

Jirka, Antonín

Flämische Bilder in der Schlosssammlung Vizovice

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1975-1976, vol. 24-25, iss. F19-20, pp. [41]-52

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110927>

Access Date: 20. 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

FLÄMISCHE BILDER IN DER SCHLOSSSAMMLUNG VIZOVICE

Als Theodor von Frimmel vor Jahren eine Studie über die Schloßsammlung Vizovice schrieb,¹ widmete er den flämischen Bildern am meisten Raum. Mit Recht, denn sie sind an Menge und Qualität ein hervorragender Teil der Galerie. In Frimmels Studie erscheinen rund zehn bemerkenswerte Gemälde aus dem 17. Jahrhundert und eine wesentlich größere Zahl aus dem folgenden Jahrhundert. In den Abschnitten über die spätbarocke Malerei bringt der Autor genaueste Informationen über die einzelnen Stücke und die Signaturen (kaum eine ist ihm entgangen), charakterisiert kurz und treffend die malerische Auffassung usw. Nicht einmal heute, nach siebzig Jahren, läßt sich diesen Ausführungen Wesentliches hinzufügen.

Umso erstaunlicher ist es, daß der Aufmerksamkeit des berühmten Kenners offenbar weitaus bessere Bilder entgangen sind — denn Frimmel spricht weder von den Tenierschen Genres noch von einer Marine B. Peeters', ja nicht einmal von anderen flämischen Werken des 17. Jahrhunderts, obwohl er sie sicherlich sehen mußte, sei es nun in Bratislava, wo damals ein Teil der Sammlung war, oder in Vizovice selbst.² Ähnliche Lücken findet man auch in den Abschnitten über die mitteleuropäische oder italienische Malerei.

Nur eine Erklärung bietet sich an, obwohl bisher keine unmittelbaren Belege vorliegen und wir sie eher aus Andeutungen und verschiedenen Umständen folgern: Die Sammlung sollte damals zum Teil oder ganz veräußert werden, einzelnen Interessenten oder in einer Versteigerung. Frimmel hatte als Kenner und mit dem Wiener Kunsthandel in Verbindung stehende Persönlichkeit die Bilder offenbar zu begutachten und geeignete Maßnahmen der Veräußerung vorzuschlagen. Darauf deutet wenigstens sein Schreiben an den Besitzer der Sammlung hin. Frimmel befaßt sich mit den in Bratislava befindlichen Bildern, die er zum Teil auch schätzt (die meisten waren seiner Meinung nach nicht sehr wertvoll, sie mochten bei der Versteigerung eher als „Watte“ dienen). Und es war wohl kaum ein Zufall, daß beispielsweise Molenaers Genre, das er für das wertvollste Stück hielt, kurze Zeit darauf

¹ Th. Frimmel, *Die Gemäldesammlung in Wisowitz*. Blätter für Gemäldekunde IV, 1908, 145.

² Über die Geschichte der Sammlung siehe Ant. Jirka, *Vier italienischen Landschaften aus der Schloßgalerie in Vizovice*. SPFFBU F 17, 1973, 113.

aus der Sammlung verschwand. Vizovice verlor übrigens bald nach Frimmels Gutachten auch das vom Sammlerstandpunkt interessanteste Bild — Christus auf dem Ölberg von Lucas van Leyden, das der Wiener Sammler Matsvanzsky kaufte. Der Grund der Abverkäufe war offenbar die drückende finanzielle Lage des Besitzers Rudolf Stillfried, der keinen anderen Ausweg sah. Er versuchte auch die Familienbücherei zu verkaufen, doch erfolglos.

So hat es den Anschein, als hätte Theodor Frimmel über einen Teil der besten Bilder dieser Sammlung (nicht über alle!) geschwiegen, weil man sie auf diese oder jene Weise, ohne überflüssige Publizität verkaufen und die Interessenten vielleicht sogar überraschen wollte. Zum Glück ist es, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht dazu gekommen. Jedenfalls hat sich Frimmel später mit der Sammlung Vizovice nicht mehr befaßt und konnte deshalb die Lücken seiner Studie nicht schließen, die gerade in den Abschnitten über die flämische Malerei offen blieben. Manche hat die neuere Literatur beseitigt, der Teniers Genres³ und in einem bestimmten Sinn auch der Markt in einer Uferstadt nicht entgingen, den bereits Frimmel, allerdings nur als ausgezeichnete Kopie nach Jan Brueghel d. Ä., erwähnt hat.⁴

Wir wollen, nun den flämischen Teil der Sammlung Vizovice überblicken und die einzelnen Gemälde besprechen, besonders die Bilder des 17. Jahrhunderts, vorerst aber rekapitulieren, wann und wie eigentlich das flämische Ensemble entstanden ist.

* * *

Der Gründer der Bildergalerie, Bischof Hermann Hannibal Blümegen (1716—1774), hat flämische, übrigens auch holländische Meister des 17. Jahrhunderts kaum gekauft. Nach dem Inventar aus dem Jahr 1784 hingen damals in der Galerie etwa drei Originale, und dies sozusagen nur irrtümlich, nämlich unter anderen Namen; das Hauptstück, eine Landschaft von P. van Huÿst, galt als eine Arbeit Feistenbergers.⁵ Umso größere Aufmerksamkeit widmete Hermann Hannibal zwei in Rom tätigen flämischen Malern des 18. Jahrhunderts, J. Vermoelen und H. van Lint. Er kaufte vier kleinere und zwei große Stilleben, auch zwei Landschaften Vermoelens und achtzehn Bilder Lints, offenbar als er anfangs der fünfziger Jahre in Rom weilte. Wir werden noch Gelegenheit haben, uns mit diesen Bildern zu beschäftigen.

