

BAROCKBERICHTE

22/23



Erhard Koppensteiner

Die Altarbilder des Johann Carl von Reslfeld für die Benediktinerstiftskirche St. Peter in Salzburg

Die 1622 in Salzburg gegründete Universität verstand sich bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1810 im wesentlichen als eine Konföderation deutscher, österreichischer und salzburgischer Benediktinerklöster. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, wenn der im Stift Garsten bei Steyr lebende Hausmaler Johann Carl von Reslfeld¹ in Salzburg² mit mehreren Werken vertreten ist.

Er war der Überlieferung nach 1658 in Schwaz, Tirol, als Johann Carl Resler geboren worden. Seine Herkunft bleibt unklar. Der Abt Roman Rauscher von Garsten und die Freiherren von Risenfels nahmen sich seiner an. Er studierte 1680 bis 1684 bei Johann Carl Loth in Venedig, teils zusammen mit Rottmayr, Weissenkircher, Seiter, Strudel und anderen. Bereits 1692 als Johann Carl Reßler von Reßleinfeldt geadelt, nannte er sich jedoch Reslfeld. Bis zu seinem Tod in Garsten, 1735, schuf er mehr als 200 Ölgemälde (Altarbilder, Portraits, Akte, Tier- und Blumenbilder) sowie einige wenige Fresken für Garsten und seine zahlreichen Stiftspfarrten des Steyr- und Ennstales sowie für viele Stifte und Klöster, auch Adelige in den meisten heutigen österreichischen Bundesländern. Auch für den Passauer Dom und die dortige ehemalige fürstbischöfliche Hofkapelle der Lamberge war er tätig. Außerdem schuf Reslfeld Vorzeichnungen für Buchgraphik und Thesenblätter, derzeit sind über vierzig verschiedene nachgewiesen.

Die Garstener „Bau-Äbte“ Anselm Angerer (reg. 1683–1715) und Ambrosius von Freudenpichl (reg. 1715–1729) standen zuerst als Studenten, dann als Professoren, als Dekane und in anderen Funktionen über Jahre in regem Kontakt mit Salzburg. Über die Universität gab es Beziehungen zum Abt von St. Peter, Pater Placidus Mayrhauser (reg. 1704–1741), und zu den Brüdern Haslinger, wovon Pater Maurus in Salzburg und Pater Carolus in Garsten Ordensmitglieder waren. Ihnen verdanken wir z. B. die im Zusammenhang mit einer Auftragserteilung an barocke Künstler seltenen – weil aus dem „alltäglichen Leben“ kommenden – schriftlichen Quellen in Form von privaten und teils geheimnisheischenden Briefen³ mit Bezug zu Reslfeld. Daraus sind einige, durchaus amüsant zu lesende, Stellen zitiert. Außerdem sind Jahresrechnungsbücher und vorausgehende „Schmierbüchel“ des Salzburger Abtes aufschlußreich.⁴

Für den ersten Seitenaltar im nördlichen Mittelschiff der Stiftskirche St. Peter, den „Schutzengelaltar“, schuf Johann Carl von Reslfeld 1704 ein Gemälde mit Darstellung der „Anbetung des Namens Gottes durch die Chöre der Engel“⁵. Den Auftrag gab der seit

27. August dieses Jahres regierende Abt Mayrhauser. In der Spätbarockzeit wurden unter Abt Beda Seeauer ab 1774 die alten bzw. frühbarocken Altäre⁶ gegen neue mit Bildern des Kremser Malers Martin Johann Schmidt (1718–1801) ausgetauscht. Es blieben nur zwei Rupertus-Bilder aus 1661 und 1741 sowie das Reslfeld-Bild erhalten⁷. Letzteres wurde 1775 in einen neuen Marmoraltar von Johann Nepomuk Högler (1730–1791)⁸ eingepaßt. Das Aufsatzbild, der hl. Virgil⁹, stammt von M. J. Schmidt aus 1776. Damals wurde das Engel-Bild in der Breite etwas verringert sowie oben und unten (konkav) in der Form verändert¹⁰.

Die in der süddeutsch-österreichischen Kunst des Hoch- und Spätbarock eigentlich selten gemalte Thematik der Engelchöre geht theologisch auf den 2. Philipperbrief zurück: „Darum hat ihn Gott erhöht und hat ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist, daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel, auf Erden und unter der Erden sind.“¹¹

Neben den Aussagen und Interpretationen der Hl. Schrift begründet sich die Kenntnis der Engelhierarchie¹² auf das Werk „De coelesti hierarchia! des um 500 n. Chr. lebenden und vom Neuplatonismus stark geprägten Theologen und Mystikers Dionysios Areopagites¹³. Es sucht darin den tieferen Sinn der biblischen Chöre zu erschließen und bedient sich der Zahlensymbolik Drei mal Drei.

Danach umfaßt die höchste Triade die Seraphim, Cherubim und Throne. Die zweite, mittlere, die Herrschaften, Mächte und Gewalten, und die dritte die Fürstentümer, Erzengel und (Schutz-)Engel. Darstellungen der Kunst¹⁴ folgen mit Abweichungen, wie der Verringerung von Flügelpaaren von 6 oder 4 auf 2, zumeist doch den Überlieferungen. Um 1600 gibt es französische und niederländische Kupferstiche, die Engelchöre um ein Jahwe-Zeichen im Dreieck gruppieren¹⁵.

