name und seine Werke würden bekannter sein!

Kritische Schlussäusserungen

In der deutschen Malerei des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts ist ein allgemeines Suchen und Schwanken zu beobachten. Die verschiedensten Einflüsse überschneiden sich, aber deutlich kommt der Wille zur Synthese zum Ausdruck. Es ist die Zeit der Ausweitung und Einfühlung vor der Entstehung des neuen Stils (Drost). Die holländische Kunst vermittelt ihre Erkenntnisse und Fortschritte in der Wiedergabe des Stofflichen und Atmosphärischen – der einseitig betonte Realismus wird aber abgelehnt, aus der italienischen Kunst übernimmt die deutsche Malerei die warme, blühende Farbengebung (Asam) und die Auffassung des Körperlichen (Rottenhammer, Schönfeld). In diese Synthese werden aber auch französische Anschauungen miteinbezogen, namentlich in kompositorischen Belangen. Dies zeigt sich in einem gewissen Rationalismus, mit dem das Gleichgewicht der Bildteile geschaffen wird. Es kommt nicht zustande durch raffinierte farbige Effekte und ausgeklügelte Lichtführung, sondern durch deutliche Gegensätze zwischen hellen und dunkeln Partien und durch klares Verteilen der landschaftlichen Motive ode rder handelnden Personen. Diese Grundhaltung deutscher Kunst gegen 1700 prägt sich in jeder Hinsicht im Byss'schen Oeuvre klar und deutlich aus. Wir haben bei den Einzelbesprechungen der Byss'schen Werke gesehen, wie weit gespannt die Grundlage seiner Ausdrucksformen ist: in der Deckenmalerei die italienischen Vorbilder (Cortona, Pozzo), in den Stilleben und kleinfigurigen Gemälden die Holländer (De Heem, Jan Breughel), in den dekorativen Entwürfen die Franzosen (Bérain, Watteau). Byss ist ein ganz besonders deutliches Beispiel für die Übergangszeit vom Barock zum Rokoko. Er findet noch in keiner Kunstgattung die Konsequenz, wie sie in Wien oder in München im Anfang des 18. Jahrhunderts aus der Synthese der verschiedenen Einflüsse gezogen wird. Er darf aber als Faktor im Entstehungsprozess des deutschen Rokoko nicht unterschätzt werden. Mit Hans Georg Asam, Aegidius Schor und Kaspar Waldmann gehört er zur älteren Generation der Freskenmaler, die gegen die Konkurrenz der italienischen Wanderkünstler einen schweren Stand hatte. Seine Arbeiten sind denjenigen der genannten Maler durchaus ebenbürtig, und wir können eigentlich schon in den Frühwerken zu Prag eine Auffassung erkennen, wie sie sich später in der österreichischen Deckenmalerei, zur süddeutschen gegensätzlich,

bemerkbar macht: die Lockerheit und Helligkeit gegenüber der Gedrängtheit und Dunkelheit. Byss bleibt dann aber in seinen folgenden Werken in der Entwicklung zurück – weder die raffinierte Raumdurchbrechung, wie sie in Österreich mit Hilfe atmosphärischer Stimmungen hervorgebracht wird, noch die mit allen Mitteln und Kniffen der Illusionsmalerei arbeitenden Süddeutschen vermag er zu erreichen. Er nimmt eine Mittelstellung zwischen den beiden Entwicklungsrichtungen ein. Das wird deutlich, wenn man die Fresken in Göttweig mit solchen von Troger und Altomonte und die Würzburger Kuppelgemälde mit denjenigen Asams in Weltenburg vergleicht. In Göttweig die fein säuberliche Trennung von Wand und Bild wie bei den österreichischen Meistern, aber im Gegensatz zu ihnen die Betonung der Decke als oberer Raumabschluss – in der Würzburger Hofkirche der Versuch zur Vereinheitlichung von Stukkatur und Decke wie bei Asam (Übermalung des Kuppelfrieses), aber ohne mit dessen technischen Fertigkeiten und der souveränen Beherrschung schaffen zu können. Die geographische Lage Frankens, wo sich Byss seit 1713 befand, gibt die Erklärung für diese Eigentümlichkeit im Byss'schen Freskenstil. Die Aufnahme fremder Stilelemente geht aber noch weiter; das beweisen die Gestaltung der Decke im Venezianischen Zimmer und die Figuren des Kuppelgemäldes in der Schönbornkapelle (van Dyck). Es ist bedauerlich, dass seine wertvollsten Schöpfungen, nämlich diejenigen in den Räumen der Hofburg und der ehemaligen Reichskanzlei, untergegangen sind. Ihre urkundlich nachweisbare Existenz gibt uns doch wenigstens den Beweis, dass die Zeitgenossen des Malers bis in die höchsten Kreise seine Kunst geschätzt haben, und dass er trotz der Konkurrenz seiner berühmten italienischen Kollegen (Chiarini, Belucci, Pozzo, Pellegrini, Altomonte usw.) so grosse und wichtige Aufträge erhielt, bekräftigt diese Feststellung.

