

# Salzburger Museumsblätter

Herausgegeben vom Salzburger Museumsverein, Salzburg, Museumsplatz 6

Jahrgang 38

Juni 1977

Nr. 2

## 900 JAHRE HOHENSALZBURG

Ausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum im Burgmuseum  
auf der Festung (Hinweis siehe Seite 18).

### Salzburg und Siena

Walter Paatz zum 75. Geburtstag



In einem 1944 erschienenen, von der Forschung leider kaum beachteten Aufsatz hat Otto Kurz die Frage gestellt, ob jener geheimnisvolle „Francesco da Siena“, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Salzburg gearbeitet haben soll, etwa mit Francesco Vanni identifiziert werden müsse<sup>1</sup>. Mit der überzeugenden stilkritischen Zuweisung einer „Anbetung der Hirten“ im Chor der Salzburger Franziskanerkirche an Vanni entschied sich Kurz zugunsten einer solchen Identifizierung, ohne freilich weiterreichende Schlüsse zu ziehen. Kurz' Attribution läßt sich erhärten, und es lassen sich darüber hinaus Argumente bieten, welche Umfang und Charakter der Tätigkeit Vannis für Salzburg klären und Licht auf ein überaus interessantes Kapitel italienischen Kunstexportes um 1600 werfen. Daß der Sienese für Salzburg gearbeitet hat, behauptet bereits Isidoro Ugurgieri Azzolini in seinen 1649 publizierten „Pompe Sanesi“: «In Salspurgh nela Catedrale una Tavola della Resurrezione di Christo, ed un S. Francesco per l'Arcivescovo di Salspurgh<sup>2</sup>.» Ugurgieris Information ist wenig hilfreich: Eine Franziskus-Darstellung Vannis ist in Salzburg nicht nachweisbar, und die „Auferstehung Christi“ auf dem Hochaltar des Domes stammt bekanntlich von der Hand des in Salzburg wirkenden Florentiner Servitenmönches Fra Arsenio Mascagni. Ob die Aussage „un S. Francesco“ als Mißverständnis gedeutet und im Sinne von „per S. Francesco“ verstanden sein will (so Otto Kurz), bleibt fraglich<sup>3</sup>.

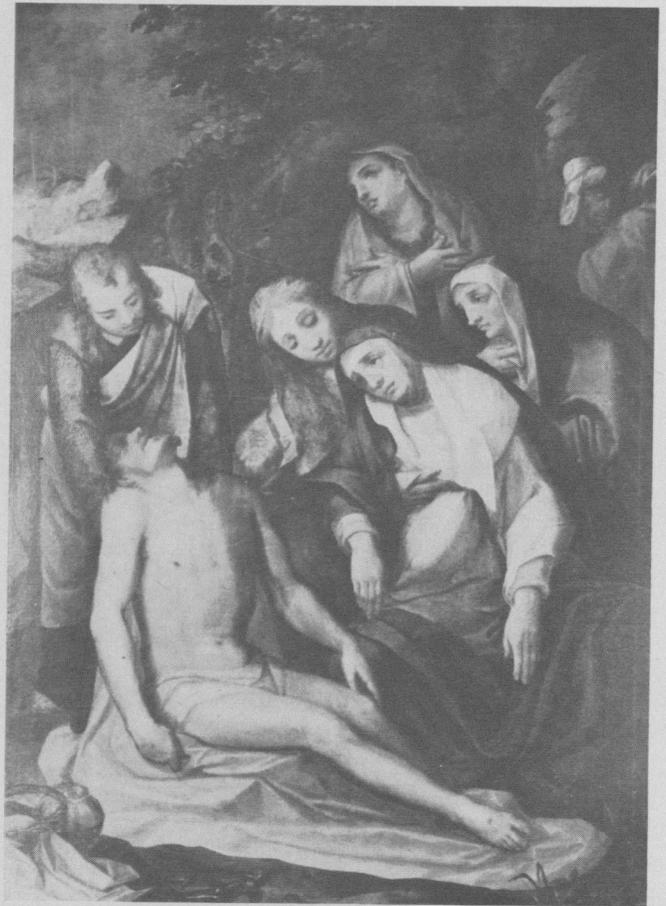
Es ist sinnvoll, von der bereits genannten „Anbetung der Hirten“ in der zweiten nördlichen Kapelle des Chores der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 1) auszugehen und die stilkritische Beweisführung zu untermauern, um dann im nächsten Schritt weiteres Material zu erschließen. Zutreffend definiert Kurz das Altarblatt als ein Werk, in dem sich correggeskbarocceske Elemente mit neuen, realistischen Zügen verbinden; im Zeichen des Frühbarocks setze sich „a fresh approach to every subject“ gegen traditionelle Formeln durch: „A new unity of the heavenly and earthy spheres, down to the landscape in the background, has been achieved which is not unworthy of the generation of Caravaggio and the Carracci<sup>4</sup>.“ Korrekt ist der Hinweis auf die Ähnlichkeit des Hirten rechts

◀ Abb. 1 Francesco Vanni, Anbetung der Hirten. Salzburg, Franziskanerkirche.



◀ Abb. 2 Francesco Vanni, Anbetung der Hirten, Kompositionsentwurf. Paris, Louvre.