Nach Hermann Hannibals Tod verwaltete des Bischofs Bruder Christoph die Herrschaft Vizovice. Dank einer Schenkung seiner Gattin hatte er schon etwas früher die flämische Kollektion durch das Bild Der Gekreuzigte mit Maria Magdalena bereichert, das im alten Bilderverzeichnis hoch gelobt wird.

³ O. J. Blažiček, *Obrazárny státních zámků [Gemäldegalerien der staatlichen Schlösser]*, I. und II. Ausgabe, Praha 1956 und 1957, 9; M. Vilímková, *Vizovice*, Praha 1964, 28—29.

⁴ Th. Frimmel, l. c., 148. O. J. Blažiček, l. c., 9. M. Vilímková, l. c., 29. O. J. Blažiček und J. Šíp, *Flämische Meister des 17. Jahrhunderts*, Hanau 1963, Kat.-Nr. 13.

⁵ Ein anderes flämisches Original, die nach der Goltziusschen Vorlage gemalte Beschreibung, notiert das alte Inventar als „Barochio“. Dagegen ist z. B. Herodias, angeblich von „S. Franck“, eine bloße Kopie nach Frans Francken II. Eine ganze Reihe „niederländischer Landschaften“ ist mitteleuropäischen Ursprungs.

Erst nach Christophs Tod im Jahr 1802 begann der Neffe und Erbe Hermann Hannibals, Peter von Blümegen, systematisch und bedacht flämische Bilder zu kaufen. Einerseits spätbarocke Malereien — Beschey und andere stammen aus dieser Zeit — andererseits praktisch alle bedeutenden Werke des 17. Jahrhunderts in der Galerie, abgesehen von Hulsts Landschaft, von der schon die Rede war. Man kann sogar sagen, daß die Ankäufe flämischer Bilder und der Zuwachs an mitteleuropäischer Kunst Peters größten Erfolg vorstellten. Er erweiterte die Sammlung um einen wichtigen Schaffenskreis und hob ihr Niveau beträchtlich.

Peter von Blümegen starb im Jahr 1813 und die Familie Stillfried erbte Herrschaft, Schloß und Sammlung Vizovice. Kein Mitglied dieser Familie sorgte aber später für ihre Bereicherung und auch die flämische Kollektion stagnierte. Zum Glück waren aber ihre Abgänge nicht katastrophal — am empfindlichsten schmälerte sie wohl nur allmähliche Verkauf von zehn Landschaften H. van Lints.

* * *

Die einzelnen Gattungen der flämischen Barockmalerei sind in der Sammlung nicht etwa gleichmäßig vertreten: am zahlreichsten findet man figurale Szenen (eventuell Genres) in der Landschaft, während das Bildnis vollkommen fehlt. Das einzige Stilleben hat bereits Theodor Frimmel aufgenommen.⁶ Obwohl es von *Melchior van Bos* signiert und in das Jahr 1653 datiert ist, kann man es vom künstlerischen Standpunkt kaum für hervorragend halten. Seiner relativ späten Entstehungszeit zum Trotz stellt es sich als recht konservative Arbeit vor, als ob es noch der Generation F. Snyders angehörte. Das zweite, ebenfalls von Frimmel erwähnte Stilleben ist wesentlich attraktiver. Schon der Wiener Forscher hat beachtet, daß der Namen Jan D. de Heem, unter dem Peter von Blümegen das Bild gekauft hatte, kaum den Tatsachen entspricht und schlug mit einiger Reserve vor, es dem Werk von Heems Sohn Cornelis zuzuschreiben. Aber auch diese Bestimmung müssen wir zu Gunsten des Delfter Malers *Willem van Aelst* (um 1625 — nach 1683) ändern und das Stilleben aus der flämischen Gruppe ausscheiden.⁷

Die Malerei von Blumen- und Obstkartuschen, diese typisch flämische Gattung, wird von nur drei Gemälden, allerdings sehr würdig vertreten. Das erste von ihnen, eine Kartusche mit Maria Magdalena, mußte im Laufe des 19. Jahrhunderts verschiedene Zuschreibungen erleben, bis dann Frimmel die Hand *Jan van Kessels* (1626—1679) mit Sicherheit erkannte.⁸ Das beschädigte Bild wird jetzt zwar restauriert, wir nehmen jedoch an, daß Frimmels Bestimmung richtig ist; übrigens nennt ja schon der Katalog Peter von Blümegens Kessel als Autor. Die Durchführung ist minutiös und etwas steif, wie dies bei Kessel zu sein pflegt, die Qualität der Malerei steht aber

⁶ *Die Gemäldesammlung in Wisowitz*, I. c., 148.

⁷ Das Stilleben mit Perlen, Uhr und Medaille hängt jetzt im II. Stock des Schlosses (Öl auf Holz, 45,7×33 cm. Inv.-Nr. 1604/1484). Niemand hat bisher die Signatur WVA 1651 bemerkt, die in die Aufschrift der abgebildeten Medaille findig eingefügt ist. Außer dem Monogram läßt sich die neue Zuschreibung durch einige Vergleichen, z. B. mit dem Stilleben in Kassel, unterstützen.

⁸ *Th. Frimmel*, I. c., 148.

tatsächlich hoch. Noch besser sind zwei Pendantkartuschen mit dem hl. Hieronymus und der hl. Maria Magdalena, beide von *Frans Ykens* (1601—1693) signiert; Theodor Frimmel spricht sogar von „zwei Prachtstücken“.⁹ Die Malerei ist souverän realistisch, sie verrät genaueste Kenntnis des Individuellen der Blumen, und besticht zugleich mit ihrer Farbenpracht und Perfektion, die das Ganze über illusionistische Nachahmung erhebt. Wie Frimmel sagt, stammt der figurale, übrigens weniger interessante Teil von der Hand irgendeines Antwerpener Spezialisten.