Versuchen wir die Fülle an Figuren beim Gemälde Reslfelds zu entwirren und zuzuordnen.

Die Engel der ersten Triade (der drei obersten Chöre) sind in kontemplativer Beschauung, als auch anbetend und lobpreisend um das Jahwe-Zeichen im oberen Bildbereich versammelt.

Der erste Chor sind die Seraphim, „die in der Liebe Gottes Brennenden“. Sie sind gewöhnlich sechsflügelig und rot dargestellt. Bei Reslfeld sind es die vier seitwärts und unterhalb des Jahwe-Zeichens angeordneten zwei-flügeligen Engel mit den Flammenzeichen auf den Stirnen. Die unteren sind mit gefalteten Händen auf Wolkenbänken dargestellt, und der linke der beiden oberen hält ein

Weihrauchfaß, eines der charakteristischen Attribute.

Die Engel des zweiten Chores, die Cherubim, das sind „die mit der Fülle der Erkenntnis Gottes Ausgestatteten“, zumeist vier- oder sechsflügelig. In St. Peter sind es die zuoberst fliegenden großen Engel in reicher Gewanddrapierung. Zwei halten ihr allgemeines Kennzeichen, ein Buch, in Händen. Links mit der Inschrift „Sanctus, Sanctus, Sanctus“, rechts „Dominus deus sabaoth“. Die ihrem Wesen entsprechende Farbe ist blau, so auch hier. In ihrer Gestalt sind sie Nachfolger gewisser Engel bei Correggio (siehe unten).

Den dritten Chor repräsentieren die Throne in der darunterliegenden Zone. Ihre Attribute sind für gewöhnlich kostbare Gewänder und Herrschaftsinsignien. Hier trägt links außen ein Engel eine Mitrenbügelkrone mit Szepter auf einem Polster. Daneben befindet sich ein weiterer mit einem hermelinbesetzten Mantel, der ein kirchliches Doppelbalckenkreuz und einen Herrschaftsstab führt. Mit dem Fürstenhut symbolisiert er die Einheit geistlicher und weltlicher Macht.

Die Engel der zweiten Triade sind mit umfassenden, aber auch kosmischen Aufgaben betraut.

Der erste Chor wird durch die Herrschaft repräsentiert, sie gebieten den niederen Engeln und weisen ihnen ihre Aufgaben zu. Unter dem Polster erkennen wir diesen mit dem emporgehobenen Gerichtsstab.

Der zweite Chor, die Kräfte und Mächte, sind einerseits die Assistenten Gottes bei seiner immerwährenden Schöpferfertigkeit, und zum anderen haben sie die Vollmacht, Wunder zu wirken und zu heilen. Deshalb finden wir bei Reslfeld in der Mitte drei Engel, die Salb- bzw. Apothekergefäße in ihren Händen halten.

Der dritte Chor der Engel, die Gewalten, erfüllen ihren Dienst in der Abwehr des Bösen. Sie haben die Macht, böse Gewalten und Geister zu bannen. Deshalb sind ihre Attribute Rüstung, Helm, Lanze, Schild und Schwert, fallweise auch die Fahne. In der Mitte rechts finden wir zwei Vertreter dieses Chores in prächtiger Rüstung mit prunkenden Helmen Schildern und Schwertern.

Schließlich werden in der unteren Bildhälfte die Engel der dritten Triade dargestellt. Sie gehören zu den untersten Chören, die den Menschen zugewandt sind. Deswegen begleiten sie hier teilweise auch kleine Kinder.

Der erste Chor stellt die Fürstentümer dar, deren Verantwortung sich über Länder und Völker erstreckt. Ihre allgemeinen Merkmale sind Rüstung mit Schild, Kreuzfahne, Szepter, fallweise ein Palmzweig als Zeichen des

Sieges. Bei Reslfeld könnte ich nur den Engel mit dem Pfeil und der Tuba damit in Zusammenhang bringen.

Der zweite Chor stellt die Erzengel dar, deren Aufgabengebiet sich auf einzelne Städte erstreckt, und dazu sind sie die Verkünder der höchsten Wahrheit. Davon sind die drei wichtigsten – Michael, Gabriel und Raphael – in Reslfelds Bild links unten zu finden. Der Anführer ist Michael, dessen hebräischer Name „Wer ist wie Gott?“ als Kampfansage an Luzifer gilt. Er findet sich in markantem Profil in leicht kniender Körperhaltung, in die übliche römische Rüstung gekleidet, wieder. Seine Bedeutung wird durch den Helm mit Federraupenzier und dem roten, üppig drapierten Gewand sinnfällig hervorgehoben. Die großen Flügel erhalten ihre optische Entsprechung in der Waage bzw. im Flamenschwert. Mit dem Schutzengel rechts und den Cherubim ist diese, auch optisch vorderste, Bildebene die wichtigste.

Zu seitens Michaels befindet sich der Verkündigungs-Engel Gabriel, dessen hebräischer Name „Stärke Gottes“ bedeutet, er hält den Lilien-Stengel in seiner Hand. Der dritte ist Raphael, welcher mit dem Attribut des an einer Kette hängenden großen Fisches und einem Wanderstab am linken Bildrand erkennbar ist. Raphael, dessen Name „Heil von Gott“ bedeutet, wird schon im Mittelalter zum Inbegriff des Schutzengels. Seine Darstellungen sind häufig mit der Geschichte des kleinen Tobias verbunden, welchen er den Fisch finden und dessen Vater heilen läßt.