Abb. 3 Nach Alessandro Casolani, Beweinung Christi. Salzburg, Franziskanerkirche. ▶



im Vordergrund mit der analogen Figur auf der Uffizienzeichnung Nr. 863 E, dem Entwurf für ein 1655 in der Sieneser Franziskanerkirche verbranntes Altarbild Vannis<sup>5</sup>.

Die Salzburger „Anbetung der Hirten“ ist ein wichtiges und charakteristisches Werk aus Vannis Reifezeit. Die relative Lockerheit der Komposition und die malerische Behandlung entsprechen der durch die schon länger entdeckte Signatur „FRANC. VANNI SENENSIS F. A. MDC“ bezeugten Entstehungszeit. Wenn auch das — auf den Kontrast lebhafter Bunttöne und dunkler Werte gestellte — Kolorit durch spätere Übermalung etwas verfälscht sein könnte, so erinnern Farbeindruck und luministische Effekte an Bilder wie die beiden Hyazinth-Wunderszenen in S. Domenico und S. Spirito in Siena<sup>6</sup>. Der schwebende Engel mit dem Schriftband in der oberen Zone des Salzburger Gemäldes ähnelt auffallend einer Figur auf dem 1599 datierten Altarbild in S. Domenico.

Mit dem Salzburger Altarblatt läßt sich eine Zeichnung im Louvre (Nr. 2917, Abb. 2) verbinden, die von Françoise Viatte kürzlich als Arbeit Vannis erkannt wurde<sup>7</sup>. Das Blatt bietet eine auf die gemalte Fassung hinführende Gesamtdisposition, sieht in vieler Hinsicht aber noch andere Einzelösungen vor. Die Anbetungsgruppe baut sich vor einer perspektivisch fluchtenden Ruinenarchitektur pyramidenförmig und zugleich in die Tiefe gestaffelt auf; links vorne kniet ein Mönchsheiliger, für den sich am linken Rand des Blattes noch zwei Detailnotizen finden. Auf dem Gemälde fehlt diese Figur ebenso wie der hinter ihr sichtbare Hirte. Insgesamt unterscheidet sich die Endredaktion von der prima idea durch stärkere Konzentration auf die Hauptfiguren und Betonung diagonalen Momente. Was die Gruppe von Maria, Josef und dem Kind sowie den rechts vorne knienden, ganz barockes anmutenden Hirten angeht, enthält der Entwurf die für den Arbeitsfortgang entscheidenden Informationen; dagegen schweigt er sich über die Gestaltung der Engelsglorie in der oberen Region aus. Die seitlichen Figurenensembles formuliert er anders als das Gemälde: Rechts ist, außer Ochs und Esel, nur ein Hirte mit vor der Brust gekreuzten Armen zu sehen — das Altarblatt zeigt vor und neben den Tieren drei Gestalten, unter ihnen einen Dudelsackpfeifer, weiter hinten zwei andere Hirten. Dort, wo auf dem Gemälde eine Gruppe kindlicher und jugendlicher Engel zu erblicken ist, sind auf dem Entwurf zwei Hirten angedeutet. Strichführung und Art der Abbreviaturen weisen die Louvrezeichnung als eine typische Arbeit Vannis aus. Motivisch und stilistisch lassen sich Brücken zu einer Serie von Anbetungsentwürfen schlagen, aus der hier nur die Uffizienblätter Nr. 4761 S und Nr. 4833 S genannt seien<sup>8</sup>.

So wenig sich in der Franziskanerkirche weitere Werke Vannis finden: Die Kreuzkapelle, ebenfalls in der nördlichen Chorthälfte, hält für den an Sieneser Malerei Interessierten zwei Überraschungen besonderer Art bereit. Zunächst eine in die barocke Stuckdekoration eingelassene „Beweinung Christi“ (Abb. 3) an der linken Seitenwand. Es handelt sich um eine vorzügliche, merkwürdigerweise aber seitenverkehrte Wiederholung eines Gemäldes von Alessandro Casolani in der Sieneser Kirche Ss. Quirico e Giulitta<sup>9</sup>. Ettore Romagnoli weiß über dieses Bild zu berichten: «Il Gesù morto in grembo a Maria è una tela di grand'espressione colorita del Casolani nel 1589, incisa nel 1593, da Andrea Mantovano (con dedica a Vincenzo Gonzaga Duca di Mantova) e due anni appresso da Marcantonio Grecchi Pittore e Intagliatore Sanese<sup>10</sup>.» Die Richtigkeit der Angabe über das Entstehungsjahr habe ich noch nicht verifizieren können, wohl aber die Aussagen hinsichtlich der Nachstiche; demnach ist für das Sieneser Gemälde ein Terminus ante 1593 gesichert.

Casolani konfrontiert dem von Johannes gestützten Leichnam Christi die rautenförmig organisierte Gruppe der ohnmächtig hingesunkenen, von drei Frauen umgebenen Gottesmutter; rechts im Hintergrund ist Golgatha mit den drei Kreuzen zu sehen, links die Grabeshöhle. Dem berechneten Bildaufbau entspricht eine raffinierte, von oszillierenden Bunttönen getragene Farbigkeit. — Die Salzburger Wiederholung steht dem Sieneser Original an Sicherheit des malerischen Vortrages kaum nach; daß sie in Siena entstanden ist, scheint mir sicher. Die Spiegelbildlichkeit läßt sich am ehesten aus der Verwendung eines der Nachstiche als Vorlage erklären, was wiederum den Schluß nahelegt, daß die Kopie nicht aus der Werkstatt Casolanis (sondern etwa aus jener Vannis?) stammt.