Die Reihe der figuralen Bilder eröffnet, nach der Entstehungszeit gesehen, die sorgfältig komponierte und gemalte Tafel *Mannalese*.¹⁰ Peter von Blümegen erwarb sie als Werk H. Rottenhammers. Die Verwechslung mit dem wirklichen Autor, *Hendrik van Balen* (1575—1632), ist im großen und ganzen begreiflich, denn Balen lernte sowohl Rottenhammers venezianisches Atelier als auch die Atmosphäre kennen, in der seine Bilder entstanden. Das läßt die Tafel in Vizovice sehr lebendig erkennen. Ihr gesamter Habitus ist noch ganz protobarock; die komplizierte Pyramidenkomposition italienischer Provenienz verwandelt sich unter der Hand des Malers in nordische Fülle. Auf diesem Weg, natürlich auch im Prisma von Rottenhammers Filigrankunst, betreten die Komposition manieristische Gesten und Tintoretto-Typen (der junge Mann im Turban rechts). Persönlicher Ausdruck meldet sich in den weiblichen Antlitzen und den Faltenwürfen (die von rückwärts gesehene Frau mit dem Körbchen wird Balen noch mehrmals wiederholen), in der Farbigkeit und Technik zu Wort. Und schließlich enthüllt ein Vergleich mit Balens Bild desselben Vorwurfs in Braunschweig so viele Analogien der Auffassung, Komposition, Typen und Gesten, daß der Zusammenhang auf den ersten Blick klar wird, obwohl es um keine übereinstimmenden Bilder geht. Die Braunschweiger Fassung scheint in der Raumdisposition, im kunstvollen Faltenwurf und Reichtum der Einzelheiten entwickelter und durchgearbeiteter zu sein. Man kann also voraussetzen, daß die Tafel aus Vizovice früher entstanden ist. Ingrid Jost datiert das Braunschweiger Bild in ihrer 1963 in *Het nederland kunsthist. Jaarboek* veröffentlichten Studie über Balens Werdegang in die Jahre 1605—1608; die Version auf Schloß Vizovice könnte demnach dem ersten Datum näherstehen, einer Zeit, in der beispielsweise das Hochzeitsfest von Bacchus und Ariadne (Leipzig, Museum) entstanden ist.

Balens Bild hat die Fachliteratur bisher nicht beachtet. Dafür führt jede Publikation über Vizovice *Jan Brueghels d. Ä.* (1568—1625) Markt in einer Uferstadt als eines des seltensten Werke der Bildergalerie.¹¹ Das Primat gebührt hier wieder Th. Frimmel, der dieses Bild allerdings, wie bereits gesagt, als ausgezeichnete Kopie des Originals bezeichnete, das damals in der Wiener Sammlung Schönborn-Buchheim hing. Spätere Forscher halten es für eine Replik des Autors.

Peter von Blümegen kaufte zwei Bilder des Samt-Brueghel, die Anbetung der drei Könige, zweifellos eine barocke Kopie, und den wesentlich wertvolleren, aber strittigen Markt. Zur Unsicherheit trägt die Tatsache bei, daß

⁹ Th. Frimmel, l. c., 148. Abb. einer der beiden Kartuschen auf d. S. 149.

¹⁰ Öl auf Holz, 48×68,5 cm. Inv.-Nr. 2585/1905.

¹¹ Öl auf Leinwand, 54,5×93 cm. Inv.-Nr. 1771/1591.

die Vizovicer Fassung dieses Bildes Brueghels signierte und datierte Malerei (1614) aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum wiederholt. Überdies ist sie auf Leinwand gemalt, die der Künstler selten verwendete und auf der seine Faktur meist etwas von ihrer malerischen Souveränität verliert. Auch ist die Tatsache nicht zu übersehen, daß die einwandfreie Originalvorlage seit jeher gerade in Wien aufbewahrt wird, wo Peter von Blümegen am häufigsten Bilder kaufte. Zu alledem wurde das Bild bei wiederholten Reinigungen ziemlich beschädigt.

Eine eingehend begründete endgültige Antwort auf die diskutierte Frage sollte einem vollendet ausgerüsteten Spezialisten überlassen bleiben, schon angesichts der zahlreichen Nachfolger und Nachahmer, die Brueghels Kunst gefunden hatte; übrigens gibt es auch in Vizovice mehrere Bilder dieser Art. Soweit wir dies beurteilen können, erreicht die Qualität des besprochenen Bildes nicht das Niveau von Brueghels Spitzenwerken, kann sich aber mit den Standardbildern aus der Zeit um 1615 messen.¹² Die Tatsache an sich, daß es sich um die Wiederholung eines signierten und datierten Bildes handelt, ist bei diesem Maler keine Ausnahme und das offenkundige Nachlassen der schöpferischen Spannung kann man wohl am besten auf diesem Weg erklären. Die Sorgfalt der Ausführung, die Farbigkeit, die Sicherheit der malerischen Raffung und die an den gut erhaltenen Partien ersichtliche Art der Arbeit mit der schwarzen Farbe entsprechen Jan Brueghels Originalen aus derselben Zeit. Das Einfühlungsvermögen eines Kopisten in des Meisters Stil hätte wirklich ganz außerordentlich sein müssen.