Die rechte untere Ecke stellt den dritten Chor der dritten Triade dar. Es sind die Schutzengel, die den einzelnen Menschen beistehen und ihnen die schlichten Wahrheiten lehren. Wir erblicken in dieser Gruppe vier, die Kinder verschiedenen Alters halten oder an der Hand führen. Der Engel in der Mitte rechts (im Kopfprofil) hat ein Puttenköpfchen zugeordnet, vielleicht die ungebohrenen Kinder symbolisierend.

Die vielen als „schön“ verstandenen „weiblichen“ Engelsgesichter, aber auch die fliegenden Gestalten stellen im Gesamtwerk Reslfelds ein ganz typisches und individuelles Kennzeichen¹⁶ dar. Die Köpfe mit den stark gelockten Haaren, die großen Augen und den oft weit hinten liegenden Ohren sind für ihn charakteristisch.

Um die suggestive Wirkung des gerühmten „Engelsbildes“ Reslfelds wußte man auch in der Barockzeit. P. Carolus Haslinger¹⁷ schrieb aus Stift Garsten an seinen im Stift St. Peter lebenden Bruder P. Maurus per 4. Jänner 1705 unter anderem folgendes: da er von seinem Bruder zuvor erfahren hatte, daß das Gemälde Reslfelds am 26. Dezember in Salzburg eingelangt war und es „aldorten allerseits ein contento gegeben“ hat, bemerkt er als Nachsatz: „P.S. . . . mein Gnädiger Herr Herr (Abt Angerer) hat den Herrn von Reslfeldt wegen dem Englbladl einen Scrupl gemacht, das er glaubt die Salzburgerischen Jungfrauen Und

menschler werden sich in die schene Engl gesichter vergaffen Und Verlieben, Und also das betden vergessen.“¹⁸

Das Bild kostete übrigens 300 Gulden, wobei in Abschlag 10 und dann 250 Gulden bezahlt wurden.¹⁹

Kompositionell kann das Bild neben einer ovalen Formbildung am ehesten vielleicht als eine Durchdringung von zwei gegeneinander gestellten Dreiecken verstanden werden, die von weiteren Elementen einer linken und rechten Blockbildung bestimmt sind. Diese weicht nach oben hin in die Tiefe zurück und wird von den blauen großen Cherubim „überdacht“. Die trichterförmige Veränderung in der Figurengröße der geflügelten Engel des Vordergrundes bis zu den kleinen Puttenköpfen, die als „Oberlichtrosette“ dienen, stellt im Zusammenwirken mit sich steigernder Beleuchtung eine gestalterische Komponente dar. Die diagonal gelagerten Cherubim in Untersicht verbinden ebenfalls die „Fläche“ in eine „Tiefe“.

Die Farbigkeit wirkt heute (aufgrund der Alterung und bei geringem – künstlichen – Licht) relativ homogen bei einer wenig differenzierten rötlich-bräunlich-gräulichen Anlage und entspricht teilweise dem venezianischen „Tenebrismus“, den Reslfeld bei seinem Lehrer Johann Carl Loth in Venedig kennengelernt hatte. Die beiden Engel in Rot und Gelb sind die lokalfärbigen Hauptgestalten des vorderen Bereiches, während um das Jahwe-Zeichen eine rot-gelbe Helligkeit verströmt, die gleichermaßen die Figurenfülle konturiert wie verbindet. Mit dieser Subtilität, ja Raffinesse, zählt das Bild zu den Hauptwerken Reslfelds, der um 1700 seinen Schaffenshöhepunkt hatte.

Für das Salzburger Bild hatte Reslfeld kein direktes Vorbild verwendet, wie es scheint. Das Zitat der Cherubim, vom Jahwe-Zeichen imaginär beleuchtet und in diagonalen Unteransicht gegeben, stammt von Correggios²⁰ „Anbetung der Hirten“ (1530, Dresden, Gemäldegalerie). Die „Anbetung Gottes“ hat jedoch eine barocke Tradition in der Malerei²¹. Für das ganze 17. Jh. war wohl eine Darstellung von Rubens²² in der Antwerpener Jesuitenkirche (heute zerstört) von Bedeutung. Bei Giovanni Battista Gaulli, gen. Baciccio²³, zeigt dessen „Verehrung des Lamm Gottes“, Rom, Il Gesù, Deckenfresko der Apside (1676–79) eine Gloriole und in mehreren Gruppen auf Wolkenbänken sitzende Anbetende. Also eine wesentlich größere Komposition. Wahrscheinlich auf einen niederländischen Stich beruhend, etwa aus der Werkstattgemeinschaft Maerten de Vos und Jan Sadeler d. Ä., entstand ein vom Tiroler Christoph Storer²⁴ für die Innsbrucker Jesuitenkirche um 1667 gemaltes Seitenaltarbild mit Darstellung der Engel. Dort ist das Motiv der hellen adorierenden Puttengloriole um den Namenszug Jesu als Viertelkreis in der linken oberen Ecke gegeben, darunter werden ein Schutzengel mit Kind und andere Engel postiert. Vielleicht hat Reslfeld das

Bild gekannt. Johann Michael Rottmayr²⁵ schuf 1704–1706 das auch für ihn seltene Thema der „Anbetung des Namens Jesu“ als Fresko für die Breslauer Universitätskirche.