◀ Abb. 4 Salzburger Maler des späten 17. Jhs nach Francesco Vanni, *Der dornengekrönte Christus vor der ohnmächtigen Maria*. Salzburg, Franziskanerkirche.

Abb. 5 Francesco Vanni, *Der dornengekrönte Christus vor der ohnmächtigen Maria*, Entwurf. Paris, Louvre. ▶



Die Wiederholung eines Gemäldes Casolanis neben einem eigenhändigen Werk Vannis: Es stellt sich die Frage nach dem Warum der Präsenz zweier sienesischer Bilder aus der Zeit um 1600 in der Salzburger Franziskanerkirche! Sie wird noch dringlicher, wenn man ein Gemälde in der Stuckkartusche über dem Beweinungsbild in die Betrachtung einbezieht. Diese mediokre Arbeit (Abb. 4) gibt sich erst bei genauerer Betrachtung, dann aber eindeutig, als Paraphrase auf ein Hauptwerk Vannis zu erkennen, welches bemerkenswerterweise in der Sieneser Kirche Ss. Quirico e Giulitta als Gegenstück zu Casolanis „Beweinung Christi“ fungiert<sup>11</sup>. Um noch einmal Romagnoli, den vorzüglichen Sieneser Kunstgeschichtsschreiber des Ottocento, zu Wort kommen zu lassen: «Annoverasi fra le opere più belle da Francesco Vanni condotte, l'incontro di G. C. con M. V. [= Gesù Cristo con Maria Vergine, Anm. d. V.] situato a sinistra dell'Altar maggiore. Il volto del Salvatore che muove a tenerezza, quel torace di viva carne impastato, e ogni altra parte pittorica di quest'opera non lasia alcuna al desiderio. — Pietro de Jode (nel 1646.) ed altri incisero questa commendata pittura.»<sup>12</sup>

Vanni gibt eine eher ahistorisch aufzufassende Darstellung des Leidens Christi in der ersten Phase der Passion — die Bezeichnungen „Ecce homo“ und „Geißelung“ werden dem Sujet nicht gerecht. Der entkleidete und dornengekrönte Heiland steht gekrümmt da, während ein geharnischter Scherge hinter ihm seine Hände fesselt; links oben ist ein Mann mit dem geschulterten Kreuz zu sehen, rechts hinter Christus ragt die Geißelsäule auf; die rechte Bildhälfte wird von einer Vierergruppe beherrscht, deren Hauptfigur die ohnmächtig niedergesunkene Maria ist. Und es ist diese Ohnmachtsituation, welche die Szene eng mit dem Beweinungsbild Casolanis verbindet: Dem „svenimento“ vor der Kreuztragung entspricht jener nach dem Tode; dazwischen liegen — in Ss. Quirico e Giulitta nicht gezeigt — die Ohnmachten der Gottesmutter während der Kreuztragung und unter dem Kreuze. Vanni nimmt nicht nur inhaltlich Rücksicht auf Casolani, sondern geht auch kompositionell auf die Beweinungsdarstellung ein, sofern er nämlich die Mariengruppe ganz ähnlich wie Casolani strukturiert. Unverkennbar scheinen mir in beiden Fällen Beziehungen zu Sodomas „Ohnmacht der hl. Katharina“ in der

Cappella di S. Caterina in S. Domenico zu Siena. Im übrigen zeichnet sich Vannis Gemälde durch einen Realismus aus, wie er einen bestimmten Moment der Entwicklung des Künstlers charakterisiert: den Augenblick der Rezeption hauptsächlich caraccesker Anregungen nach der Phase fast bedingungsloser Unterwerfung unter das Vorbild Baroccis. Vergleichbar realistische Züge finden sich etwa auf der zwischen 1593 und 1596 gemalten, einer Komposition Sodomas antwortenden „Heilung einer Besessenen“ in der Cappella di S. Caterina in S. Domenico<sup>13</sup>. Energische Modellierung und kräftige Chiaroscuro sind an die Stelle der Vanni bis dahin so teuren baroccesken Sfumati getreten, ein direkteres Pathos hat den lyrischen Ton der frühen Gemälde abgelöst.

