

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	1 (1939)
Heft:	4
Artikel:	Johann Rudolf Byss als Stillebenmaler
Autor:	Broder, L.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-162420

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: 14.01.2026

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

Johann Rudolf Byss als Stillebenmaler

(TAFEL 75—82)

VON L. BRODER

Die Stilleben¹⁾ entwickeln sich merkwürdigerweise zu einer gesonderten Gattung in einer Kunstperiode, in der, einseitig, heroische und extrem gefühlsmäßige Bildthemen in großformatigen Gemälden zur Darstellung gelangen. Es liegt eben im Wesen des Barocks, die ganze Umwelt des Menschen im Sinne seiner künstlerischen Prinzipien zu erfassen und zu formen. Die Stilleben werden dabei die Träger der rein dekorativen Gesinnung in der Malerei. Von ihren eigentlichen Begründern, Jan Breughel (1568—1625) und Roeland Savery (1576—1639) aus, geht die Entwicklung ohne Unterbruch weit ins achtzehnte 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 Stillebenmalerei befassen, z. B. in Haarlem mit Speise- und Geschirrstilleben, in Leyden Bücher- und Muskinstrumentestilleben und in Utrecht mit Blumen- und Früchteschilderungen. Die erfolgreichsten Blumen- und Früchtemaler sind Daniel Seghers (1590—1661) und Jan Davidsz de Heem (1606—1684). Die zahlreichen Nachfolger de Heems lassen sich kaum auseinanderhalten und selbst *nationale* Unterschiede verwischen sich in dieser Kunstgattung. So wurden z. B. die wertvollen Arbeiten des O. Loth als „dei Fiori“ verkauft, obwohl sein Stil entwickelter ist. In den Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts sind vielfach die Einzelheiten im Bildganzen so wenig gebunden, daß fremde Hände hineinarbeiten konnten. Fälschungen waren daher bei den geschäftstüchtigen, niederländischen Kunsthändlern jener Zeit an der Tagesordnung. Sie verkauften die Kunstwerke talentvoller, unbekannter Maler unter dem Namen gesuchter, berühmter Meister. Bekannt ist 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 Brandenburg²⁾. 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 gegenüberstanden. 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 sich daraus der auffallende Wechsel in der Pinselführung erklären, der sich bei den meisten Stillebenmalern zeigt. Bei der Stillebenmalerei handelt es sich nicht um gefühlsmäßig betonte, son-

¹⁾ Vgl. Bode, W. v., Das holländische Stilleben. Graphische Künste, Heft XI, Wien 1888. — Hoogewerf, G. H., Nature morte italiane del 6. e del 7. Dedalo IV. Milano 1923/24. — Drost, W., Barockmalerei in den germanischen Ländern. Handbuch der Kunsthistorischen Wissenschaften 1926.

²⁾ Floerke, H., Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. Dissertation Basel 1901.

dern 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 Abbiegung ins Malerische erfährt, wie z. B. 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 auseinander gehalten 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 z. B. an einem Baumstrunk.
5. Speisekammer- und Jagdstilleben mit Einbeziehung einzelner oder mehrerer Personen.

Es ist selbstverständlich, daß die erste Gruppe am meisten vertreten ist und darum Fehlzuschreibungen am ehesten möglich sind. Hier muß die Untersuchung nach den oben aufgestellten Punkten besonders sorgfältig vor sich gehen.

Der wichtigste Vertreter der 2. Gruppe ist der Vläme Daniel Seghers (1590—1660). Er ordnet Blumenkränze oder Blumenbüschel um ein Relief in Grisailmalerei oder ein kleines farbiges Bild und zwar wie die Gemälde in Berlin, Brüssel, Braunschweig und Hannover zeigen, meistens religiösen Inhalts (H. Familie oder Muttergottes mit Kind). Seghers findet ein Jahrhundert später einen Nachahmer in Nicolaus v. Verendael (1677—1751), dessen Werke viele Parallelen aufweisen, so daß die Unterscheidung schwer fällt. Seghers ist etwas heller in den Farben, glatter und realistischer in den Formen. Zahlreiche Grisailmalereien (Reliefs, Büsten), umgeben von Blumenranken, existieren auch von Jan Philips van Thielen; Blumenkränze um figürliche Darstellungen anderer Hand von Jan van Kessel (1626—1679).

Als Begründer und Hauptvertreter der dritten Gruppe muß Jan Davidsz de Heem (1606 bis 1683), ebenfalls ein Vläme, angesehen 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 umrahmten Ausblicke auf eine summarisch geschilderte Landschaft bilden für die jüngere Generation Anregung und Vorbild.

Der älteste Vertreter der 4. Gruppe und wohl auch der Begründer ist Otto Marseus van 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 den Bildern darstellte, selber züchtete und pflegte. Er fand Nachahmer in Anthonie van Borssom (1630—1677), Abraham van Begeyn (1637—1697), Carl Wilhelm de Hamilton (1668—1754) und in Rachel Ruysch (1664 bis 1750). Auffällig ist, daß sich die Distelpflanzen, wie sie v. Schrieck malt, schon auf den figürlichen Darstellungen eines Laer und Laestmann vorfinden.

Die fünfte Gruppe wird fast ganz von Jan 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 dem Solothurner Joh. Rudolf Byß³⁾) sind Stillleben aus allen fünf Gruppen nachweisbar, ein Zeugnis mehr für seinen eklektischen 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 lassen. Byß ist insofern abhängig von den Hauptvertretern der genannten Gruppen, daß er von ihnen Anregungen zur Komposition und Motivauswahl empfängt. Er läßt sich auch durch den holländischen Sachlichkeitsgeist beeinflussen, der durchgehend die Stilllebenmalerei beherrscht. Diese Gesinnung drückt sich in der exakten Nachahmung von Form und Farbe und dem minutiösen Eingehen auf das Charakteristische der Pflanzen und Früchte aus. Während aber viele Stilllebenmaler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts allzusehr den Sachlichkeitsgeist pflegen und darum einem nüchternen, wenig anziehenden Realismus verfallen, erkennt Byß die Mittel, durch die bei den großen Vorbildern eine geschlossene, intime Wirkung zustande kommt. Diese erreicht er durch das Zusammenschließen aller einzelnen Farben in einen bräunlichen Gesamtton, durch den die kalten Lokalfarben vermieden werden. Byß verändert das dunkle 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 Stillleben 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 Breughel'schen Kranz setzte.