Es scheint ein schöner Zufall zu sein, daß Rottmayr und Reslfeld, die neben anderen Malern über einige Jahre gemeinsame Schüler von Johann Carl Loth in Venedig waren, dieses Thema zur gleichen Zeit in verschiedener Technik und Auffassung behandelt hatten.

Das zweite erhaltene Gemälde Reslfelds für St. Peter hat als Thema: „der hl. Benedikt empfängt Maurus und Placidus als Schüler.“²⁶ Es besitzt die Signatur: „J. Carl v/o. Reslfeld 1706“ und dient im 1705/06 errichteten Psallierchor als Altarblatt²⁷. Das Gemälde wird archivalisch²⁸ nur indirekt genannt. In einem Brief²⁹ vom 4. Jänner 1705 teilt P. Carolus Haslinger aus Garsten seinem Bruder Maurus nach Salzburg mit, daß Abt Angerer Reslfeld nun nicht gerne für auswärts³⁰ arbeiten lassen möchte. Sollte man aber in Salzburg nicht verzichten wollen, so würde er neben der Erlaubnis danach trachten, daß Reslfeld „ein modell zusehen bekhüme“, denn dieser versprache „ein rahres stuckh“. Außerdem bestätigt Carolus im Postscriptum: „die Überschickhte schene moneten habe rechten erhalten und in dessen Herr Carl a longe gezaigt Umb ihme einen lust zu machen, Von dene ober schenes obzulägen hobe.“³¹ Der Auftrag hatte noch andere Hindernisse. Denn eine Verordnung³² von Erzbischof Thun untersagte 1705, für Salzburg auswärtige Maler zu beschäftigen. Deswegen wohl ist im Rechnungsbuch³³ nur eine anonyme Angabe vorhanden. Am 6. Jänner 1706 schreibt P. Maurus³⁴ aus Breitenau an seinen Abt Placidus Mayrhauser in Salzburg: Er habe an den P. Schaffner zu Garsten ein schriftliches Ersuchen gerichtet, damit das Altarblatt bei Herrn von Reslfeld gefertigt werden könne. Reslfeld habe aber auch aus besonderer Freundschaft für die Brüder in „gueter Affection“ versprochen, ein „rähes Stückh“ zu machen. Aber er wünsche, daß es etwas größer als das überschickte Maß gefertigt werden könne und er werde auch alle „verkhinstlung“³⁵ vermeiden.

Im Rechnungsbuch vom August 1704–April 1706 wird das Altarbild ohne genaue Präzisierung erwähnt: „Vor d(a)s Altar blat im Chor dem Maler in abschlag bezahlt 72 (fl.)“³⁶. Im „Schmierbüchel“ des Abtes Placidus erscheint unter dem 26. Juli 1707 der folgende Eintrag: „. . . H. Johann Carl von Reslfeld bezahlt d(e)n Resth 28 (fl.)“³⁷. Somit war der Preis 100 Gulden. Im zusammenfassenden Jahresrechnungsbuch³⁸ wurde jedoch letzterer Betrag nicht vermerkt. Abt Placidus ließ auf den Rahmen des Bildes auch eine Kartusche setzen: „P(lacidus) A(bbas) S(ancti) P(etri) 1706“.

Abb. rechts: J. C. v. Reslfeld, Altarbild des Schutzengelaltars an der nördl. Langhausseite der Stiftskirche St. Peter; Öllw., 246 × 169 cm.



Reslfelds Gemälde zeigt, wie der Ordensgründer Benedikt mit ausgebreiteten Armen die Knaben Maurus, ein Sohn des römischen „Senators Equitius“, und Placidus, ein Sohn des römischen „Patriziers Tertullus“, von ihren Vätern begleitet, an der architektonisch reich ausgeschmückten Klosterpforte als seine ersten Schüler empfängt. Die literarische Quelle³⁹ sind verschiedene Überlieferungen der Benedikt-Vita, nach Gregor d. Gr. und der Legenda Aurea. Reslfeld hat dadurch den „römischen“ Prunk im Bild besonders herausgestrichen.

Der hl. Placidus ist zugleich der Namenspatron des jungen Abtes, was für die Themenwahl des Altarbildes im Mönchschor, wo man sich täglich zum Gebet versammelte, eine Rolle spielte.

