

Jirka, Antonín

## Jan Brueghel der Ältere und Anthonis van Dyck in der Kremsierer Schlossgalerie

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1979-1980, vol. 28-29, iss. F23-24, pp. [35]-46

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110432>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANTONÍN JIRKA

**JAN BRUEGHEL DER ÄLTERE  
UND ANTHONIS VAN DYCK  
IN DER KREMSIERER SCHLOSSGALERIE**

Die Kremsierer Schlossgalerie, die heute den wichtigsten Teil der Bildersammlung der Olmützer Bischöfe und Erzbischöfe birgt, verdankt ihren Ruf vor allem den italienischen Bildern. Tatsächlich bilden die grossen Gemälde Tizians, Veroneses und Pordenones, mit dem Sintflutzyklus Jacopo Bassanos, den Malereien Annibale Carracis, Jan Lis' und anderer den Kern dieser Bildergalerie. Allerdings kann man mit demselben Recht auf die Vielfältigkeit des Kremsierer Bilderschatzes hinweisen, der aus verschiedenen Gemäldegruppen besteht, von denen jede eine besondere Anziehungskraft ausstrahlt und hervorragende Werke besitzt. Das gilt für die mitteleuropäische Tafelmalerei mit ihren vier Cranachs, oder das Barockensemble mitteleuropäischer Herkunft, das die Deutschen J. H. Schönfeld und Chr. Paudiss repräsentieren. Sehr zahlreich sind in Kremsier die nordischen Künstler vertreten. Wir denken weniger an einige zweifellos nicht uninteressante Bilder holländischer Provenienz – beispielsweise das Stilleben S. van Hoogstraatsens oder das Monumentalgemälde Cornelia, die Mutter der Gracchen von Jacob van Loo – als die Abteilung der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und die flämischen Barockbilder.

Ähnlich wie die italienische Malerei, vielleicht sogar noch in höherem Mass, verdankt auch die Abteilung der niederländischen Malerei ihre schönsten Stücke dem Lechtensteinschen Ankauf der Sammlung der Brüder Imstenraed aus Köln am Rhein im Jahre 1673. Nach den neueren Forschungen und der Restaurierung einer Reihe von Gemälden können wir heute bereits die Bedeutung dieses Teils der Gemäldegalerie mit dem Bildnis des dänischen Königs Christian II., das zweifellos von der Hand des Q. Metsys stammt,<sup>1</sup> und mit dem Letzten Abendmahl von P. Coecke van Aalst aus dem Jahr 1528 werten, das sich nach der unlängst erfolgten Restaurierung als ausgezeichnete und durchaus authentische Version dieses aus zahlreichen Reprisen bekannten Lieblingsthemas des

---

<sup>1</sup> Siehe M. Togners Besprechung des Buches von A. de Bosque, *Quentin Metsys*, in: *Umění* XXV, 1977, 185 f.

Malers erwiesen hat. Hervorragendes Niveau zeichnet auch die Tafel des Floris mit der Heiligen Familie und mehrere weitere Gemälde aus, deren Entstehungszeit von den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts bis hart an die Schwelle der Barockzeit reicht. Hierher gehören die Lachenden Knaben des Hans von Aachen (Selbstporträt), das noch ganz niederländisch empfundene, früheste bekannte Werk Aachens in diesem Genre,<sup>2</sup> oder die brillant gemalte, leider vor Jahren bei einer Reinigung etwas beschädigte Kirmes von David Vinckboons aus dem Jahr 1601.

Von den zwanzig ausgestellten flämischen Malereien<sup>3</sup> am bekanntesten und am höchsten geschätzt ist wohl das Bildnis des englischen Königs Karl I. und seiner Gattin Henriette Marie aus dem Jahr 1632 von Ant. van Dyck;<sup>4</sup> den übrigen Bildern, abgesehen von der Tafel mit der Bauernschlägerei, mit der wir uns ebenfalls befassen werden, wurde bisher keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Das hat seine Gründe: die meisten flämischen Gemälde sind nämlich nur durchschnittlich und können sich mit van Dycks hervorragendem Werk nicht messen. Wir denken hier etwa an zwei Bilder aus dem Rubensschen Kreis – das anonyme Konzert im Freien, Wouters' Diana und Kallisto, oder die Standardstillleben des Jan van Kessel und Alexander Adriaenssen, auch an den etwas anziehenderen Boel, und die guten Genregegenstände des David Ryckaert III. – späte Varianten mit bekannten Sujets alchymistischer Laboratorien und weitere Bilder. Unter ihnen ist aber eines, dessen Autor bekannt ist, und das Aufmerksamkeit und Wertung verdient: die signierte Malerei des Frans Franckens des Jüngeren Poseidon und Amphitrite, eine in jeder Hinsicht bewundernswerte Leistung dieses Malers. Dieses Bild ist – nach der Verwandtheit mit dem Gemälde desselben Vorwurfs im Ringling Museum, Sarasota, USA zu schliessen, das das Datum 1631 trägt – zu Beginn der dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden. Dann gibt es in Kremsier noch zwei ausgesprochen erstklassige Poträts, das Bildnis eines feisten Mannen und das Bildnis des Mannes mit Handschuhen. Beide sind aber bisher anonym und der fachlichen Aufmerksamkeit entgangen; wir wollen uns deshalb wenigstens mit dem zweitgenannten dieser Bilder befassen.