Das robust und farbenstark gemalte Bild Soldaten in einer Landschaft¹³ kaufte Peter von Blümegen als Werk der Zusammenarbeit des *Peeter Snayers* (1596 — etwa 1666) und Peter Paul Rubens, der angeblich Autor der figuralen Komponente war. Theodor Frimmel änderte aber in seiner bereits mehrmals erwähnten Studie die Zuschreibung zu Gunsten des G. Snellinx, dessen Bilder er vorher auch in anderen Sammlungen identifiziert hatte.¹⁴

Trotzdem halten wir es für richtig, zur ursprünglichen Zuschreibung zurückzukehren, ohne allerdings eine Beteiligung von Rubens vorauszusetzen. Die Übereinstimmungen mit Snayers' Werken vom Typ der Plünderung eines Dorfes aus der Dresdner Galerie treten nämlich deutlicher zutage als die Analogien mit Snellinx, besonders wenn man die Vergleiche auf weitere Bilder ausdehnt.¹⁵ Bei der Beurteilung des malerischen Stils dieser Arbeit im Rahmen von Snayers' Gesamtschaffen darf man offenbar nicht an die umfangreichen Gemälde des Schlachtenmalers der Habsburger — halb Bilder, halb Dokumente — denken, sondern an Jugendwerke, die besonders in figuraler Hinsicht von der Ansicht S. Vrancxs, Snayers' Lehrer, geprägt waren.

¹² Z. B. Budapest, Museum der bildenden Künste, Noah läßt die Tiere in die Arche gehen.

¹³ Öl auf Holz, 50×74 cm. Inv.-Nr. 1756/1569.

¹⁴ *Die Gemäldesammlung in Wisowitz*, I. c., 148.

¹⁵ Herr Dr. J. Šíp hat liebenswürdigerweise meine Aufmerksamkeit auf das Bild aus der Nat. Galerie Prag „Soldaten im Dorf“ gelenkt, das zu dieser Zeit in der südböhmischen Aleš-Galerie in Hluboká als Werk eines flämischen Meisters der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgestellt ist. Bestimmt handelt es sich um ein Werk aus derselben Hand wie die Vizovicer Szene und seine Vergleichung mit dem erwähnten Dresdner Stück bringt einige weitere Ähnlichkeiten, z. B. der Architektur, des Baumschlags, der Figuren u. a.

Bei dem Blick auf die kupfergrünen Töne des Hintergrunds und die pastose Malweise drängt sich der Gedanke auf, ob hier nicht auch das Vorbild des J. de Momper mit im Spiel war.

Wir müssen nicht nur die Mitarbeit von Rubens an Snaeyers Bild, sondern aus der Serie der Originale leider auch das Bild ausschließen, das im alten Inventar als Zwei Köpfe von *Jordaens* (1693—1678) geführt wurde. Frimmel glaubte zwar an die Ursprünglichkeit und wollte zu diesem Bild sogar in einer Sonderstudie zurückkehren.¹⁶ Die nähere Untersuchung zeigt aber, daß es um eine vielleicht nicht einmal zeitgenössische Kopie geht, möglicherweise nach einem Bild von *Jordaens*, das bisher allerdings noch nicht entdeckt wurde. Das Männerantlitz verrät tatsächlich Ähnlichkeit mit den Selbstbildnissen dieses Malers.

Eines der wenigen flämischen Bilder des 17. Jahrhunderts, die schon in der Galerie Hermann Hannibal von Blümegens hingen, ist eine Landschaft, die damals für ein Werk des „berühmten Feistenberger“¹⁷ gehalten wurde, trotzdem sie das deutlich sichtbare Monogramm P. VH. trägt. Offenbar war diese Signatur schon dem Autor des Katalogs der Galerie Peters von Blümegen bekannt, nicht aber der Name des Malers, den man auch heute nicht ohne weiteres bestimmen kann. Der Antwerpen Maler *Pieter van der Hulst* (? — etwa 1628) ist so gut wie unbekannt und die Untersuchungen können sich praktisch nur auf ein einziges Bild stützen — die Kirmes in Braunschweig aus dem Jahr 1628.

Glücklicherweise läßt sich gerade diese Arbeit Hulsts in allen Komponenten mit dem Vizovicer Bild vergleichen; besonders die Traktierung der mächtigen knolligen Baumstämme verrät eine auffallend ähnliche Auffassung. Diese war trotz allen traditionellen Zügen bereits voll vom barocken Pathos des Ausdrucks bestimmt, der charakteristischerweise mit der Schilderung einer konkreten Tageszeit — der Dämmerung verbunden ist. Anscheinend kann man die Landschaft in Vizovice sehr frei in die Zeit um 1620 verlegen. Unter den dortigen Bildern flämischer Meister nimmt sie eine Sonderstellung ein, einerseits als Sammlerrarität (die zugleich ungewöhnliche malerische Qualitäten besitzt), andererseits als einzige Äußerung einer großen Stilmanier, die von den übrigen, kammermäßig empfundenen und dimensionierten Bildern absticht.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kaufte Peter von Blümegen zwei Gegenstücke Franckens: eine Madona mit musizierenden Engeln und eine Anbetung der Hirten.¹⁸ Die ikonographische Verdoppelung der Anbetung Jesu durch Engel und Hirten ist zwar nicht üblich, aber gewiß möglich. Auch die alten Zahlen auf der Rückseite der Bilder stehen im Zusammenhang und deuten an, daß die beiden Gegenstücke schon mehrere Sammlungen erlebt hatten, ehe sie Peter von Blümegen kaufte.

Trotz allen Stilzusammenhängen ist das malerische Niveau der Gegenstücke nicht gleich. Theodor Frimmel verzeichnete sogar nur das bessere

¹⁶ Th. Frimmel, l. c., 148.

¹⁷ So liest man im Inventar aus d. J. 1784. Das Bild hatte damals Nr. 112. Es handelt sich um Öl auf Leiwand, 85×111 cm. Inv.-Nr. 1765/1561. Sign.: P. VH (VH ligiert).