Byss gestaltet als reiner Dekorateur. Eine innere Anteilnahme am Inhalt der geschilderten Themen ist nicht festzustellen, übrigens ein allgemeiner Zug in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Die Figurengruppen, die hellen und dunkeln Wolkenballungen, werden geschickt gruppiert, wie die einzelnen Motive eines Ornaments. Diese dekorative Gesinnung wiegt in den Byss'schen Fresken vor, und der Wille zur räumlichen Steigerung oder zur Schaffung einer religiösen Stimmung tritt zurück. Rokokomässig ist auch die regelmässig helle farbige Haltung seiner Fresken, das Helldunkel des Bildgrundes und die Durchlichtung der Schatten. Auch in den Tafelgemälden prägt sich die dekorative Auffassung aus; das zeigt sich schon in der Wahl der Bildinhalte. Abgesehen vom «Tucchia-Gemälde» gibt es keine mit einem problematischen Inhalt – er neigt damit ebenfalls ins Spielerische des Rokoko hinüber. Er gestaltet auch nach diesen Prinzipien, wenn er alte niederländische Meister nachahmt (Savery, Breughel). In den

Blumenstilleben entwickelt er sein bestes Können. Wenn er sich auch stark an J. D. de Heem anlehnt, so besitzt er doch eine grosse Sonderbegabung und schafft durch sie allmählich einen eigenen Stil, der merkwürdig viel Ähnlichkeit mit dem des bedeutend jüngeren J. v. Huysum aufweist. Seine Stilleben sind von geschlossener Form, sie zeugen von reicher Beobachtungsgabe gegenüber den mannigfachen Formen der Natur und sind mit grossem Können und mit Liebe, Ausdauer und Geduld gemalt.

Die dekorativen Entwürfe entstehen ebenfalls aus der Synthese verschiedener Vorbilder. Neben den Erfindungen Watteaus und Gillots nehmen die Grotesken aus der italienischen Renaissance Anteil an der Schaffung seiner ornamentalen Formensprache. Seine Entwürfe und die einzig dastehenden Zinnornamente genügen, um unserem Meister grosse künstlerische Fähigkeiten zuzuschreiben. Er ist ja allerdings weniger der Erfinder neuer Formen als vielmehr der geschickte Sammler, der die Vorlagen durch die persönliche Verarbeitung auf eine seinem Wirkungskreis entsprechende Haltung brachte.

J. R. Byss kann nicht unter die grossen Meister gezählt werden. Er gehört zu den zahlreichen talentierten mittleren Künstlern um die Jahrhundertwende. Die ziellose Ausbildung und das dadurch bedingte Schwanken im künstlerischen Ausdruck verrät sich immer in den Arbeiten. Seine Fähigkeiten zeigen sich weniger im Konzipieren eigener grosser Entwürfe. Er besitzt vielmehr eine ungewöhnliche Begabung und Routine, die verschiedensten Motive zusammenzutragen und zu einer ausgeglichenen und dekorativen Wirkung zu bringen. Bewunderung verdient auch seine grosse Leistungsfähigkeit auf allen Gebieten der Malerei. Die Fähigkeiten neigen sich ja mehr gegen die Kleinmalerei, und die trotzdem immer wieder übernommenen grossfigurigen Deckengemälde vermissen darum die intuitive schöpferische Kraft. Unter den Schweizer Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts steht Byss in vorderster Linie, und der vorliegende Versuch, das Oeuvre zu erfassen und zu würdigen, dürfte seine Berechtigung erwiesen haben.