\* \* \*

Ein so hervorragendes Bild wie die Bauernrauferei konnte der Aufmerksamkeit der Kenner, die sich mit dem Kremsierer Bilderfonds befasst haben, kaum entgehen: es ist Theodor von Frimmel auf den ersten Blick aufgefallen, auch Eugen Dostál und neuestens Jarmila Vacková schenkten ihm Beachtung. Ausserdem wurde er unter die besten flämischen Bilder

<sup>2</sup> R. an der Heiden, *Die Porträtmalerei des Hans von Aachen*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 66, 1970, 137 f.

<sup>3</sup> Die Galerie stellt insgesamt gegen hundert Bilder aus.

<sup>4</sup> Wurde im Jahr 1966/67 restauriert und stammt bekanntlich aus der Imstenraed-schen Sammlung.

<sup>5</sup> *Flämische Meister des 17. Jahrhunderts*, Praha – Artia 1963, 4–5. G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brüssel 1969, 272.

aus tschechoslowakischen Sammlungen aufgenommen, die im Buch Jaromír Šíps und O. J. Blažičeks, schliesslich auch in der Monographie G. Marliers über Pieter Brueghel den Jüngeren behandelt werden.<sup>5</sup>

Was die Historie dieses Bildes anbelangt, hat Frimmel einst erwogen,<sup>6</sup> es mit Brueghels Bauerntanz zu identifizieren, der im Galerieinventar der Olmützer Bischofsrezidenz aus dem Jahr 1691 verzeichnet ist; allerdings ist der Vorwurf ja so verschieden, dass uns diese Ansicht kaum annehmbar erscheint. Später wurde die Herkunft der Tafel zum Gegenstand von Diskussionen zwischen Dostál und Breitenbacher.<sup>7</sup> Die Bauernschlägerei ist nämlich eines der wenigen Krem sierer Bilder, auf denen die Siegel der ehemaligen Besitzer erhalten blieben, die Dostál zu bestimmen versuchte. Es sind: A. Ein Siegel mit dem kaiserlichen Doppeladler, der ein Brustschild mit dem Buchstaben L trägt. B. Ein sehr undeutliches Siegel, das offenbar einen (heraldisch) nach rechts gekehrten Löwen darstellt. C. Ein Siegel mit dem Wahrzeichen eines mit drei Sternen bedeckten Sparrens, und drei Buchstaben T in den freien Feldern. D. Ein Siegel mit Vogel, der auf einem Fuss über drei Hügel steht. Dostál<sup>8</sup> zufolge gehört das Siegel A. dem Bischof Karl von Lechtenstein, das Siegel B. den Žerotíns. Die übrigen Siegel hat er nicht bestimmt. Ant. Breitenbacher vertrat folgende Meinung:<sup>9</sup> Siegel A. ist entschieden nicht Lechtensteinisch, sondern gehörte wahrscheinlich Kaiser Leopold I. Auf Anfragen, die er in dieser Hinsicht an mehrere Kenner richtete, erhielt Breitenbacher keine eindeutige Antwort. Die Wiener Fachleute hielten seine Ansicht für unrichtig, andere räumten ihr eine Möglichkeit ein. Einer Äusserung zu Siegel B. ist Breitenbacher mehr oder weniger ausgewichen, und hat die Besitzer der übrigen Siegel nicht bestimmt. Wichtig ist aber sein Befund über die Siegel A. und D. auf einem weiteren Krem sierer Bild — der Bauernkirmes von D. Vinckboons. Er schloss deshalb, dass beide Bilder gemeinsam durch die Sammlung des Besitzers von D. und des kaiserlichen (?) Siegels gegangen sind, und behauptete, man könne diese Bilder im Lechtensteinschen Verzeichnis nicht finden und Vinckboons' Kirmes erscheine zum erstenmal im Verzeichnis aus dem Jahr 1780;<sup>10</sup> dann kam sie in die Paneelgalerie des Schlosses und wurde von hier erst in neuerer Zeit ausgeschieden.

Breitenbachers Auslegung halten wir für durchaus möglich. Das Siegel A. konnte tatsächlich nicht dem Lechtenstein gehören. Kaiser Leopolds Siegel besitzen zwar eine durchaus oder zumindest in vieler Hinsicht

<sup>6</sup> Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Krem sier, Kunstchronik 24, 1888—89, Nr. 21, 231.

<sup>7</sup> Siehe Ant. Breitenbacher, *Dějiny*, I. c., Verzeichnis IX, S. XXXII, Nr. 110: Grotes altes Stück vom Bawern Tantz, in vergolter Ram, von Laucio Breugel. Siehe auch J. Vacková, *K třem obrazům galerie v Kroměříži* [Zu drei Bildern der Krem sierer Galerie], *Umění* X, 1962, 383.

<sup>8</sup> Eug. Dostál, *Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži* [Studien aus der erzbischöflichen Bildergalerie in Krem sier], *ČMM* 1924, 167 f.

<sup>9</sup> Ant. Breitenbacher-Eug. Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži* [Katalog der erzbischöflichen Bildergalerie in Krem sier], Kroměříž 1930, 232 f.