In der Art der Anordnung bestehen am meisten Ähnlichkeiten zwischen den Blumenstillleben des Byß und denjenigen de Heems und J. v. Huysums. 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 Stillleben von Byß in der Bamberger Residenz und in Solothurn (Privatbesitz) überein. Dagegen zeigt das Kasseler Bild in seiner größeren Fülle mehr Ähnlichkeit mit Werken J. v. Huysums (Berlin, Amsterdam), an den man sich auch bei den Wiener Bildchen erinnert. Auch er ordnet (in den Berliner Stillleben 972 A und B) die Blumen in Nischen an. D. Seghers wird höchstens für die Anregung, die Blumen zur Ausschmückung von Reliefs und

³⁾ Vgl. L. Broder, der Solothurner Maler Johann Rudolf Byß, 1660—1738 (Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 1 (1939), S. 1 ff.).

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 Stillleben erinnern in dieser Hinsicht an die Stäbe und Blattrippen einer bestimmten Gruppe seiner Zinnornamente.

In der Auffassung und Wiedergabe des Stofflichen vermeidet Byß den stark betonten Realismus, der den meisten niederländischen Stilllebenmalern eigen ist. Nicht daß er aber weniger exakt in der Beachtung der charakteristischen Einzelheiten ist, denn sein Skizzenbuch in der Würzburger Universitätsbibliothek (s. unten) 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 Stillleben einen gemäßigten Realismus und wenn hie und da ein Lokalton unangenehm hervorsticht, so ist es wahrscheinlich mehr der chemischen Zersetzung der Farben zuzuschreiben — Sichaufhellen 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 Einschränkungen, denn Byß weist in seinen Stillleben in München (aus dem Jahre 1695), in Kassel (1701) und in Wien (1713) genau diese Haltung auf. Diese helle Farbigkeit verändert sich von der frühesten Arbeit bis in die Spätzeit nicht. J. v. 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 es aber, den einzelnen Motiven durch deutliche Schatten ein klares Relief zu geben — das gelingt ihm umso besser, da er in einem Blumenstrauß verhältnismäßig wenige Motive verwendet. Trotzdem erscheint der Strauß als Ganzes gesehen geschlossen, da Licht- und Schattenseite auch in der Gesamterscheinung beachtet und alles mit einer goldgelben Lasur überzogen ist. In den meisten seiner Gemälde fehlt die räumliche Tiefe, was natürlich durch die schwachen Gegensätze zwischen hell und dunkel erkärbbar ist — anderseits ist der Mangel an räumlicher Tiefe ein Stilmerkmal der deutschen Malerei um die Jahrhundertwende (z. B. zu beobachten in den Gemälden von K. A. Ruthart). 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 von Janitscheck und Füßli, daß Byß die Einwirkung des Lichtes auf die Farben nicht beachtet habe. Derartige Feinheiten können z. B. 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 bleiben benachbarte Töne ohne gegenseitige Beeinflussung, z. B. setzt er ein reines Weiß neben oder hinter rote und blaue Blüten.

Die Malmanier ist nur bei wenigen Stillebenmalern frisch und breitflächig. Daß sich J. Fyt bei den großen Ausmaßen seiner Stilleben, nicht der überlieferten und üblichen Malmanier bedienen konnte, ist selbstverständlich. Die Technik Caravaggios und J. Breughels des Älteren bleibt bis ins 18. und sogar 19. Jahrhundert hinein vorherrschend. Die aufgelöste Art, mit spritzigen Lichtern, trifft man in Werken des A. v. Beyerem. Aber gerade er ist ein Beispiel, wie sich die Pinseltechnik bei dem gleichen Meister verändern kann; seine Stilleben in Amsterdam und Haag sind in der traditionellen Manier gehalten. Frisch gemalt in Lokaltönen mit grau getönten 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 eklektische 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 Bamberger Stilleben, daß er die ursprünglichere, von der Tradition unbeschwerde Art ebenfalls gekannt hat. Leider besitzen seine Gemälde nicht den Duft und den farbigen Reiz der Skizzen. Indem 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 Früchtestillen sind glatter und glasierter gemalt als die Blumenstillen, das ist sogar bei J. D. de Heem zu beobachten (in den Stilleben in Berlin, Rotterdam und Antwerpen).

Als Charakteristikum der Byß'schen Stillebenkunst kann zusammenfassend genannt werden: Spezialisierung auf Blumenstillen unter Anlehnung an die verschiedenen Auffassungen der niederländischen Meister. In seinen Gemälden stellt er Blumensträuße in einfachen und kostbaren Vasen, Blumenbüschel und Blumenkränze, angeordnet um Nischen und Fensterausblicke, dar, ebenso Stilleben in der Art des M. v. Schriek und des J. Fyt. Er zeigt also in der motivischen Auffassung größte Mannigfaltigkeit. Der Eklektizismus, der in seinem ganzen Oeuvre zu erkennen ist, kommt hier besonders stark zum Ausdruck. Er läßt sich allerdings in der farbigen Auffassung und in der Pinselführung weniger beeinflussen und die Aufhellung des Bildgrundes, die Vermeidung starker Lokalfarben durch die geschickte Bindung mit einem gelben Gesamtton und die bewußte Umgehung eines starren Realismus dokumentieren seine künstlerische Art. Es ist bedauerlich, daß in den öffentlichen Kunstsammlungen der Schweiz die Werke dieses hervorragenden Stillebenmalers so selten anzutreffen sind.

DAS SKIZZENBUCH.

Bei meinen Aktenexzerpten aus der Korrespondenz Balthasar Neumanns mit dem Fürstbischof Friedrich Karl v. Schönborn traf ich mehrmals auf Briefstellen, in denen ein Skizzenbuch von Joh. Rud. Byß erwähnt war, zum ersten Mal im Brief vom 18. XII. 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 ein Buch formirt, daß mans blattweiß herausnehmen kan . .“ und dann wird am 7. III. 1741 verfügt, daß man dem jungen Byß, wie man es mit dem Vater abgemacht, 100 Dukaten auszuzahlen habe.

Sedlmaier weist im I. 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

hinzuwiesen. Die Sammlung trägt nun die Signatur Delin. 10 (Delin. 3 ist die Signatur des Neumann'schen Skizzenbuches, das eine große Zahl Zeichnungen und Entwürfe von Joh. Rud. 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 Neumann'schen 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. Totalbestand: 81 Blätter mit ca. 600 Skizzen (Abb. 6—8, 10, 11).