¹⁸ Öl auf Kupfer, 40,5×31,7 cm. Inv.-Nr. 1761/1576, 1760/1575.

Bild, die Madonna, und schreib es „einem der Franckens“ zu.¹⁹ Angesichts der verwickelten Historie und Verflechtung des Schaffens der einzelnen Mitglieder dieser Familie ist zwar Vorsicht am Platz; immerhin steht ein Vergleich zur Verfügung, der es gestattet, den Namen *Frans Franckens II.* (1581 bis 1642) mit Sicherheit auszusprechen. Dieses bekannteste Mitglied des Antwerpener Künstlergeschlechtes übernahm hier nämlich das väterliche Vorbild, dessen Züge auf einem Gemälde in der Dessauer Staatsgalerie erhalten blieben. Der Vergleich ist interessant: die sorgfältig durchgearbeitete Architektur und die spätrenaissancehaften Einzelheiten des alten Francken vereinfacht der Sohn, modernisiert sie und läßt sie oft weg. Fast symbolisch wirkt der Austausch der Typik: bei dem Vater ein von Parmeggianino übernommenes Jesuskind, bei dem Sohn ein Rubenssches Madonnenantlitz. Gerade die typologischen Anklänge und die satte Farbigkeit verbunden mit einer freien Malweise stellen dieses reizvolle Bildchen zu den Werken der Spätzeit, als der Meister, um sich von seinem Sohn zu unterscheiden, als Francken der Ältere signierte (seit 1628).

Wie bereits erwähnt ist das Gegenstück mit der Anbetung der Hirten etwas schwächer — unsicherer im Aufbau der Figuren und ihrer räumlichen Anordnung, gröber in der Typik und malerischen Faktur. Doch sind die Unterschiede nicht groß genug, um auch eine Werkstattarbeit auszuschließen. Dieselbe Helfershand läßt sich anscheinend an einer ganzen Reihe von Arbeiten Frans Franckens II. aufspüren, beispielsweise bei weiteren Gemälden in Dessau. Außerdem findet man auf der Anbetung der Hirten mehrere Stellen, die von der Hand des Meisters zu stammen scheinen (Jesusfigur, kniende Frau links u. a.). Wenn unsere Erklärung des ungleichen Niveaus der einzelnen Bildteile richtig ist, dann haben wir ein Werkstattbild vor uns, das in Zusammenarbeit des Atelierleiters mit einem Gehilfen entstanden ist, während das Gegenstück eine eigenhändige Arbeit des Meisters vorstellt.

Teniers' (1610—1690) Genre Bauern beim Spiel²⁰ erkannte als Erster vor zwanzig Jahren O. J. Blažiček²¹ und seither fehlt es in keiner dem Schloß und seiner Galerie gewidmeten Veröffentlichung. Es handelt sich tatsächlich um eine der wichtigsten Erwerbungen Peters von Blümegen und zugleich um ein Hauptstück des flämischen Ensembles und der ganzen Sammlung. Natürlich sollte man nicht übertreiben und das Gemälde als chef d'oeuvre seines Autors loben; es genügt zu sagen, daß seine gute Qualität alle Eigenschaften der eigenhändigen Bilder dieses Malers verrät. Über den Autor gibt es also keine Zweifel, Aufmerksamkeit verdient eher die Datierung des Bildes.

In der wahrhaft gewaltigen Produktion *Teniers'* findet man mehrere Genreszenen, die sich in einem ähnlichen Milieu vor ein und demselben Dorfwirtshaus abspielen. Unter der datierten Bildern steht an erster Stelle der Bauerntanz vor dem Gasthaus in Berlin (1640), er findet nämlich an derselben Stelle statt; das breite Bildformat ermöglichte überdies rechts einen Ausblick in die Landschaft anzubringen. Denselben ländlichen Winkel

¹⁹ T. h. F r i m m e l, I. c., 148.

²⁰ Öl auf Holz, 38,5×49,5 cm. Sign.. D. T E N I E R F., Inv.-Nr. 1543/1475.

²¹ *Obrazárny státních zámků [Gemäldegalerien der staatl. Schlösser]*, I. Ausgabe als *Teniers?*, um 1650, II. Ausgabe als *Teniers*, um 1670.

bildet mit geringen Abweichungen die Münchner Bauernhochzeit (1651) und noch freier das gleichnamige Bild in der Leningrader Eremitage (1650) ab. Man kann also das Vizovicer Genre etwa in die mittlere Schaffenszeit des Malers, die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts, verlegen. Dorthin weisen auch die malerische Methode, die Farbigkeit und Eigentümlichkeiten der Handschrift hin. Allerdings weniger auf die gut bekannte und umfangreiche Gruppe fein gearbeiteter, vorwiegend in grauen und grünen Tönen gehaltener Malereien als auf Werke, wie die Würfelnden Bauern in Dresden, datiert 1646, mit ähnlichen braunen und rostfarbenen Tönen und energisch gestrafter Handschrift.

Auch das zweite mit dem Namen *Teniers* verbundene Genrebild hat Peter von Blümegen gekauft.²² Es ist aber weniger bekannt als die Bauern beim Spiel und seine Problematik ähnelt jener, von der wir bei dem Bild Jan Brueghels d. Ä. gesprochen haben.

Die nicht allzu große Leinwand stellt eine Hexe dar, die bei ihrem Vorhaben durch allerhand gespenstisches Gelichter gestört wird. Ihre Genossen fliehen entsetzt, einer von ihnen ist bereits teilweise verwandelt — er besitzt nämlich eine Art unförmigen Fischkopf. Eine etwas andere Historie desselben Typs hat auch D. Ryckaert gemalt: die Hexe hat sich eines Schatzes bemächtigt und verscheucht mit ihren Besen verschiedene Ungeheuer, die sie belästigen (Wien, Kunsthistorisches Museum).