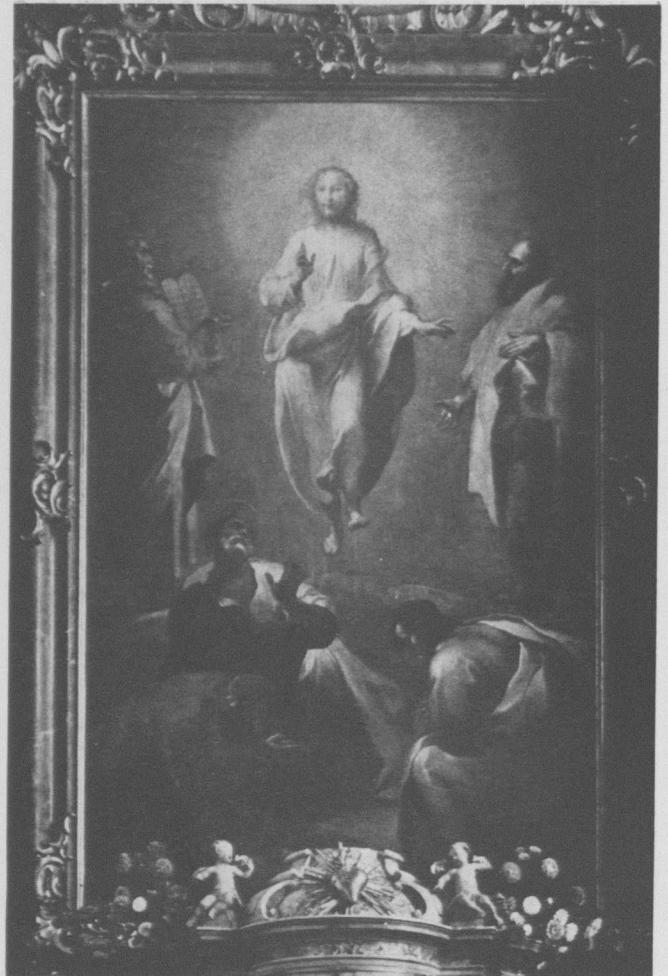
Daß sich im Louvre eine gewissenhaft ausgeführte Zeichnung Vannis erhalten hat (Nr. 1977, Ab. 5)<sup>14</sup>, die in einigen Details von der gemalten Fassung abweicht, ist in unserem Zusammenhang weniger interessant als das Faktum, daß es im Kunsthistorischen Museum zu Wien eine signierte und datierte, leicht modifizierte Replik des Sieneser Altarbildes gibt (Inv.-Nr. 351, bezeichnet: „FRANC.<sup>s</sup> VANNIVS SENENS. F. 1596“; Abb. 6)<sup>15</sup>. Die der Sieneser Fassung qualitativ ebenbürtige, nur in der Mittel- und Hintergrundgestaltung reduzierend abgewandelte Wiederholung stammt, wie später zu zeigen sein wird, offenkundig aus Salzburg. Sie diente dem Autor des bescheidenen Passionsbildes in der Kreuzkapelle der Franziskanerkirche jedenfalls als Modell.

Man halte sich vor Augen: In Salzburg gibt es das Derivat eines Sieneser Bildes (nämlich der „Beweinung Christi“ Casolanis) neben der Paraphrase auf ein anderes Sieneser Gemälde, welches in Siena selbst als Gegenstück des Bildes Casolanis fungiert und dessen (heute in Wien bewahrte) Replik früher in Salzburg gewesen sein muß! Bevor aus diesen Fakten Schlüsse gezogen werden können, gilt es den Blick auf ein Werk zu lenken, das in Salzburg traditionell mit dem Namen „Francesco da Siena“ verbunden wird. Den Altar der dritten nördlichen Kapelle des Salzburger Domes krönt ein streng komponiertes, von der feierlichen Erscheinung Christi beherrschtes Altarblatt mit einer Transfigurationsdarstellung. Es handelt sich um die im späten 18. Jahrhundert entstandene Kopie eines aus Salzburg in das ehem. Augustiner-Chorherren-



▲ Abb. 6 Francesco Vanni, *Der dornengekrönte Christus vor der ohnmächtigen Maria*. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 7 Francesco Vanni, *Die Transfiguration Christi*. Höglwörth, ehem. Stiftskirche. ▶



kloster Höglwörth bei Reichenhall gelangten, malerisch deutlich überlegenen Originals (Abb. 7)<sup>16</sup>. Das Höglwörther Hochaltarbild besticht durch formale Klarheit und koloristische Kraft. Die Kuppe des Berges Tabor wird weitgehend durch die Gestalten der drei niedergesunkenen Apostel verdeckt; oben schwebt der verklärte Christus mit segnend erhobener Rechten und mildem Lächeln, flankiert von den aufrecht stehenden Propheten. Nachdrücklich ist zwischen Christus und den fünf anderen Figuren unterschieden: Bewirken Lichtführung und Modellierung bei den Aposteln und Propheten den Eindruck großer oder relativ großer Konsistenz, so erscheint der Verklärte durch einen Nebel gelblichen Lichtes entstofflicht. Den Rot-, Gelb-, Grün- und Blautönen der Apostelgewänder antworten lichte Changeants in der Kleidung der Propheten; zarte Blaugrauwerte schattieren das weiße Gewand Christi. Auffallend ist die Behandlung des Inkarnats der Hauptfigur: Die Füße Christi zeigen lachsrosa Reflexe, wie sie so häufig bei Barocci begegnen, bei den Händen kehrt dieser Effekt gemildert wieder, beim Gesicht saugen Gelbtöne den Rotanteil auf.