Daß die 10 fehlenden Blätter (nach der angegebenen Zahl auf dem Deckelschild) niemals 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. I. 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, kommen tut“. 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 minutiosester 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, z. B. bei den Hunden auf Blatt 14, Mappe II, 2. Gruppe oder Blatt 28 derselben Gruppe: an den Ebern dieses Blattes sind jene Stellen weiß gelassen, 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 (Abb. 6). 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 kriegerischen Darstellungen von Claes Pieter 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, 2. 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 Niederländer gearbeitet? Als weitere Vorbilder kommen die Tiermaler Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin (1622—1674), Philips Wouwerman (1619—1668), und Adriaen van de Velde (1636—1672) in Frage. Auch deutsche Meister fanden das Interesse unseres Malers, so lassen sich unschwer in einigen Skizzen Tierdarstellungen und Pinseltechnik des begabten Johann Heinrich Roos und des Karl Andreas 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 Breughel'scher Art, daß es „alle vor dahs original ansehen“ und der Kurfürst Lothar Franz schreibt in einem zweiten Brief an den Reichsvizekanzler, er habe hier einen Maler, „der auch in einem gewissen studio von mahlereien auff des so renommierten alten Breughels arth seines gleichen dermahlen schwerlich auff der welt zu finden sein darfste“. 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 Czernin in den neunziger 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 defekt- 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 Boultats (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 herausgegriffen: 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 (Abb. 8) 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 Fischreicher von Blatt 14 ist an auffälliger Stelle in der „Luft“ der Würzburger Residenz, auf der „Vertreibung aus dem Paradies“ (Pommersfelden), weniger auffällig in der „Luft“ von Gaibach und auf dem „Paradies“ von Boultats vorhanden. Das Krokodil von Blatt 13 findet sich 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, z. B. die Distelpflanzen von Blatt 17 der 1. Gruppe sind Vorstudien zum schon erwähnten Stilleben mit Totenkopf. Von den Ziegen von Blatt 8, 2. Gruppe (Abb. 6) 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, z. B. ist ein springendes Reh von Blatt 36 Seitenverkehrt in die „Vertreibung aus dem Paradies“ in Schloß Pommersfelden aufgenommen.⁴⁾

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 (Abb. 11) 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 durch eine Art von Schimmelbildung entstanden sind. 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.

VERZEICHNIS UND BESCHREIBUNG DER STILLEBEN

Die früheste signierte und datierte Arbeit ist die „Amorbüste in Nische stehend mit Blumenranken“ (Abb. 1) in der Bayr. Staatsgalerie in München. Die Signatur oben im Schlüßstein des Nischenbogens: J. R. Byhs Ann (?) 1695, dürfte bei einer Restaurierung abgeändert worden sein, da Byß seinen Namen nie mit hs schreibt und die Jahrzahl die Lesart 1655

⁴⁾ Vgl. die Abbildung auf Tafel 4 der Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. I (1939).

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 Wiesenthal, Cam. fasc. Nr. 10) derartige Gemälde von Byß und seinem Schüler Angermeier; es heißt da: „Nr. 92 in steinernen Nischen stehende Kindesköppf mit blumen gezeichnet“.

Dieses 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 von Daniel Seghers, Jan van Kessel (1626–1679) und Philipp v. Thielen, aber es handelt sich da um Szenen religiösen oder mythologischen Inhalts. Die Darstellung einer blumenumrankten Büste (Grisailmalerei) 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. Öl auf Holz. Bayr. Staatsgalerie München.

Im Depot der alten Pinakothek München befindet sich eine ähnliche *Amorbüste mit Blumenranken*, wie sie das vorstehend besprochene Bild zeigt. 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 z. B. durch den Vergleich der Rose rechts oben am Kopf mit derjenigen links unter dem Vogel auf dem Byß'schen Bild. In der oben erwähnten Aktennotiz ist neben dem Namen „I. R. Bys“ auch derjenige „I. A. Anger-Mayer“ angegeben. Ziernlich sicher ist dieses Gemälde im Depot das im Inventar erwähnte Werk Angermeiers — ein Vergleich mit bekannten Arbeiten des Malers stützt diese Annahme.

*Das Stilleben der Galerie zu Kassel*⁵⁾ ist eines der wertvollsten Gemälde von Byß und es verdient seine jetzige Verbannung in den Keller der Sammlung nicht. Im neuen Katalog bleibt es unerwähnt. 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 mitteldunklem 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, z. B. im Grün der Blätter, wie bei Ruysch, Huysum und der älteren Generation der niederländischen Stillebenmaler. Dieses Stilleben bildet darin eine Ausnahme im Oeuvre von Byß, daß die Motive enger zusammengedrängt und zahlreicher sind. Der Dekorateur der Régencezeit ist in der beinahe symmetrischen Anordnung der Blumen zu erkennen — vielleicht spricht sich darin auch noch der Einfluß Jan Breughels aus. Es wäre zu wünschen, daß dieses vorzügliche Gemälde aus dem Depot der großen Kasseler Galerie für eine schweizerische Sammlung erworben würde.

Größe: 34×50 cm. Öl auf Eichenholz. Galerie Kassel. Bezeichnet unten links: J. R. Bys Fe Ao 1701.

Die beiden Bilder in der Schönborngalerie 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 kleinen Gemälde 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. Die Werke von Franz Werner Tamm (1658–1724) heben sich von solchen Stilleben besonders stark ab. Dieser Zeitgenosse unseres Meisters komponiert seine Blumen- und Früchteschilderungen großzügiger und schwungvoller und weniger an die Tradition gebunden.

Größe: 24×38 cm. Öl auf Holz. Schönborn-Galerie, Wien. Das eine Gemälde bezeichnet: J. R. Bys 1713.

In die gleiche Entstehungszeit fällt auch das *Stilleben der Basler Kunsthalle*: „*Stadt am Meer*“ (Abb. 5). Durch eine Fensteröffnung, deren Rahmen 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 (von Schloß Weissenstein) vom Jahr 1719 unter Nr. 33 angeführte: „auf Leinwand 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“

⁵⁾ Vgl. die Abbildung auf Tafel 7 der Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. I (1939).

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 Jan Breughel d. J. und die Frankenthaler Maler. Einzelheiten der Baulichkeiten und das Segelschiff weist auf Claude Lorrains Einschiffung der Königin von Saba. Die Blumen sind in der typischen Byß'schen Malmanier gemalt, z. B. 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 als das eigentliche Charakteristikum aufweisen, 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 ist zum größeren Teil das Ergebnis der Nachdunklung, wie auch hier wieder die in den Bildgrund „aufgesaugten“ einzelnen Blumen vermuten lassen.