Am schachbrettartig reich ausgelegten Boden vor der Schwelle zur Klosterpforte liegen zu Füßen der Knaben die Attribute ihrer adeligen Herkunft: Kronen, Szepter, Helme, Schilde, Schwerter, Goldmünzen und ein prunkvoller Gürtel, die zugleich den Verzicht auf diesen Stand bedeuten. Das Wappen des (hl.) Maurus auf der linken Seite zeigt mittels der drei Lilien die später durch ihn erfolgte Einführung des Ordens in Gallien an (553 Gründung von Glanfeuil, St. Maur). Beim (hl.) Placidus, rechts, weist das sizilianische Wappen auf seine dortige spätere Klostergründung hin. An Figuren kommen links ein sich die Tränen abwischender Spielgefährte und ein älterer Benediktiner hinzu, seitwärts des Ordensgründers lugen männliche Köpfe hervor, rechts vielleicht als „verstecktes Porträt“ Reslfeld selbst? Das irdische Geschehen vor der mit korinthischen Säulen geschmückten Pforte erfährt unter dem rundbogigen oberen Abschluß die Hereinnahme einer himmlischen Zone: drei große, teils auf Wolkenbänken schwebende Engel halten der Knaben himmlische Attribute in Händen. Es sind jeweils Kronen, ein Lilienstengel (li.) und ein Palmblatt (re.). Darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Die Kompositionen, gleichermaßen achsial wie aus dem Dreieck her entwickelt, vereint Anklänge an die römische Malerei des 17. Jh. im Stil von Pietro da Cortona (1597–1669) mit den farblichen und dekorativen Eigenheiten des Venezianischen, jedoch in für Reslfeld unverwechselbarer Formulierung im Aufbau der Figurengruppen, den Gewandfalten und Farben. Als drittes Moment schließt ein „überirdisches Licht“ der himmlischen Zone die historisch handelnden Gestalten zu einem über die Zeiten hinweg programmatisch auffordernden Geschehen zusammen. Die Engel haben ihre Urheimat bei Domenichino bzw. Correggio⁴⁰. Sie sind längst zu prächtigen Reslfeldschen Typen geworden, die man ihrer Anmut wegen sehr schätzte. Die römischen Einflüsse zeigen sich bei Reslfeld in der prinzipiellen Übersichtlichkeit der Kompositionen, die von der zentralen Mittelfigur und den seitlichen Gruppen bestimmt wird.

Das Bild zeigt im Vergleich mit Pietro da Cortonas⁴¹ Altargemälde: „Ananias von Damaskus gibt dem hl. Paulus das Augenlicht wieder“, Rom, S. Maria della Concezione, ab 1631 entstanden, bei den Gestalten eine grundsätzliche Verwandtschaft in der Art des Agierens im Raum durch die Figurenanordnung: Mitte, linker und rechter Block, zu der ebenfalls die Kopfneigung der Hauptfigur zählt. Auch die Figurentypen wirken verschwistert. Die Knaben mit ihrer Repoussoir-Funktion stellen hier wie dort ein wesentliches Bildelement dar. Selbst der büstenartige Männerkopf hinter der Hauptgestalt ist verwandt. Die am Boden liegenden Holme und Schwerter sind das gleiche „Stilleben im Prosenium“ (Merz). Die Architektur des Hintergrundes ist ein grundsätzliches Element. Statt des Säulendurchblicks zum Monopteros ist in Salzburg ein Portal gegeben. Das Podest, davor ein ähnliches Bodenmuster, die prunkvollen römischen Gewänder der „Offiziere“ sowie eine Wolkenzone mit Putten bzw. Engeln zeigen die strukturelle Verwandtschaft beider Bilder. Ein Kupferstich oder die erwähnte Skizze bot – nach hochbarocker Tradition in unserer Region – eine wichtige Orientierung.

Die venezianische Komponente des Salzburger Bildes kommt allgemein von Veronese⁴². Sie versucht eine schöne, narrativ-prächtige Kulisse mit vielen Requisiten zu bilden und äußert sich in der Farbgebung und insbesondere in der Lichtregie. Wie angestrahlt sind bloß Teile eines Körpers, während die großen Engel mit den dafür typischen Reslfeld-Köpfen und den teilweise immateriell zart wirkenden Gewandungen ihr überirdisches Licht von oben erhalten. Licht und Schatten sowie die „tenebrose“ Farbanlage sind neben der Anordnung der Figuren (in Dreieckform, Rahmung und Diagonale) ein wesentliches Gestaltungselement für die Illusion des Tiefenraumes. Wenngleich Blau-, Weiß- und Rottöne die vorherrschenden Farben – weniger im Sinne von Lokalfarben, sondern Licht und Schatten modellierende Flächen sind –, bleibt für den Gesamtcharakter eine mäßig dem Hell und Dunkel verhaftete, jedoch von starken Lichtern akzentuierte Grundstimmung feststellbar.

Von den weiteren Bildern⁴³, die Reslfeld für das Stift St. Peter einst geschaffen hatte, fehlt heute jede Spur. Sie waren 1913 im Band der Kunsttopographie⁴⁴ auch nicht erwähnt, nur drei der Werke wurden teilweise im Archivalienanhang⁴⁵ genannt. Vielleicht waren die Bilder später auf die Landpfarren des Stiftes gelangt und sind möglicherweise seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verschollen. 1708 werden „Dem Maller von Gärsten“ wegen der „heyl. Nothhelfer“ 6 Gulden ausbezahlt⁴⁶, an anderer Stelle der Rechnungsbücher⁴⁷ ist für „drei hl. Nothelfer“ dieser Betrag ausgewiesen. Im selben Jahr⁴⁸ erhielt er noch 2 Gulden und einen 20fachen Dukaten (Gegenwert 80 fl.), so daß etwa mit vier Bildern zu rechnen wäre. Ebenfalls differente

Angaben finden sich zwischen dem „Schmierbüchel“ und dem daraus folgernden Hauptrechnungsbuch beim Bild „Die hl. Drei Könige“⁴⁹ aus 1709 mit 4 bzw. 32 Gulden. 1709 hat Reslfeld für die „Heiligen Zuzfluchten“⁵⁰ (Trinität, Gekreuzigter, euchar. Monstranz, hl. Maria, Chor der Erzengel, Heilige und arme Seelen im Fegefeuer, so das übliche Schema) 6 fl. erhalten.