Der Maler, der über solche Register verfügt, ist gewiß nicht unter den deutschen Künstlern der Zeit um 1600 zu suchen. Um es kurz zu machen: Die Höglwörther „Transfiguration Christi“ ist gleich der Salzburger „Anbetung der Hirten“ ein bedeutendes Werk des Sienesen Francesco Vanni. Das läßt sich stilanalytisch beweisen und das läßt sich durch drei Zeichnungen belegen, die sich in Florenz und Siena erhalten haben. Das Skizzenblatt S. III. 10/82v in der Sieneser Biblioteca Comunale

(Abb. 8)<sup>17</sup> enthält Alternativentwürfe für die Apostel: Zweimal ist die Dreiergruppe notiert, einmal mit Feder, das andere Mal mit dem Kreidestift; dabei kommen der Johannes beider Fassungen sowie der Jakobus der Feder- und der Petrus der Kreidefassung der endgültigen Formulierung bereits nahe. Von vier weiteren Skizzen zum Jakobus nähert sich die links von der Blattmitte der Schlußredaktion; der Einzelpensiero für den Johannes in der rechten unteren Ecke wiederholt nur den Gedanken der beiden Gruppenskizzen. Außer den figürlichen Entwürfen bietet das Blatt noch drei Zeichnungen für ein zeittypisches Rahmenprofil; ob ein Zusammenhang mit dem Salzburger Auftrag gegeben ist, bleibt unklar. — Ein anderes Blatt in der Biblioteca Comunale, S. I. 4/13v (Abb. 9)<sup>18</sup>, ist als Studie für den transfigurierten Christus zu deuten. Zwar gibt es, was Haltung und Drapierung angeht, beachtliche Unterschiede zum Gemälde, doch halten sich diese Differenzen im für Vanni üblichen Rahmen. Die kombinierte Kreide-Rötel-Technik zählt zum zeichnerischen Repertoire des Sienesen. Konturen wechselnder Intensität und weiche, stellenweise verriebene Schraffuren sichern der Gestalt eine malerische, dem Schwebzustand angemessene Präsenz. Die stumpffacetierende Gewandbehandlung ruft Erinnerungen an Barocci wach; freilich erreicht Vanni nicht entfernt die für Studien des Urbinaten charakteristische Wirkung des Irreal-Erregten.

Auch der Ausführungsentwurf für Vannis „Transfiguration Christi“ ist auf uns gekommen: Das früher irrtümlich Vannis Halbbruder Ventura Salimbeni zugeschriebene Uffizienblatt



Abb. 8 Francesco Vanni, Skizzen für die Transfiguration Christi. Siena, Biblioteca Comunale.



Abb. 9 Francesco Vanni, Studie für den transfigurierten Christus. Siena, Biblioteca Comunale.



Abb. 10 Francesco Vanni, Die Transfiguration Christi, Ausführungsentwurf.

Nr. 4664 S (Abb. 10)<sup>19</sup> nähert sich, von unerheblichen Abweichungen abgesehen, der Endformulierung. Die sorgsame Ausführung — zum Federstrich gesellen sich Braunlavierung und Weißhöhung — stiftet einerseits eine Verwandtschaft mit Vannis Chiaroscuro-Bozzetti und drosselt andererseits die Lebendigkeit der zeichnerischen Mitteilung; in der Tat zählt das Blatt zu den trockensten Ausführungsentwürfen des Meisters. In der Regel wirken Vannis Gemälde befangener als die Zeichnungen — hier gilt das Gegenteil.

Der Umstand, daß sich vier Gemälde Sieneser Meister der Zeit um 1600 in Salzburg erhalten haben oder mit Salzburg in Verbindung bringen lassen, verlangt nach einer Erklärung. Wenn man unterstellt, daß die Bilder bald nach ihrer Entstehung — also während der Regierungszeit von Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1587—1612) — importiert wurden, hilft nur die Annahme einer besonderen Beziehung zu Siena weiter. Man weiß, daß Wolf Dietrich auf seiner Kavaliereise 1582/83 Siena besucht hat. Eine vom Monogrammisten „N. J. W.“ gezeichnete Ansicht des Campo mit dem Palio von 1578 befand sich in seinem Besitz<sup>20</sup>. Aber die Beziehung reichte tiefer! Im Dommuseum von Salzburg hat sich das gemalte Epitaph eines 1596 verstorbenen Klerikers erhalten (Abb. 11)<sup>21</sup>, das durch die Inschrift hinreichend definiert ist: „AUGUSTO TUNDIO NOBILI SENENSI, PROTHONOTARIO APOSTOLICO ET IURIS UTRIUSQUE DOCTORI ILLUSTRISSIMUS, ET REVERENDISSIMUS D. DOMI-



Abb. 11 Kaspar Memberger (?), Epitaph für Agostino Tondi, Dommuseum.