Größe: 79×100 cm. Öl auf Leinwand. Kunsthalle Basel. Bezeichnung unten auf dem Volutenrand, mit dem Pinselschaf ganz fein eingraben: J. Rudolphus 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 Überlieferung, 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 Simon Verelst (1637–1710). Jan Davidsz 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 Simon 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 porzellanen Farben, er malt aus dem dunkeln Bildgrund heraus (unterscheidet sich also hierin von Byß) und kann in der Art der Pinselführung in die Nähe v. Beyerens getan werden.

Größe: 26×36 cm. Öl auf Kupfer. Bamberg, 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 die 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. Oder gab vielleicht eine Verfehlung gegen dieses Gebot den Anstoß zur vorübergehenden Entlassung, die der greise Meister im Herbst jenes Jahres auf sich nehmen mußte.

Die Gipfelleistung erreichte Byß in den beiden *Berner-Stilleben*: „*Blumenstrauß in Vase mit reicher Reliefverzierung*“ (Abb. 4) 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 in 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 Jan Breughels.) Bei Huysum dominiert der Blumenstrauß, während Byß zwischen Postament, Vase und Blumenstrauß einen Ausgleich sucht. Lockere Komposition und gegenseitige Symmetrie der beiden Gemälde charakterisieren den Dekorationskünstler des Régence. Die Farben sind hell, aber ohne den harten 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. Öl auf Holz. Dr. A. Wander, Wabern-Bern. Das eine Gemälde signiert: J. R. Bys.

Seiner Freude am Festlichen und Reichen gibt der Meister auch Ausdruck im *Kaminaufsatz in Schloß Weißenstein zu Pommersfelden* (Abb. 3). Auf einem Postament, das von Voluten getragen wird, steht eine Urne mit reicher reliefierter Verzierung. Links von der Urne sitzt ein Putto und reicht einem andern, der hinter ihr hervortritt, eine Frucht. Zwischen den Voluten und auf dem Postament sind Früchte stillleben verteilt. 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 er bereits angeführt: Nr. 55 . . . , eine schöne Urne mit vielen Blumen nebst zweyen Kindern und beyliegenden verschiedenen

Früchten sehr laborios von Joan Rudolph Byss". Zu den Früchtestillleben (Birnen und Pfirsiche) sind im Skizzenbuch genau übereinstimmende Vorstudien nachweisbar (Abb. 11).

Größe 100×186 cm. Öl auf Kupfer. Schloß Pommersfelden.

Drei Stillleben im Depot der A. Pinakothek in München (Inv. Nr. 5826, 5827, 5876) sind in der Art des Marseus van Schriek gehalten und daher aus der bisherigen Gruppe völlig herausfallend. Der Maler schildert Kräuter (Disteln) neben einem Baum, dazu Schlangen, Frösche und Eidechsen. Diese Stillleben standen im 17. Jahrhundert in besonders großem Ansehen, und mehrere berühmte Stilllebenmalter weisen in ihrem Oeuvre derartige Darstellungen auf, so A. v. Borssom, A. v. Begeyn, C. W. de Hamilton und R. Ruysch. Alle diese Gemälde zeichnen sich durch die dunkle Tonigkeit und die Gleichartigkeit der Motive aus, so daß es schwer fällt, die einzelnen Künstler auseinander zu halten.

Ein Vedutenbild mit Blumenstillleben in Salzburger Privatbesitz kann nur eine frühe Arbeit oder diejenige eines Schülers sein. Die unbeholfene, unbestimmte Art einzelner Partien berechtigt uns zu dieser Vermutung. Ist vielleicht seine im Jahr 1726 zu Bamberg verstorbenen Schwester die Schöpferin dieses Gemäldes, die im Totenregister als Blumenmalerin bezeichnet wird?

Größe: 65×94 cm. Öl auf Kupfer. Salzburg (Privatbesitz). Bezeichnung fehlt.

Unter den zahlreichen Blumenstillleben 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 (J. D. de Heem und D. Seghers) entstanden. Dies vorausgesetzt, dürften in den verschiedenen Sammlungen Prags unter den nicht bestimmten Stillleben noch einige aus der Hand von J. R. Byß stammen.

Aus dem Besitz der Alten Pinakothek in München seien noch erwähnt: „Ein Storch in einem Röhricht, verzehrt einen Frosch. Wildenten und Schnepfen“ und „Fischreiber mit Fisch im Schnabel. Duckente und Falke“.

Größe: 74×95 cm. Öl auf Leinwand. Eremitage Bayreuth. Das zweite Gemälde bezeichnet: J. R. Byß fe.

Ferner, ebenfalls im Besitz der Alten Pinakothek, ein „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 lehnt sich an die bekannten, schwungvollen Arbeiten Jan Fyts und Peter Boels (Kassel) an. Dieses einzige derartige Stillleben 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), darstellend ein Stillleben mit Musikinstrumenten und ein Stillleben mit Musikinstrumenten und Büchern, Byß zugeschrieben werden? Maltechnik und goldiger Gesamtton berechtigen, diese beiden Wiener Gemälde dem Meister zuzuweisen.

Größe des Speisekammerstilllebens: 186×249,5 cm. Öl auf Leinwand. Depot von Schloß Schleißheim.

Ebenfalls im Depot der Galerie Schleißheim befindet sich in schlecht erhaltenem Zustand das große Tafelgemälde „Die Wildkatzen“. Die Zuschreibung an unsern Meister kann durch eine kleine Studie seines Skizzenbuches begründet werden. (Vgl. die Abbildungen 7 und 9.)

Größe 103×143. Öl auf Leinwand. Schloß Schleißheim.

Im Kunsthändel tauchten zu Ende des letzten Jahrhunderts öfters Byß-Stillleben auf, doch ist über den Verbleib dieser Werke nichts mehr festzustellen.

Zum Schluß mögen auch die miniatürhaft kleinen Blumen- und Früchtestillleben erwähnt sein. Wir finden sie in den figurenreichen Gemälden „Die vier Elemente“ (je 4 Gemälde in Würzburg und Gaibach), in der „Göttermahlzeit“ und in der „Hochzeit von Kana“ (beide in Aschaffenburg). Die niedlichen Kränze, Blumen- und Früchtekörbchen erinnern an die Werke W. v. Mieris (1662–1747). Byß steht jedoch über diesem Niederländer, der den Forderungen des 18. Jahrhunderts ausweicht und den Vorbildern stärker verbunden bleibt.

Inhalt des Skizzenbuches

MAPPE I.

Aufschrift: In Ölfarben auf Kartons ausgeführte Studien von Pflanzen und Tieren durch Rudolph Byss, nebst 2 chinesischen Zeichnungen. 50 Blätter.