Bekanntlich hat sich Teniers um die Mitte seines Jahrhunderts mit Malereien phantastischer Themen befaßt, von denen besonders die verschiedenen Versionen der Versuchung des hl. Antonius berühmt geworden sind. Wir müssen sie aber nicht zu beweisenden Vergleichen mit diesem Bildchen Teniers' herbeiziehen, denn es wiederholt ja denselben Vorwurf, der auf Holz gemalt und signiert in der Alten Pinakothek zu München aufbewahrt wird. Es bleibt nur die Frage, ob Peter von Blümegen eine Kopie oder eine Replik des Autors gekauft hat. Für die erste Möglichkeit spricht besonders die Tatsache, daß der Münchner Hexenspuk (soweit man das nach dem Lichtbild schließen darf) höher steht und daß auf der Version in Vizovice der Kreidekreis um die Hexe fehlt, obwohl die Kreide zu ihren Füßen liegt. War dies eine Unterlassung des Meisters oder des Kopiste? Für Teniers' Autorschaft spricht die gute Qualität des Bildes, der harmonische, durch Weiß und Blau ergänzte Farbenakkord von Braun, Rot und Grün und die Malweise, die Teniers bis in die letzten Einzelheiten entspricht, wie die gut erhaltenen Partien (Hände der Hexe) beweisen. Man wird besonders an die letzten, etwas unfest gemalten Bilder des Malers erinnert.

Teniers' Hexengroteske wird von der Literatur über die Schloßgalerie wenigstens kurz erwähnt,²³ Dafür ist ein anderes mindestens ebenso qualitativvolles und dabei einwandfrei zugeschriebenes Bild, eines der besten in der Sammlung von Vizovice, bisher am Rand aller Aufmerksamkeit geblieben. Es ist die signierte Marine von *Bonaventura Peeters* (1614—1652),²⁴ ein Kammerstück, dessen Niveau in keiner Hinsicht hinter den bekannten Bildern von Peeters' holländischen Kollegen zurückbleibt. Auch dieses Gemälde

²² Nr. 105 in seinem Katalog. Öl auf Leinwand, 31,8×45,8 cm. Inv.-Nr. 1611/1489.

²³ M. Vilímková, *Vizovice*, I. c., 28.

²⁴ Öl auf Holz, 25×35,3 cm. Sign.: B. P. Inv.-Nr. 2041/1727.

hat Peter von Blümegen erworben; es ist sogar das einzige Bild, dessen Herkunft nicht ganz im Dunkel liegt: es wurde offenbar auf der Auktion der hervorragenden Wiener Sammlung Birkenstock gekauft. Unter den versteigerten Bildern (die Auktion fand am 2. II. 1812 statt) waren damals auch zwei Gegenstücke von Peeters, die im Sujet, dem Material und den Ausmaßen der Vizovicer Marine so ähnlich sahen, daß sie mit zweiten von ihnen identisch sein könnten.²⁵ Peter von Blümegen wußte von der Versteigerung und hatte zweifellos Interesse etwas zu kaufen — er besaß nämlich den von der Firma Artaria herausgegebenen Auktionskatalog.²⁶ Mit Sicherheit läßt sich dies aber nicht behaupten.

Das Budapester Museum der schönen Künste stellt in der flämischen Abteilung eine umfangreiche Leinwand B. Peeters' aus,²⁷ deren Motiv dem Bild in Vizovice nahesteht, die sich aber in mancher Hinsicht von diesem Bild unterscheidet. Die Beziehung der beiden Gemälde kann man sich etwa folgendermaßen vorstellen: Die Marine in Vizovice ist mit einer reichen Skala von Schattierungen und realistischer Überzeugungskraft des unmittelbaren Naturerlebnisses frisch gemalt. Das Budapester Werk ist eine typische Atelierkomposition, in der der Maler dasselbe Motiv frisiert: er dramatisiert die Stimmung, aber nicht im realen sondern eher „theatralischen“ Sinn, und ergänzt das Hauptmotiv um weitere Episoden. Trotz diesem Unterschied besteht zwischen den beiden Werken eine unmittelbare Beziehung, wohl auch hinsichtlich der Entstehungszeit. Dafür spricht nicht nur die thematische Ähnlichkeit sondern — und vor allem — die Verwandtschaft der malarischen Faktur, die am besten bei der nicht ganz brillant ausgeführten Staffage ins Auge fällt.

Die Übersicht der flämischen Malereien des „Rubens-Jahrhunderts“ soll ein Bild beschließen, das ziemlich spät, vielleicht erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Doch sprechen seine großen Formen und die sensualistische Auffassung noch immer von den heimischen Traditionen.

Diese umfangreiche Leinwand stellt Christus am Kreuz mit Maria Magdalena zu seinen Füßen vor. Die Inventare sagen, daß es ursprünglich in der Galerie hing, später in die Schloßkapelle übertragen wurde, wo es bis heute geblieben ist. Obwohl es schwer zugänglich und fast zur Unkenntlichkeit

²⁵ Der Versteigerungskatalog der Sammlung Birkenstock publizierte Th. Frimmel im *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, I. Teil. München 1913. Auf d. S. 148 werden angeführt: 290. Bonaventura Peeters, Peint sur bois, haut 9½ pouces, large 1 pied 1¼ pouces. Cette pièce représente un temps de mer et un naufrage. 291. Du même maître. Le pendant de la même dimension. Un temps orageux, des navires et dans le lointain une ville. Vergl. dazu den Katalog Peter von Blümegens: 139. B. Peeters. Une vue maritime ou on voit des navires et du monde sur le rivage. Bois, haut 10 pouces, larg 1 pied 1 po.