<sup>10</sup> Ant. Breitenbacher, *Dějiny*, I. c. Verzeichnis XII, S. XLV, Nr. 139, Bauernkirmes in gleicher Rahmen (ohne Angabe des Autors).

unterschiedliche Form, und keines ist — sofern der Autor dieser Zeilen erkennen konnte — mit dem Kremsierer Siegel identisch.<sup>11</sup> Dafür schmückt die Stirnwand der Prager Kleinseitner St.-Josefskirche, deren Bau unter Leopolds Patronanz stattgefunden hat, eine grosse Kartusche gerade mit diesem Sinnbild — einem doppelköpfigen Adler, der ein Brustschild mit dem Buchstaben L. trägt. Wir nehmen deshalb an, dass die Bauernschlägerei, ebenso wie Vinckboons Bild, eine Zeitlang in kaiserlichem Besitz war. Wann und wie sie nach Kremsier gelangten, wissen wir nicht, nur soviel, dass dies nach dem Jahr 1688 (dem Siegeldatum) und vor Bischof Hamilton Tod im Jahr 1776 geschehen ist, in dessen Hinterlassenschaft Vinckboons Kirmes zum erstenmal verzeichnet ist. Nicht einmal die bekannten historischen Umstände messen dieser Zeitbestimmung einen engeren Raum zu. Die Olmützer Bischöfe unterhielten zum Kaiserhaus ständige, oft ausgezeichnete Beziehungen, und jeder von ihnen konnte diese Bilder im genannten Zeitraum, beispielsweise als Geschenk, erhalten haben.

Ebenso wie die Sammlerhistorie des Kremsierer Bildes vorläufig ungewiss ist,<sup>12</sup> blieb auch die Suche nach seinem Autor bis auf weiteres ohne eindeutige Ergebnisse. Das handschriftliche Bilderverzeichnis des erzbischöflichen Bibliothekars Fr. Hrbáček aus dem Anfang unseres Jahrhunderts nennt den Namen Pieter Brueghels des Älteren.<sup>13</sup> Besondere Aufmerksamkeit widmete diesem Bild Eug. Dostál. Er hielt es für eine Kopie einer Vorlage Brueghels und schreibt in der Einleitung seiner Publikation, sie sei so ausgezeichnet, dass man an P. P. Rubens als Autor denken könnte.<sup>14</sup> In diesem Sinn — als Arbeit im Stil der frühen Bilder von Rubens — charakterisiert er das Bild dann auch im Text des Katalogs,<sup>15</sup> wo im Titel allerdings Pieter Brueghel der Jüngere als Autor genannt wird. Beiden Namen begegnet man in der späteren Literatur: Václ. Tomášek und Jar. Petru halten Pieter Brueghel den Jüngeren für den Autor.<sup>16</sup> Jar. Vacková hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Kremsierer Tafel zu den besten Kopien nach Kompositionen des älteren Brueghels zählt. Der Stil des Bildes schliesst zwar Rubens selbst als Autor aus, doch könne man es für eine Arbeit seiner Werkstatt aus der Zeit um 1620 halten.<sup>17</sup>

Mit der Geschichte des Urtyps der Bauernschlägerei und ihren zahlreichen Wiederholungen hat sich Georges Marlier in einer Pieter Brueghel dem Jüngeren gewidmeten Monographie eingehend befasst.<sup>18</sup> Gegen Le-

<sup>11</sup> Siehe Otto Posse, *Das Siegelwesen der deutschen Kaiser und Könige*, Dresden 1915, Bd. V, S. 77 f. Es ist entschieden bemerkenswert, dass hier auf S. 78 als Nr. 11 auch ein kleiner Fingersiegelring abgebildet ist, wo der doppelköpfige Adler mit dem Brustschild erscheint.

<sup>12</sup> Es handelt sich um eine Ölmalerei auf Eichenholz der Ausmasse 73×106,5 cm.

<sup>13</sup> Katalognummer 328.

<sup>14</sup> Ant. Breitenbacher - Eug. Dostál, *Katalog*, I. c., 41.

<sup>15</sup> *Ibidem*, Kat.-Nr. 94.

<sup>16</sup> V. Tomášek, *Obrazárna kroměřížského zámku [Die Bildergalerie des Kremsierer Schlosses]*, Kroměříž 1964, 53. Jar. Petru, *Zámecká obrazárna Kroměříž [Die Kremsierer Schlossgalerie]*, Brno 1973, 6.

<sup>17</sup> J. Vacková, I. c., 384. Diese Schlussfolgerungen akzeptiert auch J. Šíp und O. J. Blažiček, I. c., 5-6.

<sup>18</sup> G. Marlier, I. c., 264 f.

bensende schuf Pieter Brueghel der Ältere eine Zeichnung mit diesem Vorwurf, die später von Rubens paraphrasiert wurde, dessen Zeichnung wieder um 1620 als Vorlage von Vorstermanns Stich gedient hat. Doch existierte auch ein Bild P. Brueghels des Älteren mit demselben Sujet, das der Meister begonnen hatte und das nach seinem Tode — offenbar in den Landschaftspartien — von G. Mostaert beendet wurde. Lange besass Brueghels Sohn Jan dieses Bild, das nach seinem Ableben in fremde Hände übergang, bis es Lord Arundel über Antwerpen in seinen Besitz brachte. Nach dem Tod von Arundels Gattin tauchte es im Jahr 1655 wieder in Antwerpen auf.