NUS WOLFGANGUS THEODORICUS ARCHIEPISCOPUS, ET PRINCEPS SALISBURGENSIS, APOSTOLICE SEDIS LEGATUS, ET C. SECRETARIO, ET CONSILIARIO SUO SINCERO, ET FIDELI GRATITUDINIS ERGO PONENDUM CURAVIT. ANNO D[OMI]NI MDLXXXVI.“

Es ist zu vermuten, daß Wolf Dietrich seinen späteren Sekretär bereits in jungen Jahren während des Studiums an der Universität Pavia oder am Collegium Germanicum in Rom kennengelernt hatte<sup>22</sup>. Das Epitaph zeigt Agostino Tondi — Sproß eines seit dem hohen Mittelalter bedeutenden, der „Ordine dei Nove“ angehörenden Sieneser Adelsgeschlechtes<sup>23</sup> — als einen sicherlich kaum vierzigjährigen Mann, also ungefähren Altersgenossen des 1559 geborenen Raitenauers. Als Tondi 1596 starb, war Casolani ein angesehener Meister; Vanni hatte sich in Siena ganz nach vorn gearbeitet, war allerdings noch weit von dem Ruhm entfernt, den ihm die römischen Aufträge der Jahre nach 1600 bringen sollten. Man darf wohl davon ausgehen, daß die Bildertransaktion von Tondi eingeleitet wurde. Dann bietet sich eine Rekonstruktion der historischen Ereignisse an, die in einem späteren Beitrag entwickelt werden soll. So viel sei hier schon gesagt: Ein „Francesco da Siena“ hat niemals in Salzburg gearbeitet<sup>24</sup>, die Namenstradition erinnert vielmehr an Francesco Vanni, den Autor der aus Siena importierten Bilder.

Univ.-Prof. Dr. Peter Anselm Riedl, Heidelberg

#### ANMERKUNGEN:

Herrn Prälat Dr. Johannes Neuhardt, Salzburg, Herrn Geistlichen Rat Georg Hunklinger, Ainingring, und Herrn Doktor Adolf Hahn, Salzburg, danke ich herzlich für zahlreiche wichtige Hinweise!  
<sup>1</sup> Otto Kurz, Francesco da Siena — Francesco Vanni. In: Art in America, XXXII, April 1944, S. 86—90. Zu Francesco Vanni vgl. das ausführliche Literaturverzeichnis in: P. A. Riedl, Disegni dei Baroccheschi Senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni),

Florenz 1976 (Katalog der Ausstellung in den Uffizien), S. 105—108.  
<sup>2</sup> Isidoro Ugurgieri Azzolini, Le Pompe Sanesi, Pistoia 1649, Band 2, S. 373.  
<sup>3</sup> O. Kurz, a. a. O., S. 87: „The St. Francis may either have disappeared or be a misunderstanding for paintings destined for the Church of St. Francis“. Kurz geht auf die älteren Attributionen des Anbetungsbildes ein; gilt das Gemälde bei L. Hübner (Beschreibung der hf. Haupt- und Residenzstadt Salzburg, Salzburg 1792, Band 1, S. 48)

nach als Arbeit eines unbekanntenen Meisters, so ist es bei B. Pillwein (Lexikon Salzburgerischer Künstler, Salzburg 1821, S. 5) als Werk des Leandro Bassano genannt. Bei Tietze/Martin (Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, Österreichische Kunsttopographie, Band Nr. IX, Wien 1912, S. 101) ist vermerkt: „... eher deutsch, um 1600“. Günther Heinz (Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Jg. 93, Salzburg 1953, S. 88, Anm. 5) sagt, ohne sich auf den Aufsatz von O. Kurz zu beziehen: „Ein solches Importstück ist in Vannis Hl. Nacht in der Franziskanerkirche zu sehen.“ Franz Fuhrmann (Die Franziskanerkirche in Salzburg, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 35, Salzburg 1965, S. 16) führt aus: „Die Gemälde der 2. Kapelle werden dem Sienens Francesco Vanni zugeschrieben.“

<sup>4</sup> O. Kurz, a. a. O., S. 90.

<sup>5</sup> Vgl. dazu P. A. Riedl, a. a. O., 1976, S. 34 ff. (Nr. 18) und Abb. 19.

<sup>6</sup> Abbildung bei Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana, Band IX/7, Mailand 1934, S. 1063 (Fig. 591) und S. 1065 (Fig. 592). Vgl. auch P. A. Riedl, A Few Drawings by Francesco Vanni, in: The Connoisseur, Nov. 1960, S. 163 ff., und P. A. Riedl, a. a. O., 1976, S. 36 ff. (Nummern 20 bis 22).

<sup>7</sup> Kreide und Rötel auf Papier, zirka 23×210 mm; am oberen Rand und an der rechten oberen Ecke beschädigt. Ich danke Frau Viatte herzlich für den Hinweis auf das Blatt!

<sup>8</sup> Vgl. P. A. Riedl, a. a. O., 1976, S. 65 ff. (Nummern 67 und 68, mit Hinweisen auf weitere Zeichnungen).

<sup>9</sup> Zu Casolari vgl. Adolfo Venturi, a. a. O., S. 1132 ff. Zum Gemälde in Ss. Quirico e Giulitta vgl. Martina Ingendaay, Sienesische Altarbilder des sechzehnten Jahrhunderts, Dissertation Bonn 1976, Teil II, S. 401, Nr. 168.

Eine Kopie des Bildes — darauf weist auch M. Ingendaay hin — befindet sich in der Sakristei der Chiesa del Provanzano, Siena.

<sup>10</sup> Ettore Romagnoli (als Anonymus), Nuova Guida della Città di Siena per gli amatori delle Belle=Arti, Siena 1822, S. 58.

<sup>11</sup> Vgl. Cesare Brandi, Francesco Vanni, in: Art in America, XIX, 1931, S. 81 und Fig. 11. — Außerdem Martina Ingendaay, a. a. O., Teil II, S. 623, Nr. 607.