²⁶ In der Verlassenschaft P. von Blümegens, Staatsarchiv Brünn, Sign. C 9, Landesrecht — Verlassenschaften, Fasc. 13, liegt auch das Lizitationprotokoll, das Bücher enthält, die aus der Verlassenschaft Blümegens am 17. VIII. 1813 in Brünn verkauft wurden. Unter Nr. 16 war es „Birkenstock Catalogue de tableaux et dessins, Wien 1810“ 1 Band, den D. Ulram erstand.

²⁷ *Museum der Bildenden Künste Budapest, Katalog der Galerie alter Meister*. Bearbeitet von A. Pigler. Budapest 1967, 533: B. Peeters; Seegegend mit ankommenden Schiff. Öl auf Leinwand, 101×157 cm, Sign.: B. Peeters 1637.

schwarz geworden ist, müssen wir auf dieses Bild aufmerksam machen, denn das älteste Sammlungsinventar aus dem Jahr 1784 bietet eine umfangreiche, vielleicht auch genaue Information: „21. Ein Haupt Kunst Stück von großem Wert vom berühmten Schwartzt aus Brussel, von Antonie . . . Gräfin Blüme- gen zur besonderen Verschönerung dieser Bildergalerie hierher geschenkt Anno 1782.“ Das Bild besitzt tatsächlich ausgesprochen flämischen Charakter und man könnte den Maler Schwartz vielleicht mit *Pieter Schoewaerds* identifizieren, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Brüssel tätig war. Nach der Restaurierung wird man mehr sagen können.

* * *

Die flämischen spätbarocken Bilder bildeten und bilden bis heute eine größere Gruppe als die um ein Jahrhundert ältere Schicht; allerdings steht ihr künstlerischer Wert — wie dies ja schon durch die Historie der flämi- schen Malerei gegeben ist — in umgekehrten Verhältnis zur Quantität. Trotz- dem handelt es sich nicht etwa um übersehbare Bilder, ganz abgesehen davon, daß ja die spätbarocke flämische Malerei für Vizovice typisch ist.

Die meisten Bilder hat, wie gesagt, schon Theodor Frimmel aufgenommen, und wir wollen hier nur einige in Erinnerung bringen: Zwei effektvoll ge- malte Gegenstücke des *A. Verbuys* (belegt 1673—1717), Nymphen darstellend (ein Bild ist signiert) und zwei unterzeichnete Jagdstilleben *A. de Gryeffs* (? — etwa 1715), an dem Nievau des Malers gemessen, sehr gute Arbeiten. Wir können auch die von Frimmel gefundenen Signaturen des *A. Rubens* (1687—1719) auf zwei äußerst flött gemalten, Türkenkämpfe vorstellenden kleinen Gegenständen, die Zuerkennung weiterer Genrebilder, ebenfalls Ge- genstücke von *J. B. Govaerts* (1701—1746) aus dem Jahr 1741, und von *F. Verbeck* (1686—1755) nur bestätigen.

Neuere Vorschungen, die der flämischen und holländischen Malerei des 18. Jahrhunderts und bisher übergangenen, weniger bedeutenden Erschei- nungen stiegende Aufmerksamkeit widmen, werden in Vizovice interessantes Material finden. Vor allem Werke *J. Vermoelens* (1714—1784) — drei Stil- leben mit Vögeln und Obst (ursprünglich zwei Gegenstücke; das eine Bild fehlt), von denen das Stilleben mit Tauben signiert und „Roma 1752“ datiert ist, und besonders zwei große Jagdstilleben, überzeugende Belege für die These, der Maler habe das Bewußtsein von Bildern dieser Art von *J. Fyt* nicht verloren.²⁸ Vermoelens Stilleben kaufte Hermann Hannibal von Blüme- gen, höchstwahrscheinlich während seines Rombesuchs. Die trockene, dokumen- tarisch genaue Malweise mit ausgesprochenen Farben entsprach offenbar seinem Geschmack, denn er erwarb noch zwei Landschaften Vermoelens mit Ruinen und sogar 18 ähnlich gemalte Bilder *H. van Lints* (1684—1763). Es waren zwei ovale Landschaften, die auch Frimmel erwähnt, vier „vues pitto- resques“ und weitere vier „diverses vues“. Diese Bilder sind leider alle ver- schwunden, unbekannt wann und wohin. Es blieben wenigstens van Lints Veduten erhalten — zwei kleine Bilder aus Venedig und sechs umfangrei- chere Gemälde: drei Ansichten Neapels und drei Ansichten Roms. Die über- einstimmenden Formate und die geringen Unterschiede der Handschrift

²⁸ Siehe *E. Greindl, Les Peintres flamands de Nature Morte au XVII^e siècle. Bruxelles 1956.*

legen die Vermutung nahe, es habe sich um einen zusammenhängenden Zyklus gehandelt, doch wird diese Vermutung von den Daten der meisten Bilder widerlegt. Die Ansichten Neapels sind mit 1722, 1725, 1726, zwei römische Veduten mit 1729 datiert; die dritte ist undatiert. Es scheint also, als hätte der Maler die nacheinander entstandenen Bilder erst 1729 mit den römischen Veduten zu einem sechsteiligen Zyklus ergänzt, den Blümegen als Ganzes kaufte.