Blatt 1 fehlt.

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

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

Blatt 4 (8/8). Strauss, Wasservögel und andere.

Blatt 5 (8/6). Papageien.

Blatt 6 (7/7). Papageien, Sittiche und andere exotische Vögel.

Blatt 7 (13/9). Exotische Vögel, z. B. Paradiesvögel.

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

MAPPE II.

Erste Gruppe: Früchte, Blumen, Blätter.

- Blatt 1* (9/9). Äpfel, Aprikosen, Haselnüsse (Abb. 11).
Blatt 2 (13/12). Früchte, worunter Äpfel, Aprikosen. — Es scheinen Versuche zu sein, auf verschiedenen Materialien zu malen, z. B. auch auf Seide. Eine Skizze auf Papier ist sehr stark gefirnisst.
Blatt 3 (8/7). Duftige Skizzen mit Birnen (eine auf unbehandeltem Papier).
Blatt 4 (8/8). Kirschen, Trauben, Äpfel, Pflaumen (3 Stück auf Seide).
Blatt 5 fehlt.
Blatt 6 (7/7). Mohnblumen.
Blatt 8 fehlt.
Blatt 9 (13/10). Tulpen auf verschiedenem Papier (eine Skizze auf Seide, eine als Aquarell).
Blatt 10 fehlt.
Blatt 11 (19/19). Hahnenfussgewächse in verschiedenen Maltechniken, auf verschiedenem Papier, auch auf dem dünnen Zeichnungspapier, das er verwendet zu den Ornamentskizzzen mit Feder und Tusche im Neumannschen Skizzenbuch. — Eine Skizze: Stilisierte Formen.
Blatt 12 (11/10). Rosen, worunter 4 Aquarelle.
Blatt 13 (11/11). Nelken, worunter Aquarelle (Abb. 10).
Blatt 14 (9/9). Pfingstrosen, worunter Aquarelle; auch hier Skizzzen auf dünnem Papier.
Blatt 15 (14/14). Blätter, Rosen, Margeriten.
Blatt 16 (6/6). Blattstudien in Öl und Aquarell.

⁶⁾ Vgl. Abbildung 2 auf Tafel 2 der Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. I (1939).

- Blatt 17* (19/22). Blätter, Schwämme, Distelpflanzen und ein Ausschnitt aus einem Stillleben im Stile des M. v. Schrieck.
Blatt 18 fehlt.
Blatt 19 (?/?/13). Blattstudien.
Blatt 20 (7/7). Blattstudien.

Zweite Gruppe: Grosse Tiere.

- Blatt 1* (3/3). Pferde.
Blatt 2 (10/10). Pferde, worunter ein Schimmel, der einen Korb mit Hähnen trägt.
Blatt 3 (7/7). Pferde in Bewegung.
Blatt 4 (9/9). Pferde in verschiedenen Stellungen.
Blatt 5 (4/4). Pferde, worunter badende und aufgezäumte. Es befindet sich auf diesem Blatt eine grössere Skizze, wahrscheinlich zu einer Alpauffahrt (?): Bepackte Saumpferde, Kühe, Ziegen, Schafe.
Blatt 6 (3/3). Pferde (springende und sich wälzende).
Blatt 7 (6/6). Pferde.
Blatt 8 (8/8). Ziegen (Abb. 6).
Blatt 9 (7/7). Kühe.
Blatt 10 (9/9). Kühe.
Blatt 11 fehlt.
Blatt 12 (11/11). Affen.
Blatt 13 (12/12). Hunde (z. B. jagende, springende und zubeissende).
Blatt 14 (6/6). 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 Salaterrasse im Schloss Pommersfelden „verewigt“).
Blatt 15 (7/6). Hunde.
Blatt 16 (10/10). Dachse.
Blatt 17 fehlt.
Blatt 18 (9/9). Verschiedene Raubtiere, Fuchs, Wolf.
Blatt 19 (8/8). Stachelschwein, Paviane und andere affenartige Tiere.
Blatt 20 fehlt.
Blatt 21 (6/6). Dromedar, Esel, Gemse, Büffel, Gazelle.
Blatt 22 (8/8). Dromedar-Studien.
Blatt 23 (9/9). Verschiedene Tiere. Eine grössere Skizze: Luchs schlägt ein Reh. (Abb. 7).
Blatt 24 (3/3). Löwenkopf (auf Tapetenstoff gemalt), Tiger, Leopard.
Blatt 25 (5/5). Löwen und Tiger in verschiedenen Stellungen.
Blatt 26 (6/6). Bären.
Blatt 27 (5/5). Wölfe (auf der Rückseite eine Skizze: ein Putto übermalt mit einem Wolfskopf). Vorstudie zu einem kleinen Gemälde in Pommersfelden.
Blatt 28 (3/4). Eber (eine Skizze ist ersetzt durch 2 kleinere, darstellend: einen Hirschkopf und eine Geflügelstudie).
Blatt 29 (5/5). Wildschweine.
Blatt 30 (8/8). Ziegen, Steinböcke, Schafe.
Blatt 31 (6/6). Hirsche, worunter ein grösseres Stück: Hirsch, von einem Luchs angefallen.
Blatt 32 fehlt.
Blatt 33 (5/4). Rehe (auf der Rückseite eine Skizze auf unpräpariertem Papier).
Blatt 34 (6/6). Rehe in verschiedenen Stellungen.
Blatt 35 (3/3). Rehe.
Blatt 36 (4/4). Rehe.
Blatt 37 (6/3). Elch, Damhirsch (dieser auf Tapetenstoff), Rehe.