Nach der Vorlage des älteren Brueghel und Vorstermanns Stich entstand eine stattliche Zahl von Bildern verschiedener Autoren und unterschiedlicher Qualität. G. Marlier verzeichnet 27 Versionen, eine Zahl, die vielleicht noch etwas höher liegt. Vor allem nennt er zwei Versionen der Rauferei aus der Hand des P. P. Rubens, die eine kleineren, die andere mittleren (97×127 cm) Formats; auf dem zweiten Bild malte den Hintergrund mit Karrete Jan Brueghel der Ältere. Auch von diesem Sohn Pieters kennt man zwei Exemplare — beide mittleren Formats — eines, das während des letzten Weltkriegs in Dresden vernichtet wurde, ebenfalls mit einer Karrete, aber auch mit reicher Figurenstaffage im Hintergrund, das zweite im Wiener Kunsthistorischen Museum, mit Hintergrund ohne Staffage. Am häufigsten malte die Bauernrauferei Pieter Brueghel der Jüngere. Marlier verzeichnet acht Exemplare mittleren und zehn kleinen Formats, von denen einige mit den Jahreszahlen 157.; 1610; 1619; 1620 (zwei Exemplare); 1622 und 163. datiert sind. Dieser Autor nennt auch fünf nach Vorstermanns Stich gemalte Versionen. Nicht einmal das Kremsierer Bild fehlt in seinem Verzeichnis; es wird als Werk der Werkstatt des Rubens (?) geführt.

Eine solche Menge gesammelter Materialsdaten gestattet sicherlich bestimmte Folgerungen über die Kremsierer Tafel. Vor allem kann sie nicht von P. Brueghel dem Jüngeren stammen. Nicht etwa deshalb, weil sie an Qualität jede seiner Varianten überragt,<sup>19</sup> denn er war ja wohl auch sehr guter Leistungen fähig. Sondern deshalb, weil er das Werk eines Malers mit einer anderen künstlerischen Mentalität ist, was man besonders am Hintergrund, aber auch an den Hauptfiguren erkennt. Pieters Bäume wachsen anders, sie besitzen anders geformte Kronen mit grossem, akazienartigem Laub. Die Gestalten seiner Bilder bewegen sich etwas marionettenhaft — und auch ihre psychologische Charakteristik ist elementar und „naiver“, der Ausdruck ungeschickter. Deshalb besitzen die Bewegungen und Verkürzungen niemals jene Dynamik und Überzeugungskraft wie auf dem Kremsierer Bild, die Köpfe sind nicht so gut geformt, die Hände erfassen die Gegenstände weniger sicher.

Der Kremsierer Maler gehört jedoch nicht einmal zu dem Rubens-

<sup>19</sup> Auch das signierte und 1619 datierte Exemplar aus dem New Yorker Metropolitan Museum, das Marlier als exzellent bezeichnet, ist ausgesprochen schwächer. Näher steht der Kremsierer Version, mit der abgestuften Typik und dem Ausdruck der Protagonisten, das signierte und 1610 datierte Stück aus der Sammlung Bar. Coppée. Auch in diesem Fall handelt es sich allerdings um verschiedene Autoren.

kreis in der strengen Bedeutung des Wortes. Er teilt nämlich weder die Ansicht dieses Meisters auf die Darstellung der Landschaft, noch der menschlichen Gestalt. Der perfekte Aufbau der Kremstaler Bauernfiguren vermählt sich mit einer ziemlich genauen Durchführung der Einzelheiten, vor allem der Gesichter, deren lebendige und scharfe Charakteristik von Rubens' monumentalisierendem Ausdruck weit entfernt ist. Die Details der fein und empfindsam dargestellten Bäume, die in sanften Kurven zu wachsen scheinen, verraten die Kenntnis der Formeln der Frankenthaler Schule. Der Maler stellt die Welt der Menschen und Dinge im Grunde genommen durch Addition dar. Die Summierung von Einzelheiten, die eine Art Selbständigkeit und Gewicht bewahren, schliesst sich letzten Endes immer zu einem bewältigten Ganzen. Dieser Miniaturmaler verfügt nicht nur über ein stattliches Ausdrucksregister, sondern auch über eine reiche Palette malerischer Mittel. Die grossen Geländeflächen unterlegt er mit einer leichten Lasur, um sie dann mit einer Menge von oft zeichnerisch ausgeführten Einzelheiten zu erfüllen. Die Figuren im Vordergrund deckt er dagegen mit tönenden Farben, die den Formen der Objekte in nicht allzu breiten parallelen Pinselzügen nachgehen. Dabei verwendet er auch kleinere, mit schmalem Pinsel aufgetragene Pasten und scharfe Akzente, besonders in den Gesichtern, wo sich die Modellierung auf eine präzise dunkle Zeichnung stützt. Ein typischer Charakterzug der Ausführung ist schliesslich die erfindungsreiche Arbeit mit dem umgekehrten Pinsel: in die nasse Farbe kratzt er Geländedetails, oder haarfeine Striche auf dem Kopf des Bauern mit dem Dreschflegel ein, um dann dem Hut des Nachbarn mit einem stumpfen Hölzchen Materialstruktur zu verleihen. Aus dem Vergleich der einzelnen Bildteile, ihrer lebendigen, kühnen und dennoch genauen Ausführung, aus den charakteristischen Eigenschaften der Faktur, Koloristik usw. geht hervor, dass das ganze Bild von einer und derselben Hand gemalt wurde, dass also Figuren und Landschaft nicht etwa von verschiedenen Malern stammen.

Das ist wichtig zu wissen, denn der Maler erlaubte sich nicht in allen Teilen des Bildes dieselbe Freiheit des Vortrags. Man bedenke, dass es sich um eine Kopie handelt, oder besser gesagt, um die Paraphrase einer älteren Vorlage, deren Stil unserem Maler bereits ziemlich entlegen vorkommen musste. Zweifellos hat er die Vorlage bei der Wiedergabe der Figuralkomposition im ersten Bidplan aufmerksam beachtet, führte allerdings den Hintergrund reichlich unabhängig aus; hier konnte sich also seine künstlerische Ansicht deutlicher äussern.