Neben van Lints Leinwänden, die wohl zu den populärsten Bildern des besprochenen Abschnitts der Schloßgalerie gehören, verdienten noch vier reizende kleine, in der Art des Samt-Brueghel als Zyklus des Jahreszeiten gemalte Landschaften Aufmerksamkeit.²⁹ Gekauft hat sie Peter von Blümegen und seither gelten sie als Arbeiten Balthasar Beschey's. Schon Theodor Frimmel fand auf ihnen allerdings die Signatur C. Beschey, die sich sogar auf drei der vier Täfelchen wiederholt. Also nicht Balthasar, sondern sein Bruder *Karl Beschey* (1706—?) war Autor des Zyklus. Der ziemlich charakteristische Stil könnte als Ausgangspunkt der Bestimmung einer Reihe von späteren Nachahmungen Brueghels dienen, unter denen es offenbar nicht wenige Arbeiten Karl Beschey's gibt.³⁰

Aber auch Karls bekannterer Bruder *Balthasar Beschey* (1708—1776) ist in der Sammlung vertreten. Die Bezeichnung seines die Königin Tomyris mit dem Haupt des Cyrus vorstellenden Bildes im Katalog Peter von Blümegens als „Rubens“ ist insofern richtig, als der Autor die monumentale, heute im Museum of Fine Arts, Boston, hängende Leinwand des Meisters (304×258 cm) im Spiegelbild verkleinerte.³¹ Sonst sind die Änderungen der Vorlage keineswegs wesentlich, dafür wird die Atmosphäre der Begebenheit, deren dramatische und tragische Seite Rubens in Erscheinung brachte, eher als bestürzendes und ungewöhnliches Ereignis paraphrasiert. Der kleine Maßstab, die feine Farbigkeit und Ausarbeitung mit Betonung der technischen Brillanz stimmt stilistisch in vieler Hinsicht mit Beschey's Malereien in Dessau oder Budapest überein.

* * *

Die flämischen Bilder, die unsere Studie behandelt, sind zwar ein wichtiger, aber bei weitem nicht der einzige wichtige Teil der Schloßsammlung. Es wäre auch angemessen, die kleineren aber wertvollen Serien italienischer und holländischer Bilder, natürlich auch der mitteleuropäischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts zu behandeln, die den Kern der Galerie bildet. Erst dann müßte das eigenartige und auch vom historischen Gesichtspunkt interessante Profil dieser Galerie, ihr Kunstwert und ihre Bedeutung, voll zutage treten. Verglichen mit anderen Schloßsammlungen Mährens kann man heute sagen, daß die mehr als vierzig flämischen Bilder in Vizovice sogar das größte Ensemble dieser Art repräsentieren: vom Standpunkt der Qualität steht allerdings die erzbischöfliche Gemäldegalerie in Kroměříž an erster Stelle.

Übersetzt von J. Grúna

²⁹ Inv.-Nr. 2027—2030/1722.

³⁰ Das ist wahrscheinlich auch bei einer kleineren Landschaft mit Staffage der Fall, die als Werk der Brueghelschen Richtung in der staatl. Galerie Weimar zu sehen ist.

³¹ Das Vizovicer Bild ist auf Holz gemalt. 47×58 cm, Inv.-Nr. 1754/1570.

FLÁMSKÉ OBRAZY VE VIZOVICKÉ ZÁMECKÉ SBÍRCE

Flámský oddíl je pro vizovickou sbírku zvlášť významný a sběratelsky charakteristický; rozsahem (přes 40 maleb) i kvalitou patří k nejlepším na Moravě. Shromáždil jej z největší části začátkem 19. století Petr Blümegen. Již zakladatel sbírky, Petrův strýc Heřman Hannibal ovšem koupil nemalý počet flámských obrazů, hlavně J. Vermoelena a H. van Lint.

Studie se zaměřuje na malby 17. století: vedle obrazů, publikovaných před lety Th. Frimmlerem — zátiší M. van Boş a tři pozoruhodných kartuší J. van Kessel a Fr. Ykensse (jiné zátiší, domněle od J. D. de Heem nebo jeho syna Cornelise připisuje autor článku W. van Aelst) — na Sbirání many, určené zde jako dílo H. van Balen z doby kolem 1605. Ne zcela nesporné plátno J. Brueghela st. Trh v poříčním městě považuje ve shodě s většinou odborné literatury za autorskou repliku; podobně Čarodějku D. Tenierse ml. (sign. originál má Alte Pinakothek v Mnichově). Další maliřův obraz ve Vizovicích, známý žánr Sedláci při hře, vznikl zřejmě ve 40. letech 17. století. U olejomalby Vojáci v krajině, připisované v novější době G. Snellincxovi, navrhuje autor studie návrat k starému údaji o autorství P. Snyerse a zařazení mezi jeho časnější práce. Pozoruhodnou antverpskou krajinu, signovanou monogramem P. VH, připisuje vzácnému malíři P. van der Hulst. Protějškové obrazy na mědi — Madona s hudoucími anděly a Klanění pastýřů — se řadí mezi početné pozdní práce Fr. Franckena II.; na druhém z nich se vydatně podílel pomocník. K nejlepším obrazům ve Vizovicích patří Marina B. Peeterse, datovatelná asi k roku 1637. Zřejmě až v 1. polovině 18. století vznikl dosti tradičně koncipovaný obraz Ukřižovaného, snad — podle zkomoleného archivního záznamu — práce bruselského malíře P. (?) Schoewaerdtsse.

Početný soubor obrazů z 18. století je díky článku Th. Frimmla dobře znám. Proto se tato část studie po uvedení maleb A. Verbuyse, A. de Gryeff, A. Rubense, J. B. Govaertse, V. Verbecka, J. Vermoelena poněkud šířeji zmiňuje jen o sérii vedut H. van Lint a cyklu čtyř ročních dob od Karla Bescheye. Jeho bratru Baltazarovi připisuje drobnopisnou parafrázi Rubensova plátna Tomyris z Bostonu.