Phot. Staatsgalerie München

Abb. 1. JOHANN RUDOLF BYSS: STILLEBEN MIT AMORBÜSTE
Bayrische Staatsgalerie München

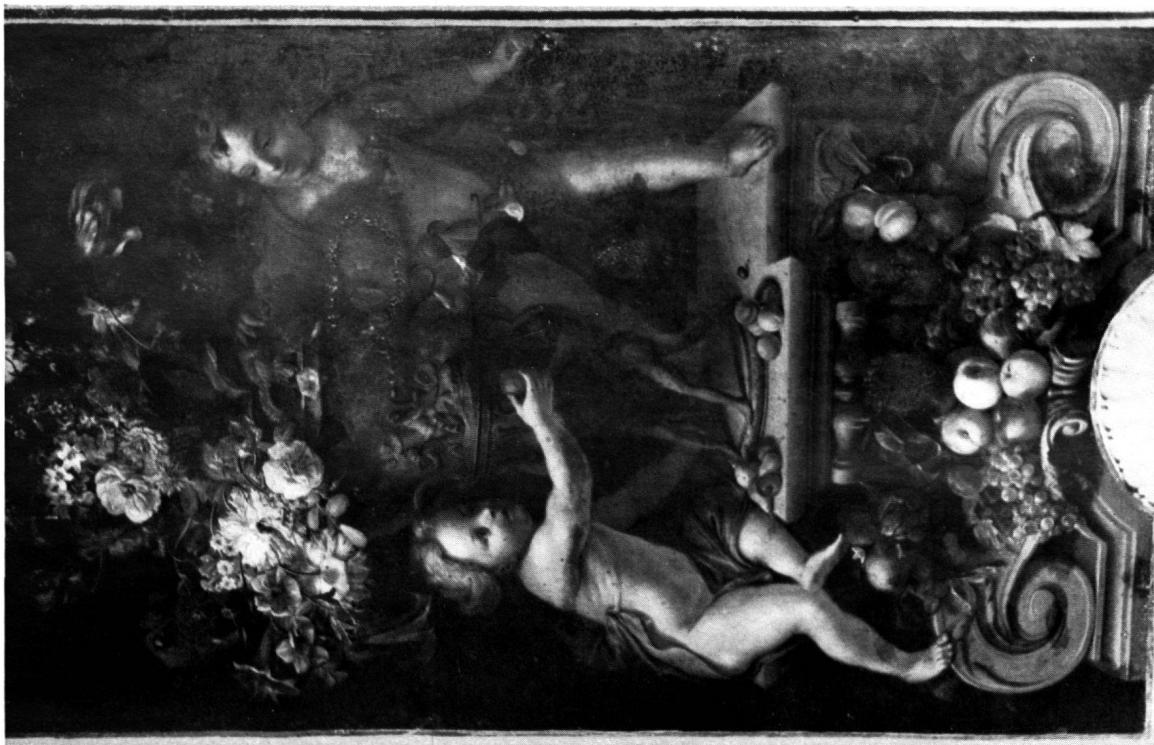


Abb. 2. JOHANN RUDOLF BYSS: BLUMENSTILLEBEN
Schönborngalerie Wien

Phot. L. Broder
Abb. 3. JOHANN RUDOLF BYSS: KAMINAUFSATZ
Schloss Weissenstein, Pommersfelden