1710 soll Reslfeld eine Entwurfsskizze für ein Altarblatt „Unschuldige Kinder“ nach Salzburg liefern, damit ein anderer Maler diese umsetzen könne. Diese Nachricht entstammt einem Schreiben des Garstener Priors P. Anselm Freudenpichl vom 25. Februar 1710 an Abt Placidus⁵¹: „Reslfeld wolle keine Skizze für andere Maler machen, aber aus besonderer Zuneigung zu Freudenpichl wolle er den Entwurf so hervorragend ausarbeiten, [. . .] Denn er [Reslfeld] glaubt nicht, in anderen Sparten eine so glückliche Hand zu haben, als beim Malen von Kindern und diese Skizze wird er nur für ein Honorar von 60 Gulden in lebenden Farben malen, [. . .] in einer Höhe von 2 Fuß [ca. 60 cm], damit die Vielzahl der unschuldigen Kinder keine Unübersichtlichkeit hervorrufe“. Im Rechnungsbuch von 1710⁵² wird bei den „Unterschiedlichen Verehrungen“ vermerkt, daß Reslfeld 6 fl. 17 β bekommen habe. Ob der Betrag vollständig war, ist unklar, desgleichen ist über das weitere Schicksal der Skizze bzw. ein Altarbild seit längerem nichts bekannt.

1720 wird ein „Frauenbild“, also eine Madonnendarstellung, archivalisch überliefert: „Herrn Reslfeld Mählern vor ain frau bildt neben andern Silbern Verehrungen göben 30 fl.“⁵³ Aus dieser Eintragung ersieht man auch noch übliche weitere – nicht genau beschriebene – Entlohnungen in Silber, wahrscheinlich in Geld.

Abb. rechts: Johann Carl von Reslfeld, „Der hl. Benedikt empfängt Maurus und Plazidus als Schüler“, Altarbild im Psallierchor über dem nördlichen Seitenschiff der Stiftskirche St. Peter, Salzburg; Öl/Lw., 189 × 122 cm.

Anmerkungen:

(1) Vgl. zu diesem Maler die neuere Literatur: Erhard Koppensteiner, *Malerei im Stift Garsten, In: Ausstellungskatalog, Kirche in Oberösterreich. Landesausstellung in Garsten, Linz 1985, S. 205–218, Reslfeld S. 208–213, sowie Katalogteil S. 462–489; Erhard Koppensteiner, *Der Garstener Stifts-Hofmaler Johann Carl von Reslfeld (ca. 1658–1735). Gemälde und Druckgraphiken. Phil. Diss. Univ. Salzburg 1993 (2 Text- und 1 Abbildungsband). Im fol-**

genden zitiert als: Koppensteiner 1993. Erhard Koppensteiner, *Der Garstner Stifts-Hofmaler Johann Carl Reslfeld*. In: *Ausstellungskatalog, Land der Hämmer – Heimat Eisenwurzen. Dezentrale OÖ. Landesausstellung 1998, Linz 1998, S. 327f. mit 3 Abb. und F-Taf. S. 272.* Die Angaben bei Thieme – Becker sind überholt. Dagegen vgl.: Günter Brucher, *Staffelmalerie*. In: G. Brucher (Hrsg.), *Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg – Wien 1994, insbes. S. 321–323 und Abb. 239–242.*

(2) Sämtliche für Salzburg-St. Peter. Die zwei im folgenden genauer beschriebenen „Anbetung des Namens Jesu durch die Engelchöre“ und „Benedikt mit Maurus und Placidus“ sind am ursprünglichen Ort vorhanden. Fünf weitere, kleinere Bilder werden dagegen nur archivalisch bekannt: „Hl. Nothelfer“, „Sieben Züfluchten“, „Hl. Drei Könige“, „Unschuldige Kinder“, „Frauenbild“ (Madonnendarstellung). Es fällt auf, daß Johann Michael Rottmayr nie für St. Peter herangezogen wurde.

(3) Diese sowie die Vermerke in den verschiedenen Rechnungsbüchern des Stiftes (im Stiftsarchiv vorhanden) sind vollständig wiedergegeben bei Koppensteiner 1993, S. 756–768 und 778.

(4) Im betreffenden Band der Kunsttopographie, Hans Tietze, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, Wien 1913 (Bd. XII), werden nicht alle Belege angeführt, zudem eigenwillig transkribiert.

(5) Das Gemälde ist nur archivalisch datierbar, Signaturreste (?) am unteren Bildrand, Mitte rechts, jedenfalls nicht mehr lesbar. Das Bild mag einst von der Werkstatt des M. J. Schmidt gereinigt worden sein, letzte kompetente Restaurierung durch Heinz Dallendörfer, Koppl bei Salzburg, 1981. Maße heute: 246 cm × 169 cm. Vor 1775/75 ca. 250 cm × 171 cm oder etwas größer, und mit anderen oberen und unteren Leinwandabschlüssen. Öl auf Leinwand. Literatur: Koppensteiner 1993, Bd. 1, S. 314–325, Bd. 2, S. 692 (Werkliste), S. 756–760. Ältere Literatur S. 325. (Archivalien).