Ich denke, man muss den Autor nicht allzu weit suchen. Wenn es weder Pieter Brueghel der Jüngere noch irgendein von Rubens beeinflusster Maler war, dann konnte es sehr wohl Jan Brueghel der Ältere gewesen sein, der ausserdem, wie wir wissen, des Vaters Gemälde besass. Die Beziehung der Kremstaler Schlägerei zu Jans Werk beachtete übrigens bereits G. Marlier, als er über das Bild schrieb: Quant au fond, il pourrait être attribué aussi bien à Brueghel de Velours qu'à Pierre II.<sup>20</sup> Nicht zufällig erscheint auf dem Kremstaler Bild der Jans Dresdner Version verwandtes Karren-Motiv. Und der Vergleich der Wiener Variante ohne

<sup>20</sup> *Ibidem*, 272.

Staffage zeigt wieder die Verwandtheit der Malerei der Bäume und des Geländes, wie man sie auf keinem der Gemälde Pieters des Jüngeren findet; im ganzen ist allerdings das Wiener Exemplar schwächer als das Kremsierer. Vor allem aber: die Malerei der Landschaft entspricht Jans Stil und die Gruppe des rot-blau gekleideten Mannes neben dem in den Karren eingespannten Schimmel trägt in Farbe und Form den Stempel von Jans künstlerischem Duktus; dieser erscheint sammt den typischen Verkürzungen auf Dekaden seiner Bilder. Der Vergleich der verwendeten bildnerischen Mittel bringt auch bei einem Teil seines zeichnerischen Werks<sup>21</sup> positive Ergebnisse. Und schliesslich ist die Bauernrauferei nicht das einzige Bild des älteren Brueghel, das seine beiden Söhne kopiert haben. Der Bezug des Autors der Kremsierer Tafel zu den Gemälden mit demselben Thema aus der Hand Pieters II. wurde hier schon umrissen. Nun genügt es, den bildnerischen Habitus anderer Malereien der beiden nach einer gemeinsamen Vorlage zu vergleichen und zu kontrollieren, ob es sich bei dieser nun um die figurenreiche Predigt des hl. Johannes des Täufers oder um den einfacheren Vornehmen Besuch in der Bauernstube handelt: die Schlussfolgerungen sind gleich.

Das ausserordentliche des Kremsierer Gemäldes erschwert die Datierung beträchtlich. Die Art der Realisierung schliesst offenbar seine Einreihung unter Jans frühe Arbeiten aus, deren Stil etwa gegen das Jahr 1605 verklingt. Eine zweite, allerdings nicht so sichere Zeitgrenze ist die Periode um das Jahr 1615, als der Maler oft eine kompakte schwarze Zeichnung verwendet und das Detail anders interpretiert. Die Bauernrauferei konnte zwischen den beiden Zeitpunkten entstanden sein: wir würden sie — reichlich frei — in die Zeit um das Jahr 1610 stellen.

\* \* \*

Das Kremsierer Bildnis des Mannes mit Handschuhen wird schon jahrelang von Laien, aber auch von Fachleuten bewundert, die es nicht selten als eines der besten Bilder der Schlossgalerie bezeichneten. Trotzdem blieb ihm bisher die angemessene Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker versagt. Eugen Dostál hat dieses Bild wohl unterschätzt, als er es im Katalog der

<sup>21</sup> Zumindest ein — weil datiertes — Beispiel, die lavierte Zeichnung einer Winterlandschaft aus der Leningrader Eremitage, dat. 1611: Analogien bietet die Raumperspektive mit den Häusern, einschliesslich mancher Details, die Zeichnung und die Verkürzungen der Figuren im zweiten Plan, des wie üblich aus der Vogelperspektive gesehenen, skizzierten Wagens mit Pferden, die unruhige Kurve des Weges, die Formgebung des Baumschlags u. a. M. V. Dobroklonskij führt diese Zeichnung im Katalog *Risunki flamandskoj školy XVII—XVIII věkov*, Moskva 1955, 16, Kat. Nr. 26 als Werk, das er Pieter Brueghel dem Jüngeren neu zuschreibt, obwohl es bis dahin als Jan Brueghels Arbeit gegolten hatte. Doch wird man wohl zu der älteren Autorenbestimmung zurückkehren müssen, denn: 1. Der zeichnerische Stil P. Brueghels d. J. lässt wesentliche Unterschiede gegenüber der Leningrader Zeichnung erkennen. 2. Der Katalog *De Helsche en de Fluweeln Brueghel*, Amsterdam 1934, führt unter Nr. 68 und reproduziert auf S. 16 eine kleine Winterlandschaft von Jan d. Ä., die das Motiv der Leningrader Zeichnung im Spiegelbild mit Detailvarianten zeigt. Der Stil der Zeichnung und der Miniaturmalerei ist auffallend verwandt.