Phot. Galerie Fischer, Luzern

Abb. 4. JOHANN RUDOLF BYSS: BLUMENSTRAUSS IN VASE

Dr. A. Wander, Wabern-Bern

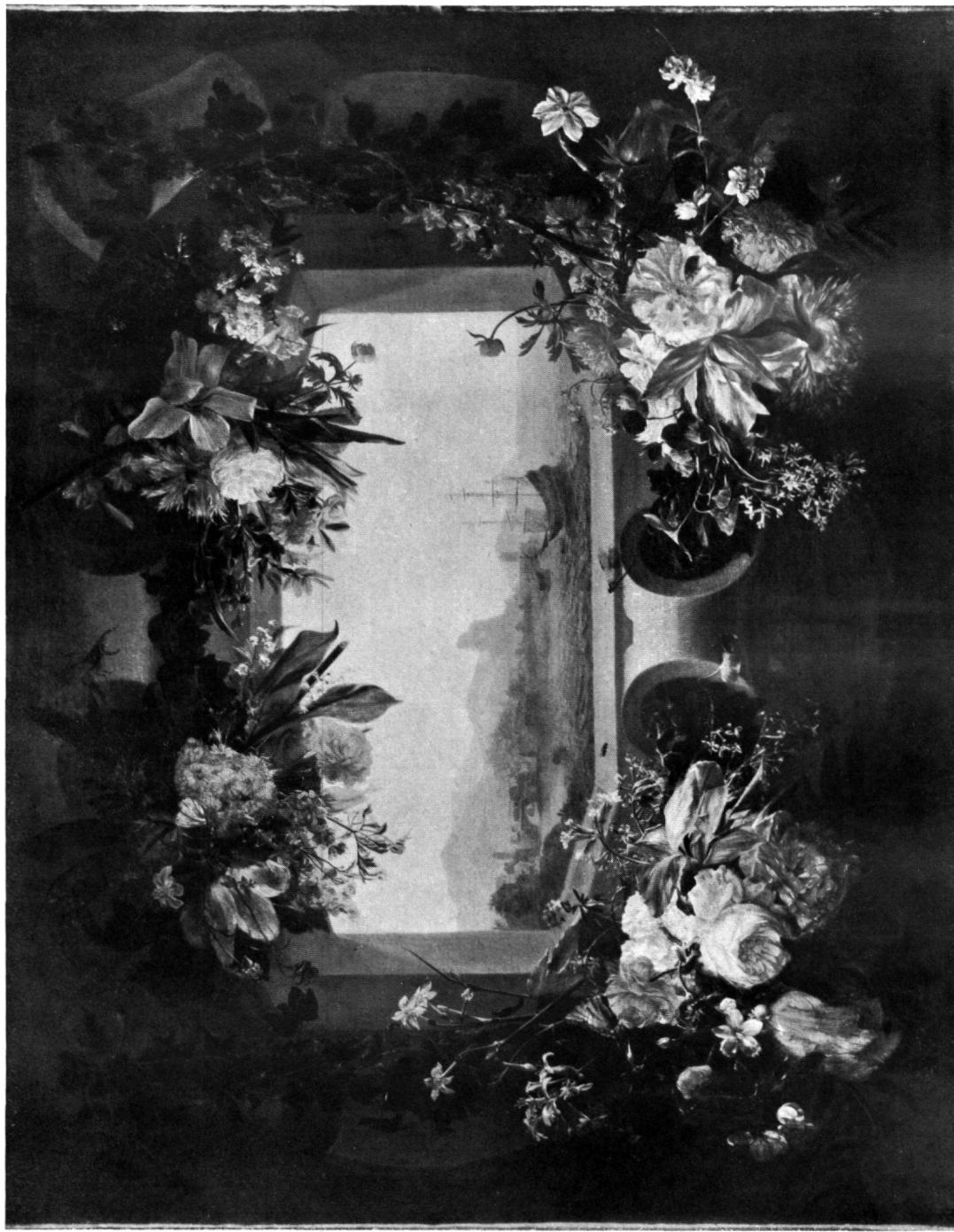
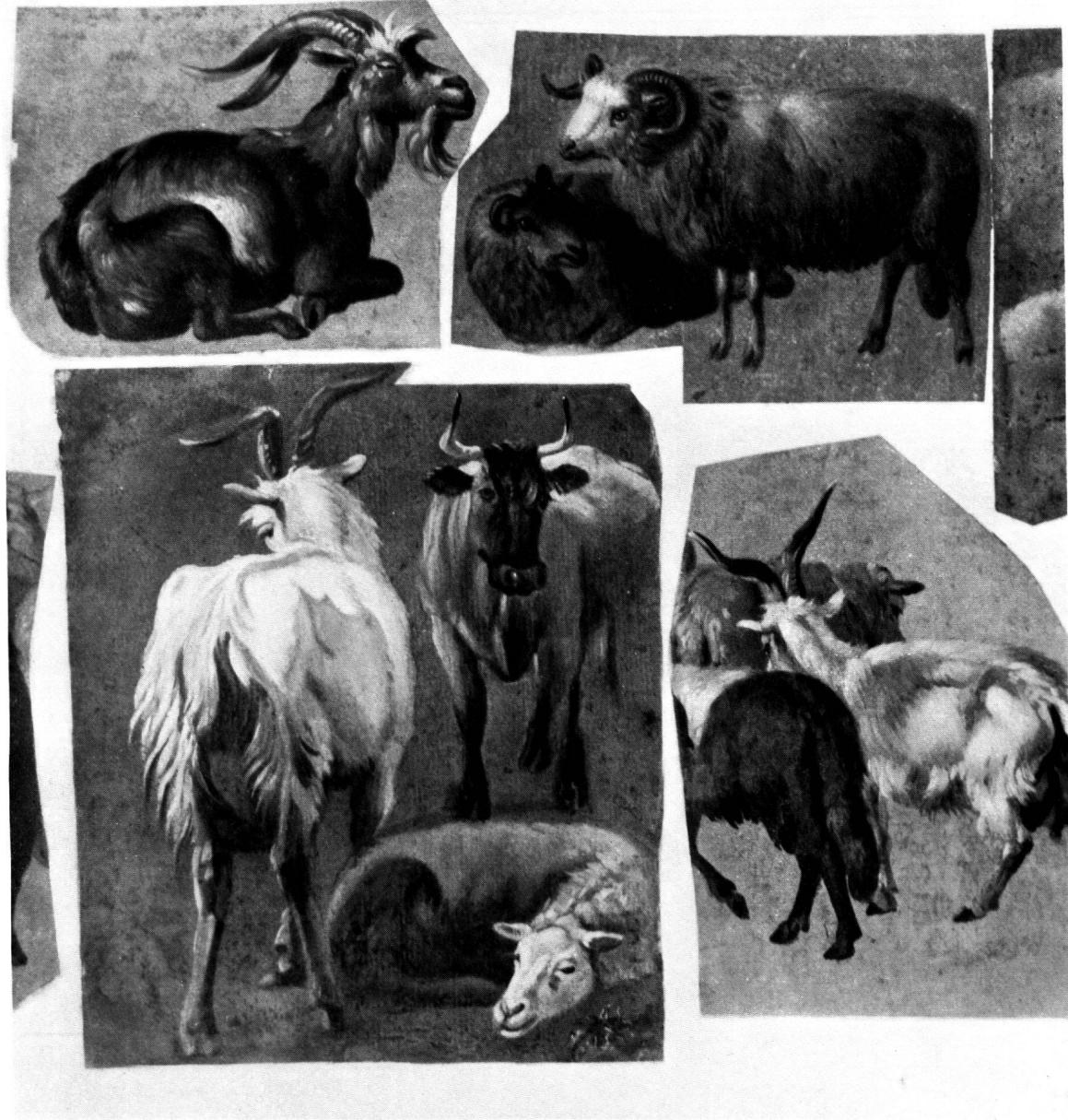
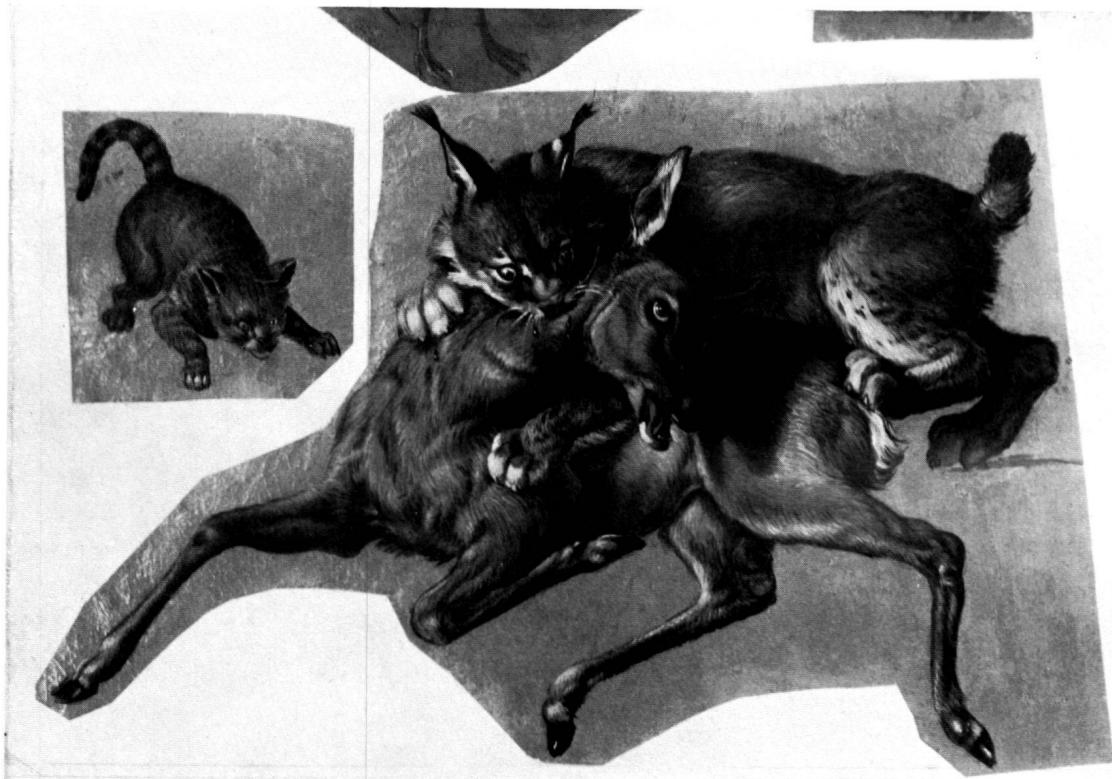