(6) Vgl. Rupert Feuchtmüller, *Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seauer*. In: *Festschrift St. Peter, Salzburg 1982, S. 653–693.*

(7) Wie Anm. 6, S. 660, 693. Laut Feuchtmüller, S. 658, war der Vorgängeraltar (aus Holz) des Reslfeld-Bildes durch Franz Xaver König kurz nach 1756 neu gefaßt worden.

(8) So stammen auch die dem Altar zugehörigen Aufsatzskulpturen: hl. Rosalia und hl. Thekla, von ihm, desgleichen weitere bei anderen Altären.

(9) Dehio Salzburg, Wien 1986, S. 536.

(10) Mitteilung Herr Restaurator Heinz Dallendörfer.

(11) Neues Testament, Philipperbrief 2, 9–10.

(12) Vgl. den Überblick zum Thema Engeldarstellungen bei: Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst*, München, 4. A. 1989. S. 127ff., hier speziell S. 140–145. *Lexikon der christl. Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, Freiburg etc. 1968–1976, (LCI), Bd. 1, Sp. 639f.*



(13) Wie Anm. 12.; Dionysios Areopagita: *Die Hierarchien der Engel und der Kirche* (übers. und kommentiert von Walter Tritsch), München 1955, spez. S 110f. Zu D. A. vgl. *Lex. f. Theologie und Kirche*, 3. A., Bd. 3, Freiburg etc. 1995, Sp. 242f.; bei der Weitertradierung der „Hierarchie“ ist in der Barockzeit als Künstlerquelle an die „Legenda Aurea“ des Jacobus a Voragine, OP, besonders zu denken. Zu Jacobus vgl. *Les. f. Th. u. Ki.* (wie oben), Bd. 5, 1996, Sp. 733. Das um 1700 verbreitete „Biblische Engelwerk“ des Johann Ulrich Kraus aus Augsburg diente trotz vieler Abbildungen nicht als inspirative Vorlage für Salzburg.

(14) Vgl. A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. I, Budapest 1974 (1956), S. 520f.

(15) Anhand der Bezüge bei einem Bild Störers, s. Anm. 24; LCI, Bd. 3, Sp. 310f.

(16) So – auswahlsweise – bei Reslfelds großen (Hoch-)Altarbildern von Seitenstetten, Eisen-Admont, Marbach u. a.

(17) Stiftsarchiv St. Peter, Salzburg (StAstP), Hs A 650 s/1. Bei Koppensteiner 1993 jeweils vollständig, hier Bd. 2, S. 758–760 (A 56).

(18) Wie Anm. 17, S. 760.

(19) StAstP, Hs A 798; Koppensteiner 1993, Bd. 2, S. 757 (A54). Im zugehörigen tageweisen „Schmierbüchel“ Jänner–Dezember 1706 wird unter 21. Dezember eingetragen: „Den Maller Von den Engltar“ „...“ Es wurde hier der Geldbetrag (von späterer Hand?) getilgt. Vgl. Koppensteiner 1993, S. 758 (A 55).

(20) Vgl. Cecil Gould, *The paintings of Correggio*, London 1976, S. 204f., Abb. 107.

(21) Wie Anm. 14.

(22) Vgl. Max Rooses, *L'Œuvre de P. P. Rubens*, Antwerpen 1886–92, Bd. 1, S. 34. Stich von J. Punt (nach Pigler I, S. 521).

(23) Vgl. Robert Enggass, *The painting of Bacciccio, Giovanni b. Gaulli 1639–1709*, Pennsylvania 1964, S. 43–46, 136f. und Abb. 67, 68.

(24) Vgl. Josef Ringler, *Die barocke Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck – München 1973, Bd. 1, S. 43f., Bd. 2, Abb. Tafel 40.

(25) Vgl. Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien – München 1981, S. 147–152, Abb. 82.

(26) Koppensteiner 1993, Bd. 1, S. 326–332 mit sämtl. Literatur. Bd. 2, S. 692; Bd. 3 Abb. M 109.

(27) Öl auf Leinwand. Maß: 189 × 122 cm. 1984/85 in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien dubliert und restauriert. Die bloße Vermutung Feuchtmüllers, siehe Anm. 6, hier S. 655 und die Anm. 12 ist nicht bloß durch die Signatur zu bestätigen.

(28) StAStP, Hs A 798, (Rechnungsbuch) Haupt Raittung Aug. 1704–April 1706, fol. 87v.: „Vor d(a)s Altar blat im Chor dem Mahler in abschlag bezahlt 72 (fl.)“; Koppensteiner 1993, Bd. 2, S. 757 (A 54).

(29) StAStP, Hs A 650 s/1; Koppensteiner 1993, Bd. 2, hier S. 758–760.

(30) So sind in den vorangegangenen zehn Jahren nur fünf konkret nachweisbare Bilder für Garsten entstanden, dafür eine sehr große Anzahl für auswärts.

(31) Wie Anm. 29.