<sup>12</sup> Ettore Romagnoli, a. a. O., S. 58 f. <sup>13</sup> Abbildung bei A. Venturi, a. a. O., S. 1057 (Fig. 587).

<sup>14</sup> Rötel, rosa laviert, auf Papier, 40×283 mm; mehrere kleinere Beschädigungen. Rechts unten spätere Schrift: Francesco Vanni sen.

<sup>15</sup> Öl auf Leinwand, 106,5×115 cm. Vgl. Verzeichnis der Gemälde des Kunsthistorischen Museums Wien, 1973, S. 188, Abb. 43. Über die Geschichte des Wiener Bildes werde ich im zweiten Teil dieser Untersuchung handeln. Herrn Dr. Karl Schütz, Wien, danke ich für wertvolle Informationen!

<sup>16</sup> Alle die Geschichte des Höglwörther Bildes und der Salzburger Kopie betreffenden Fragen werden im zweiten Teil dieser Untersuchung diskutiert werden.

<sup>17</sup> Kreide, Rötel und Feder auf Papier, ca. 280×190 mm.

<sup>18</sup> Kreide und Rötel auf Papier, zirka 191×123 mm.

<sup>19</sup> Feder, braun laviert, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier, 273×175 mm. Vgl. P. A. Riedl, a. a. O., 1976, S. 51 (Nr. 43) und Abb. 43.

<sup>20</sup> Vgl. Ernst von Frisch, Wolf Dietrich von Salzburg im Lichte seiner Kunstsammlung, Salzburg 1949, S. 11, 27, 32 und Abb. 14.

<sup>21</sup> Das Epitaph war ursprünglich in der Margarethenkapelle des St.-Peters-Friedhofes; vgl. Hans Tietze, Die Denkmale des Benediktinerstiftes Sankt Peter in Salzburg, Österreichische Kunsttopographie, Bd. XII, Wien 1913,

S. 176: „Dem Augustus Tundius von Siena, päpstlichen Protonotar aus Siena vom Erzbischof Wolf Dietrich 1596 gesetzt.“ Franz Martin schreibt das Werk dem aus Konstanz stammenden und als Hofmaler in Salzburg wirkenden Kaspar Menberger zu (vgl. F. Martin, Kunstgeschichte von Salzburg, Wien 1925, S. 108, und F. Martin, Kaspar Menberger, in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Band 24, 1930, S. 382).

<sup>22</sup> Vgl. Franz Martin, Beiträge zur Geschichte Erzbischof Wolf Dietrichs von Raitenau, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Jg. 51, 1911, S. 219: „Um die Mitte des Jahres 1574 — also mit 15 Jahren — finden wir Wolf Dietrich schon auf der hohen Schule von Pavia“; S. 219, Anm. 40: „Wolf Dietrich war natürlich auch an der Juristenfakultät“; S. 223 (über das Studium am Collegium Germanicum von 1576 bis 1581). — Vgl. auch Franz Martin, Wolf Dietrich von Raitenau, Wien und Leipzig 1925, S. 9 f.

<sup>23</sup> Erwähnungen der Familie Tondi sind in der sienesischen Quellnliteratur überaus zahlreich. Ein M. Jacopo Tondi zählte um 1232 zu den dreißig Auserwählten des Consiglio (vgl. O. Malavolti, Dell'Historia di Siena, Venedig 1599, Teil I, S. 59), eine „Anno Dm.MCCC“ datierte Tondi-Grablege in S. Francesco zu Siena wird von V. Lusini erwähnt (Storia della Basilica di S. Francesco in Siena, Siena 1894, S. 240), ein Lodovico d'Antonio Tondi war 1480 in der Balia (vgl. O. Malavolti, a. a. O., Teil III, S. 77); andere Tondi spielten im Cinquecento wichtige Rollen, etwa als Rektor des Spedale S. Maria della Scala oder als Mitglied des Rates (vgl. G. A. Pecci, Memorie

storico-critiche della Città di Siena, 4 Bände, Siena 1755—1760).

Das Tondi-Wappen zeigt in der oberen Zone den sogenannten „Capo d'Angiò“ (bestehend aus dem „lambello“ und drei Lilien auf blauem Grund), in der unteren Zone drei fünfblättrige Blüten auf rotem Grund (vgl. das Tondi-Epitaph in Salzburg und: Arme delle famiglie nobili di Siena, 1706). — Ich danke Herrn Dr. Hans Teubner, Florenz, für seine Hinweise!

<sup>24</sup> Zweifel an der Existenz eines als Schüler Mascagnis aufzufassenden Francesco da Siena wurden bereits früher laut. Heinz, a. a. O., S. 94, schreibt: „Francesco da Siena hingegen ist keine faßbare Persönlichkeit. Sein Name läßt sich überhaupt mit keinem Werk mit Sicherheit verbinden; nicht einmal seine Existenz als Maler der genannten Generation läßt sich historisch sicher belegen“; und S. 94, Anm. 22: „Herr Hofrat Dr. Martin vermutete, daß der Name Francesco da Siena vielleicht nur dazu benutzt worden sei, um einige Bilder zu einem Künstleroeuvre zu vereinigen, eigentlich aber eine mangelhafte Überlieferung des Namens Francesco Vanni da Siena sei. Mit diesem haben die Bilder (Heinz bezieht sich auf Werke aus dem Mascagni-Umkreis, Anm. d. V.) allerdings gar nichts zu tun. Der Name sei aber vielleicht überliefert worden, ohne auf das bekannte Bild, das z. B. Pillwein unbedenklich Leandro Bassano zuschreibt, Bezug zu nehmen. Damit wäre gesagt, daß der ‚Mitarbeiter Mascagnis, Francesco da Siena‘ überhaupt niemals existierte.“ Daß die Richtung dieser Argumentation stimmt, wurde in unserem Beitrag weiter und wird in der Fortsetzung weiter untermauert werden.