Abb. 5. JOHANN RUDOLF BYSS: „STADT AM MEER“
Phot. Kunsthistorisches Seminar Marburg
Kunsthalle Basel



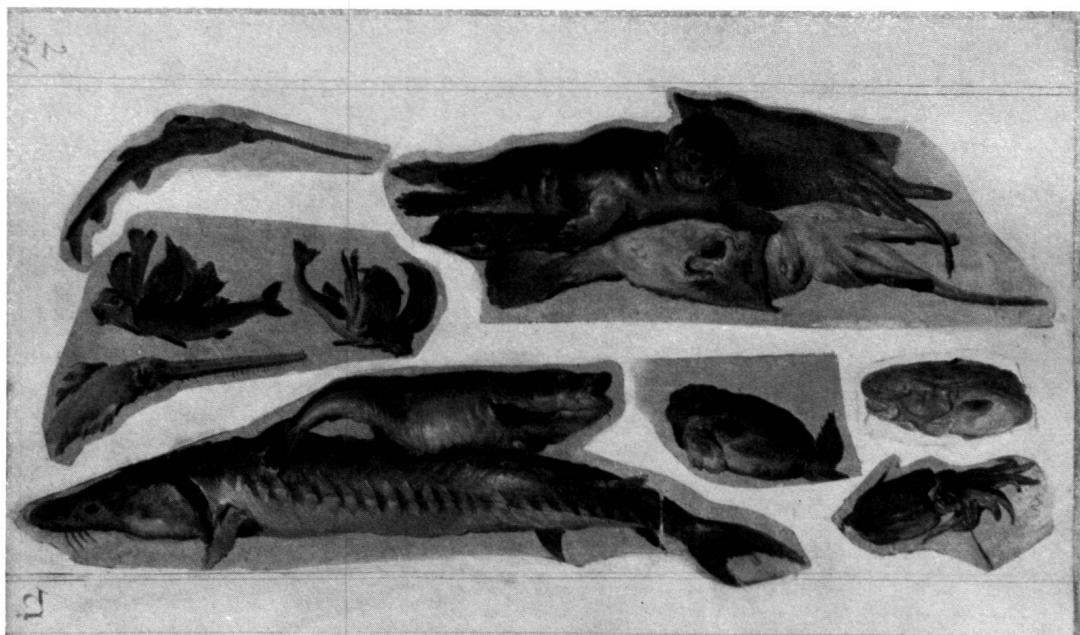
Phot. M. v. Wagner, München

Abb. 6. JOHANN RUDOLF BYSS: AUSSCHNITT AUS DEM SKIZZENBUCH
Universitätsbibliothek Würzburg



Phot. Staatsgalerie München

Abb. 7. JOHANN RUDOLF BYSS: AUSSCHNITT AUS DEM SKIZZENBUCH
Universitätsbibliothek Würzburg



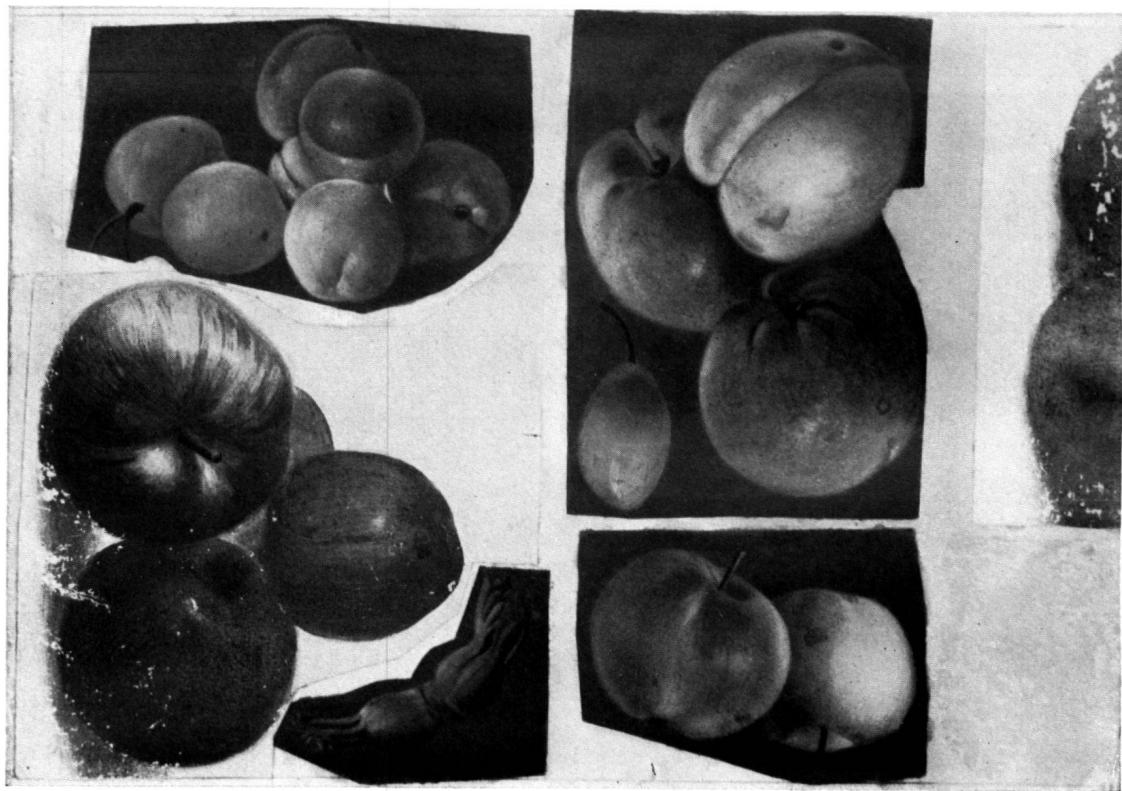
Phot. M. v. Wagner, München

Abb. 8. JOHANN RUDOLF BYSS: AUSSCHNITT AUS DEM SKIZZENBUCH
Universitätsbibliothek Würzburg



Abb. 9. JOHANN RUDOLF BYSS: WILDKATZEN
Galerie Schleissheim (Depot)

Phot. Staatsgalerie München



Phot. M. v. Wagner, München
Abb. 11. JOHANN RUDOLF BYSS:
AUSSCHNITT AUS DEM SKIZZENBUCH
Universitätsbibliothek Würzburg



Phot. L. Broder
Abb. 10. JOHANN RUDOLF BYSS:
AUSSCHNITT AUS DEM SKIZZENBUCH
Universitätsbibliothek Würzburg