Gemäldegalerie als Malerei in van Dycks Manier vom Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnete.<sup>22</sup> Hrbáčeks Angabe über van Dycks unmittelbare Autorschaft wollte er offenbar nicht akzeptieren.<sup>23</sup> Das ist übrigens begreiflich, denn das Bildnis des Mannes mit Handschuhen gehört in die Gruppe der vier flämischen Bildnisse, die in der Barockzeit auf das gleiche Format gebracht wurden, indem man zwei der Höhe nach vergrösserte.<sup>24</sup> Dies geschah offenbar gerade nach dem Bildnis des Mannes mit Handschuhen, dessen Ausmasse sich gegenüber den ursprünglichen kaum verändern konnten.<sup>25</sup> Alle vier Bilder hielt Hrbáček für Werke des Anthonis van Dyck, trotzdem es sich um recht verschiedene Malereien handelt. Seine Bestimmung musste deshalb unkritisch erscheinen, obwohl sie ein Körnchen Wahrheit enthielt. Das erste Bild dieser Vierergruppe, das ausgezeichnete Bildnis eines feisten Mannes, hat allerdings mit van Dyck nichts zu tun.<sup>26</sup> Aber schon das Bildnis eines jungen Mannes stammt von einem durch van Dyck offensichtlich stark beeinflussten Maler, obwohl es in künstlerischer Hinsicht eine im grossen und ganzen zweitrangige Arbeit vorstellt, die am ehesten in den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts gemalt wurde.<sup>27</sup> Das dritte Bild entstand sogar als malerische Wiederholung eines graphischen Porträts des Malers Snellinx aus van Dycks bekanntem Bildniszyklus *Ikonographia*.<sup>28</sup>

Das weitaus beste Bild dieser Gruppe ist das Bildnis des Mannes mit Handschuhen. Vor allem als einzigartige Äusserung malerischer Virtuosität, die sich aber beseelt und frei von Routine, dem durchdringenden Blick eines ausserordentlich begabten und sicherlich auch erfahrenen Porträtisten unterwirft. Das Gemälde ist monochrom, braun in braun gemalt, jedoch nicht ganz: der Maler verwendete für die Teintpartien, selbstverständlich neben weissen, auch rote und gelbe Töne. Das Ergebnis ist originell und hinreissend: wir sehen ein geschlossenes, vollendetes Bildnis, das trotzdem die Unmittelbarkeit einer Skizze bewahrt.

Es war offenbar nur dieser ungewohnten Technik zuzuschreiben, dass das Bildnis bisher anonym geblieben ist, obwohl als Autor kaum jemand anderer in Betracht kommt als eben Anthonis van Dyck.

Wann ist dieses Bild entstanden? Die Antwort suchen wir im Konzept des Malers. Bekanntlich beobachtet und konterfeit van Dyck den Menschen

<sup>22</sup> L. c., Kat.-Nr. 352.

<sup>23</sup> In Hrbáčeks *Verzeichnis* Nr. 190. In Tomášeks *Katalog*, I. c., 55, als flämischer Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

<sup>24</sup> In allen Fällen geht es um Öl auf Leinwand, 84×62 cm.

<sup>25</sup> In allen Rändern erkennt man die Verbindung des Leinengewebes an den Stellen, wo es mit kleinen Nägeln am Blindrahmen befestigt war.

<sup>26</sup> Bei Hrbáček Nr. 172, im Katalog Breitenbacher - Dostál, I. c., Nr. 353, in Jordaens Manier, Kopie vom Ende des 17. Jahrhunderts. Im Katalog V. Tomášeks, I. c., 54, als Flämischer Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

<sup>27</sup> Bei Hrbáček Nr. 191. Im Katalog Breitenbacher - Dostál, I. c., Nr. 342, in van Dycks Manier, Kopie vom Ende des 17. Jahrhunderts nach einem Original der Schule von Dycks. V. Tomášek, I. c. 55 verzeichnet das Bild als Werk eines Flämischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

<sup>28</sup> Feststellung J. Vacková, I. c., 385. Die Autorin erwägt die Entstehung dieses Bildes in van Dycks Werkstatt. Das Bild trägt bei Hrbáček die Nr. 173, und erscheint im Katalog Breitenbacher - Dostál, I. c., als Flämischer Meister um 1630, Kopie vom Ende des 17. Jahrhunderts.

in einem bestimmten Milieu und als konkreten sozialen Typus. Die kernigen und starken Porträts der Antwerpener Bürger aus den zwanziger Jahren unterscheiden sich beträchtlich von der Grandezza der italienischen Periode, und die in England entstandenen späten Bildnisse führen wieder eine ganz andere Sprache. Dieses Wechseln des Stilmodus kann sehr abrupt sein und geschah sicherlich in hohem Masse bewusst. Als ausgezeichnetes Beispiel dient gerade das königliche Doppelbildnis aus Kremsier. Obwohl es eines der ersten Bilder ist, die nach van Dycks Ankunft in England entstanden, läßt es gegenüber den Antwerpener Arbeiten schon einen besondern Zutritt zum Meschen, aber auch eine andere Farbenskala usw. erkennen; manche Charakterzüge treten dann im Laufe der Jahre selbstverständlich mehr in den Vordergrund, ebenso wie die Handschrift dieses Malers sublimer und spröder wird.

Unter diesem Blickpunkt gesehen, entstand das Kremsierer Bildnis am ehesten in den Jahren des zweiten Aufenthaltes van Dycks in Antwerpen: zwischen 1627—1632. Die kürzere Ära des dritten Antwerpener und Brüsseler Aufenthaltes 1634—1635 erscheint weniger wahrscheinlich.

Das Bildnis des Mannes mit den Handschuhen ist eines jener Werke, bei denen der Maler auf Arrangement und porträtistische Effekte verzichtete. Die einfache Gestik ist ein Bestandteil der durchdringenden Charakteristik eines Menschen, dessen Antlitz den komplizierten Charakter ausdrückt, von der Mühe des Alters gezeichnet ist, und vielleicht auch geheimes Leid verrät. Die Darstellung ist realistisch, ohne idealisierende Berichtigungen, die der Maler sonst gerne verwendet. Dabei beruht die Malerei des Antlitzes auf einem System von Übersteigerungen, — wie übrigens das ganze Bild — die aber so organisch gefügt und sicher erfüllt sind, dass man sie auf den ersten Blick gar nicht wahrnimmt. Der starke Realismus, der auch die psychologische Interpretation einbezieht, die schlichte Befreiung von Unwesentlichem und der konzentrierte Blick auf die menschliche Existenz finden im Werke des Malers nur wenige Analogien.