(32) Vgl. Franz Martin, *Kunstgeschichte in Salzburg*, Wien 1925, S. 194 und Anm. 45. Das heute schwer verständliche Salzburger Verbot blieb noch lange „wirksam“, wie ein Schreiben des Garstener Priors P. Ambros Freudenpichl an Abt Placidus Mayrhauser vom 25. Februar 1710 aus Rosenegg bei Steyr „beweist“. Der Salzburger Abt habe wieder ein Gemälde, die „Unschuldigen Kindl“ als Skizze, um gedachte 60fl. bestellt, und Freudenpichl antwortet: wenn Placidus zu den genannten 3 Golddukaten noch weitere 9 hinzulege, dann würde Reslfeld das Bild sofort am Aschermitwoch beginnen. Freudenpichl würde den Auftraggeber nicht nennen, wie er es immer bei seinen Aufträgen gehalten habe . . . Diese Äußerungen sind im Original in lateinischer Sprache geschrieben und doch eigentlich köstlich, oder?

(33) Vom August 1704–April 1706.

(34) StAStP, Hs A 650/r/1; Koppensteiner 1993, Bd. 2, S. 760f. (A 57).

(35) In Anspielung auf das Salzburger „Engelbild“, das allerdings nur bei oberflächlichem Hinsehen einen „horror vacui“ vorgibt.

(36) StAStP, Hs A 798, fol. 87f. Koppensteiner 1993, Bd. 2, S. 757 (A 54).

(37) StAStP, Hs A800/2; Koppensteiner 1993, Bd. 2, S. 762 (A 58).

(38) Von 1707. StAStP, Hs 800/1.

(39) Vgl. LCI Bd. 7, Sp. 614–616 (Maurus) und Bd. 8, Sp 214f. (Placidus). Bei J. Braun,

Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943 (Reprint 1964), S. 532 und 610, wird unter Bezug auf Gregor die „römische Namenszuordnung“ vermerkt. Siehe für die Lebendigkeit der Überlieferung bis ins 19. Jh. etwa auch: Johann Ev. Stadler, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Bd. IV, Augsburg 1875, S. 942f. (Placidus).

(40) Vgl. z. B. bei Correggio das Bild der „Geburt Christi“, vgl. Anm. 20.

(41) Vgl. Jörg M. Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, S. 200f. und Abb. 369.

(42) Reslfeld hatte sich schon bei einem seiner ersten Gemälde, der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“, 1688, einem „Wunschbild“ der Steyrer Stadtpfarre, über seinen Studienaufenthalt in Venedig hinaus, mit der Prachtentfaltung dieses Meisters befaßt. Es besitzt auch starke motivliche Anklänge.

(43) Wie Anm. 2.

(44) Wie Anm. 4.

(45) Wie Anm. 4. Tietze erwähnt auf S. CXXVI, Anm. 1, auszugsweise den Brief Freudenpichls an Abt Placidus vom 25. Februar 1710 über die „Unschuldigen Kinder“. Siehe auch Anm. 32. Ferner das „Madonnenbild“, siehe Anm. 53. Vollständige Wiedergabe aller diesbezügl. archivalischer Vermerke bei Koppensteiner, S. 762–768, 778 (A 59–64, 75).

(46) StAStP, Hs A 801, Rechnungsbuch 1708, Monate September und November; vgl. Koppensteiner S. 762f. (A 59).

(47) StAStP, Hs A 801/5 und 2, „Schmierbüchl“ 1708, Monate April, Juli, bzw. im zweiten „Schmierbüchl“, nach Sachgebieten; vgl. Koppensteiner, S. 763f. (A 60).

(48) Wie Anm. 47, „Schmierbüchl“ 1708, Monate September und November; vgl. Koppensteiner, S. 763f. (A 60).

(49) StAStP, Hs 801/5, „Schmierbüchel“ 1708 und 1709 enthaltend. Nur im „Schmierbüchl“ bei „Unterschiedliche Ausgaben“ enthalten, nicht im eigentlichen Jahres-Rechnungsbuch. Vgl. Koppensteiner, S. 765 (A 61b).

(50) StAStP, Hs A 802, fol. 59v., bzw. „Schmierbüchl“ 1709, (Hs A 801/5) bei „unterschiedliche Ausgaben“, vgl. Koppensteiner, S. 764f. (A 61a, b).

(51) StAStP, Hs A 650, r/2. Vgl. Koppensteiner, S. 765–768 (A 62 als lateinisches Original, A 63 als Übersetzung).

(52) StAStP, Hs A 803, fol 63v.; vgl. Koppensteiner, S. 768 (A 64).

(53) StAStP, Hs A 813/1, (= Rechnungsbuch „Haupt Raittung 1720“), fol. 38r.; Ferner im „Schmierbüchl“ (A 813/2), desgl. im „Aufgabebüchl“ (A 814/3). Bei Tietze, s. Anm. 45, unvollständig. Vgl. Koppensteiner, S. 778 (A 75).

Anschrift des Verfassers:

Dr. Eberhard Koppensteiner
Königsgäßchen 4
A-5020 Salzburg

Abb. rechts oben: Der obere Teil der Hauptfassade der Kollegien(Universitäts-)kirche über den Dächern der Salzburger Altstadt (Foto: O. Anrather, Salzburg).