#### Fotonachweise:

1, 3, 4: Oskar Anrather, Salzburg; 2, 5: Cabinet des Dessins Musée du Louvre, Paris; 6: Lichtbildwerkstätte „Alpenland“, Wien; 7, 8, 9: Verfasser; 10: Gabinetto Fotografico della Soprintendenza, Florenz; 11: Prof. Stejskal, Salzburg.

## 900 JAHRE HOHENSALZBURG

ZUR FESTAUSSTELLUNG DES MUSEUMS C. A. IM BURGMUSEUM  
vom 4. Juni bis 30. Oktober 1977

Das Salzburger Museum C. A. trägt dem 900-Jahr-Jubiläum der Festung Hohensalzburg durch eine Festaussstellung zum Thema „Burgen in Salzburg“ Rechnung, zu der die Räume des Burgmuseums im „Hohen Stock“ der Festung zweifellos einen adäquaten Rahmen geben.

Selbstverständlich kommt dabei der Feste Hohensalzburg der ihr gebührende Ehrenplatz zu. Darüber hinaus wird der allgemeinen Geschichte des Burgwesens in Salzburg, beginnend bei ur- und frühgeschichtlichen Anlagen, bis herauf ins 19. Jahrhundert ausführlich Raum gegeben. Die zentrale Bedeutung der Burgen in der Geschichte unseres Landes läßt sich leicht an der thematischen Vielfalt der über 400 Exponate ermessen.

So wird in einer Gruppe das Wachsen der Feste Hohensalzburg anhand eigens erstellter Baupläne dokumentiert, die Karten werden durch Modelle ergänzt. Die Salzburger Erzbischöfe als Bauherrn finden hier ihre Würdigung. Urkunden und Realien altertümlicher Rechtspflege weisen auf die Stellung der Burgen als Sitze der Rechtspflege hin. Möbel, Gerätschaften, Geschirre und Bilddokumente geben Kunde vom Leben auf den Salzburger Burgen — eine „Küchenecke“ gibt das eine oder andere Geheimnis mittelalterlicher Koch- und Eßkultur preis. Turnierwaffen und Harnische — unter ihnen als Leihgabe des Bayrischen Nationalmuseums Teile eines Wolf-Dietrich'schen Harnisch — illustrieren die Geschichte der ritterlich-kriegerischen Funktionen von Burgen und ihren Herren. Überall wird die Aussagekraft der historischen Sachgüter durch Bilder erweitert, so z. B. durch jene Wappentafeln, die Erzbischof Kardinal Lang von seinen Getreuen hat malen lassen, als sie 1524 mit ihm hier Zuflucht vor den aufständischen Bauern suchten.

Besonderes Interesse verdient gewiß eine Abteilung mit Zeugnissen prähistorischer Wehranlagen. Anschaulich wird Geschichte und heutiger Zustand von Burgen im Salzburger Land — wozu um 1500 auch noch Teile des heutigen Bayerns, Tirols, Kärntens und Jugoslawiens gehörten — durch eine Serie von Gegenüberstellungen von historischen Bildern und Fotos, die — meist in Farbe — Kunde von Erhaltung oder Verfall geben. Eine eigens für die Salzburger Verhältnisse modifizierte Folge didaktischer Schau- und Texttafeln des Bayrischen Nationalmuseums führt den Besucher ohne unnötigen Ballast in die Welt der Ritter, Burgfrauen und Bischöfe der hohen Zeit der Burgen ein und erläutert „ritterliches“ Sach- und Sprachgut in einem ausführlichen Glossar.

Führen lassen kann man sich aber auch durch den rund 100-seitigen Katalog zur Ausstellung, der gleichzeitig als moderner Bestandskatalog der Salzburger Burgen in den heutigen Landesgrenzen und in den Grenzen von 1500 besondere Bedeutung gewinnt. 103 Burgen werden in Fotos dargestellt, 11 Illustrationen ergänzen das Verzeichnis der Exponate, 5 Pläne und Karten sind dem Werk beigelegt. Die zentralen Arbeiten von Friederike Zaisberger und Heinz Dopsch zum Burgenführer werden geleitet durch Aufsätze von Kurt Conrad (Die Burg als Denkmal), Fritz Moosleitner (Prähistorische Wehranlagen), Adalbert Klaar (Baualterpläne) und Gerald Riedler (Burgen-sagen).

Die Ausstellung im Burgmuseum auf der Feste Hohensalzburg wird vom 4. Juni 1977 bis zum 30. Oktober 1977 täglich von 9 bis 17 Uhr geöffnet sein.