Am deutlichsten treten diese Eigenschaften bei den Gemälden um das Jahr 1630 zutage. Es ist bemerkenswert, aber bezeichnend für den künstlerischen Habitus des Kremsierer Porträts, dass seine wesentlichen Analogien anderswo zu entdecken sind als bei der üblichen Bildnismalerei van Dycks aus dieser Zeit. Die Bildnisse der zweiten Antwerpener Periode können ebenfalls zu allgemeineren Vergleichen herangezogen werden, ebenso wie man auch bei den Ölskizzen aus diesen Jahren analogische Verfahren aufzuspüren vermag — die Verwendung einer starken, in eine Schattenzone übergehende Umrisslinie, die unruhige Ausfüllung grösserer Flächen u. a. m. Beweiskräftige Übereinstimmungen treten vor allem bei der Untersuchung des Bildniszyklus *Ikonographia* zutage. Auf den meisten Blättern wurde die Äusserung des Autors zwar von dem durchführenden Graphiker modifiziert; trotzdem darf man sie zur Kontrolle der zeitgemässen Kleidung, zum Vergleich der Hintergrundtypen, der Gestik, manchmal auch charakteristischer Merkmale des Schädelbaus, der Zeichnung von Haar- und Barttracht usw. verwenden. Es zeigt sich, dass das Kremsierer Bild mit seinen Grundzügen den Bildnissen am nächsten steht, die Maler, manche Intellektuelle und Sammler darstellen. Weiter

führen aber erst Analogien mit Dycks eigenhändigen Radierungen — nennen wir das Bildnis des W. de Vos und noch eher des Adam van Noort — wo, abgesehen von der übereinstimmenden Kleidung, die ausgesprochen verwandte Art der Modellierung des Kopfes, der Behandlung der Haartracht, und schliesslich auch die Konzentration auf das Antlitz und die Hände des Modells deutlich ins Auge fallen. Die als Vorlagen für graphische Blätter der *Ikonographia* monochrom gemalten Tafeln sind — mit Ausnahme der ähnlichen Tongebung — weniger vergleichsträchtig. Erstens erreichen nicht einmal die besten Tafeln die Ausdruckskraft unseres Bildes, zweitens stellt man hier bestimmte Unterschiede der Durchführung fest, was zweifellos auf ihre Bestimmung und das kleine Format zurückzuführen ist. Dafür gibt es unter den Studienzeichnungen zu der *Ikonographia* Blätter, die dem Kremsierer Bildnis äussert nahestehen: sowohl mit der gewiss auch durch die innere Verwandtheit der dargestellten Typen gegebenen Kraft des Ausdrucks und der Einstellung zum Menschen, als auch in der Wahl der bildnerischen Mittel, die von dem breit gestrichenen Gewand, über die Grundsätze der Modellierung bis zu den kalligraphierten Haar- und Bartsträhnen reichen. Es sind Bildnisse von Pieter Brueghel dem Jüngeren (vergl. auch die glänzende Radierung) und Cornelis van der Geest. Das zweite dem Kremsierer Bild denkbar nahestehendste Bildnis teilt sogar dessen Schwächen! Der auf die Ausarbeitung des Kopfes und der Hände konzentrierte Maler deutet in manchen Fällen den Rumpf nur an, so dass er etwas flach bleibt, oft ist nicht einmal die Verkürzung des Armes glücklich gelöst. Das gilt für das Bildnis des Mannes mit Handschuhen und die erwähnte, sonst hervorragende Zeichnung, von der es heisst: „Der gelassene Realismus der Darstellung und der Verzicht auf Gestik oder andere Mittel der „Inszenierung“ geben diesem Blatt einen hohen Platz unter den *Ikonographie*-Studien. An dem hageren Gesicht Van der Geests konnte sich Van Dycks Virtuosität besonders beweisen.“<sup>29</sup> Mit einer leichten Abwandlung könnte man dasselbe von dem Kremsierer Bildnis sagen.

Die durchgeführten Vergleiche weisen noch in andere Richtung, nämlich auf die Deutung der besonderen Malart des Kremsierer Bildes hin. Es waren offenbar die Arbeiten auf zahlreichen monochrom gemalten Bildnistafeln, den Vorlagen für die graphischen Blätter der *Ikonographia*, die van Dyck zu einem ähnlich aufgefassten grossen Bildnis inspirierten. Es scheint allerdings, als wäre noch ein Moment im Spiel gewesen. Nach der Rückkehr aus Italien begegnete van Dyck reifen Werken des P. P. Rubens, bei denen (wie beispielsweise bei der kleineren Fassung des Liebesgartens) ganze Partien in freier, offener Faktur mit wenigen farbigen Akzenten braun in braun gemalt sind. Die Meisterschaft des alternden Künstlers konnte ihn zu solchen Experimenten führen, die er sich aber bei unpersönlichen Aufträgen wohl kaum erlauben durfte. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass das Kremsierer Bildnis irgendeine van Dyck nahestehende oder vertraute Person dastellte, vielleicht einen Malerkollegen u. ä. Für diese Vermutung spricht auch die Beziehung zum Porträtierten.

Schliesslich noch eine Frage: Woher ist das Bildnis des Mannes mit

<sup>29</sup> Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Brüssel 1962, 327.

Handschuhen nach Kremsier gekommen? Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten, weil die Beschreibung von Bildnissen in alten Verzeichnissen so allgemein ist, und überdies die Namen der Autoren vermischen lässt, dass die Identifizierung fast immer unsicher bleibt. Trotzdem können wir eine wahrscheinliche Vermutung vorlegen:

Drei Bilder der erwähnten Gruppe flämischer Bildnisse lagen gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts im Depositum des Kremsierer Schlosses, offenbar in schlechtem Zustand, und wurden deshalb im Jahr 1895 zur Restaurierung bestimmt. Das von dem erzbischöflichen Beamten R. Krieghammer verfasste Verzeichnis der deponierten Bilder nennt mehr oder weniger glaubwürdig ihre Autoren — soweit sie bekannt waren und nach älteren Verzeichnissen ermittelt werden könnten.<sup>30</sup> Bei van Dycks Doppelbildnis bemerkt Krieghammer zum Beispiel „nach von Dyck“. Unser Bild, „Portrait eines bärtigen Mannes“ oder eher „Portrait eines älteren Mannes“, Nr. 11 und 12, trägt in der Autorenrubrik den Vermerk „nach Rubens u. van Dyck“. Diese besondere Bestimmung konnte sich auf irgendein altes Inventar stützen. Und tatsächlich — wenn wir von jenem „nach“ absehen (wie im Falle von van Dycks Doppelporträt), finden wir eine ähnliche Angabe, allerdings erst im Versteigerungsverzeichnis der Imstenraeder Sammlung aus dem Jahr 1670. Dieses Verzeichnis sagt unter Nummer 93:<sup>31</sup> „Un Ritratto d'un Uomo di tutta statura, del Rubens ò del Dych“. Es ist die Frage, was der Ausdruck „tutta statura“ bedeutet. Zum Glück erscheint er in diesem Verzeichnis noch einmal, bei der Beschreibung von van Dycks Doppelbildnis.<sup>32</sup> Er bedeutet demnach wohl nicht „mit der ganzen Figur“, sondern „in Lebensgrösse“ — die van Dycks Doppelbildnis trotz der barocken Vergrößerung der Masse, stets bei Halbfiguren, einhielt. Unsere Auslegung wird dann von der analogen Beschreibung des Doppelbildnisses im folgenden Imstenraederschen Bildverzeichnis bestätigt,<sup>33</sup> wo aber das Bildnis des Mannes mit Handschuhen nicht mehr enthalten ist. Als Ergebnis unserer Untersuchung legen wir also die Hypothese vor, dass van Dycks Bildnis des Mannes mit Handschuhen — ähnlich wie das Doppelbildnis desselben Autors und möglicherweise auch drei weitere flämische Porträts — im Zuge des Ankaufs des Bilderkabinetts der Brüder Imstenraeder durch Bischof Karl von Lechtenstein im Jahre 1673 nach Kremsier gekommen ist.

*Übersetzt von J. Gruna*

#### JAN BRUEGHEL STARŠÍ A ANTHONIS VAN DYCK V KROMĚŘÍŽSKÉ ZÁMECKÉ OBRAZÁRNĚ

V kroměřížské zámecké obrazárně je vystaveno také na dvacet flámských obrazů. Studie je věnována dvěma nejlepším z nich. Deska s výjevem Selské rvačky, umě-

<sup>30</sup> Ant. Breitenbacher, *Dějiny*, I. c., Verzeichnis XX, S. LXXXI.

<sup>31</sup> *Ibidem*, Verzeichnis VI, S. XXII.

<sup>32</sup> *Ibidem*, Nr. 57, S. XXI.

<sup>33</sup> *Ibidem*, Verzeichnis VII, Nr. 60, S. XXVI.

leckohistorickému bádání dobře známá, bývá považována za mimořádně kvalitní verzi námětu, jehož inventorem byl Pieter Brueghel starší. Z téměř třiceti známých exemplářů, opakujících tuto kompozici, jich většina pochází z ruky Pietra Brueghela mladšího, ale námět parafrázoval i P. P. Rubens a Jan Brueghel starší, který vlastnil otcovu malbu. Podle slohu kroměřížského obrazu a srovnání s verzemi uvedených malířů jej pisatel článku považuje za dílo Jana Brueghela st. z doby kolem 1610.

Vynikající Podobizna muže s rukavicemi je dosud známa jen jako anonymní práce flámského malíře 2. poloviny 17. století, patrně pro neobvyklý způsob provedení, velmi uvolněný a barevně v podstatě monochromní. Podle výsledků autorova zkoumání jde o práci Anthonise van Dyck z doby druhého antverpského pobytu (1627–32), event. třetího pobytu v Antverpách a v Bruselu (1634–35). K neobvyklému způsobu provedení inspirovala malíře práce na monochromně prováděných destičkách — předlohách pro grafické listy portrétního cyklu Ikonographia, a zřejmě i poznání zralých děl P. P. Rubense, z nichž některé se vyznačují obdobně svobodným způsobem malby. Oproštěným pojetím a soustředěním k lidské existenci bez idealizujících úprav má obraz blízko k van Dyckovým vlastnoručním leptům a přípravných kresbách pro Ikonographii. Není vyloučeno, že portrét je uveden pod č. 93 již v imstenraedovském loterijním seznamu z r. 1670 a že tedy přešel do biskupského majetku s touto známou sbírkou, z níž pochází — vedle řady dalších obrazů v Kroměříži — i van Dyckův Portrét anglického krále Karla I. a jeho manželky.