

ANTONÍN JIRKA
(Brno)

VIER ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN AUS DER SCHLOSSGALERIE IN VIZOVICE

(Paolo Alboni, Alessandro Magnasco)

Die Bildergalerie von Vizovice hat schon zur Zeit ihrer Gründung die Aufmerksamkeit der Kunstkenner erweckt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erwähnte sie der Brünner Bildhauer Ondřej Schweigl¹ und kurze Zeit später widmete ihr Schweigels Freund Jan Petr Cerroni einen langen Abschnitt in seinem handschriftlichen Werk *Geschichte der bildenden Künste in Mähren*.² Cerroni umriß als erster die Geschichte dieser Galerie und verzeichnete bedeutende Autoren, offenbar nach den Informationen ihres damaligen Besitzers Peter Blümege. Seine Schilderung hat — auch mit manchen Irrtümern — die neuere Literatur übernommen. Es wird überliefert, daß die Galerie von Vizovice nach der Bildergalerie von Kroměříž (Kremsier) die bedeutendste historische Bildersammlung Mährens ist, doch hat ihre Erforschung das Anfangsniveau noch immer nicht wesentlich überschritten. Der fünfundsechzig Jahre alte Aufsatz Theodor von Frimmel *Die Gemäldesammlung in Wisowitz*³ bleibt auch heute noch die wichtigste und eigentlich einzige kritische Studie über diese Gemäldesammlung. Frimmel verzeichnete auch manches Wichtige aus ihrer Historie, aber seine Feststellungen scheinen von den folgenden Generationen sozusagen vergessen worden zu sein. Die neuere Literatur beachtet nur einige Bilder und eine einzige Arbeit bringt neue Kenntnisse zur Geschichte der Galerie.⁴

Die Kreisstelle für Denkmalschutz in Brno (Brünn) bereitet gegenwärtig eine Wiederherstellung des Schloßinterieurs vor und führt deshalb eine archivmäßige und kunsthistorische Untersuchung des vorhandenen Fonds durch, die mit einer schrittweisen Restaurierung der Bilder verbunden ist. Obwohl diese Arbeiten noch weit vor ihrer Beendigung stehen,

¹ In der Handschrift *Bildende Künste in Mähren*. SAB, Sign. FoM 196. Siehe auch den Abdruck C. Hállovás - Jahodová, in *Umění XX*, 1972, Nr. 2, 174.

² II. Teil, fol. 209—210. Hinterlegt in SAB, Sign. N-2, 612, I 33.

³ Blätter für Gemäldekunde IV, 1908, Heft 7, 145 ff.

⁴ Milada Vilímková, *Vizovice, státní zámek a památky okolí [Vizovice, das Schloß und die Denkwürdigkeiten der Umgebung]*. Praha 1964, besonders das Kapitel *Galerie und Interieure des Schlosses in Vizovice*, 22—30.

sind sie in beiden angedeuteten Richtungen nicht ohne Ergebnisse geblieben. Es wird deshalb wohl am besten sein, zuerst die Geschichte der Sammlung zu umreißen⁵ und sich dann wenigstens auf vier Bilder ihres reichen Materials zu konzentrieren.

Der Gründer der Sammlung und Bauherr des Schlosses in Vizovice, Graf Hermann Hannibal von Blümegen, ist eine interessante Persönlichkeit. In verhältnismäßig jungen Jahren erreichte er hohe kirchliche Würden: Kanonikus in Olomouc (Olmütz), infulierter Probst des Kollegiatkapitels bei St. Peter und Paul in Brünn und seit dem Jahr 1763 Bischof von Hradec Králové (Königgrätz). Man betraute den fähigen und energischen Mann mit wichtigen Aufgaben, von denen ihn die Funktion eines Postulators bei dem Seeligssprechungsprozeß Jan Sarkanders in den Jahren 1750—1752 nach Rom führte. Auf der neu erworbenen Herrschaft Vizovice ließ er in den Jahren 1749—1777 ein Schloß nach dem Projekt des Architekten František Antonín Grimm erbauen und sammelte bereits von Jugend an Gemälde, denen er einen Platz in seinem Brünner Haus einräumte, wo er sich später immer häufiger aufhielt. Hermann Hannibal von Blümegen starb im Jahr 1774 und hinterließ seinen Besitz dem Neffen Peter, dem Sohn seines Bruders Christoph; diesem behielt er das lebenslängliche Nutzungsrecht des Gutes vor. Erst unter Christophs Verwaltung wurde die Bildersammlung im Jahr 1777 nach Vizovice überführt und hier nach den Entwürfen des Architekten Grimm installiert.

Die Ankäufe des Gründers der Sammlung waren umfangreich, sie bilden bis heute den Grundstock und in vieler Hinsicht auch den spezifischen Charakter des Ensembles. Blümegens Lebensgeschichte formten wohl auch sein Sammlertum: der sechsunddreißigjährige geistliche Würdenträger brachte aus Italien nicht nur eine Menge Bücher, sondern auch viele Bilder mit, und vielleicht verlieh gerade der italienische Aufenthalt seiner Sammlerleidenschaft entscheidende Impulse. Er bemühte sich vor allem, Werke des damals hoch eingeschätzten C. Maratta und seines Kreises zu erwerben und kaufte deshalb nicht nur des Meister Hl. Familie, sondern auch das Bild *Mater amabilis* von Marattas Schüler Chiari, eine Reihe von Gemälden G. Pescis und anderer römischer Maler. Zu diesen gehört „ein unvergleichliches Nachtstück“ (wie das alte Inventar besagt), das Bild des hl. Franziskus von Trevisani. Blümegens Interesse fesselten allerdings auch andere italienische Schulen, besonders die Venezianer, und außerdem die Malerei der in Rom ansässigen Niederländer: ein Zyklus von Veduten Roms, Neapels und Venedigs P. van Lints und die Stilleben und Landschaften J. Vermoelens bezeugen dies noch heute. Als Bischof von Königgrätz konnte Graf Hermann Hannibal auch die böhmische Malerei kennen-gelemt haben und hier suchen wir die Erklärung der bemerkenswerten Tatsache, daß die Sammlung Škrétas Bild der hl. Verwandtschaft, Byssens Hl. Familie, Angarmayers Blumenstrauß enthält, daß hier einst nicht einmal Brandl oder Hartmann fehlten, obwohl man nicht unbedingt voraussetzen muß, daß Blümegen alle diese Bilder in Böhmen erworben hat.⁶

⁵ Eingehend wird dies an anderer Stelle geschehen.

⁶ Die Existenz von Kupeckýs Bilder in der Sammlung kann man wohl nicht in diesen Zusammenhang stellen.

Der Schloßherr kaufte sicherlich auch in Mähren und Wien ein — keineswegs mährische Maler, sondern Wiener Stilleben, Landschaften, Genres und auch einige niederländische Arbeiten. Im Kern der Sammlung blieben jedoch die italienische und mitteleuropäische (der Bedeutung nach besonders die böhmische) Malerei. Hermann Hannibals Neffen Peter fiel dann die Aufgabe zu, diese beiden Gruppen, besonders die mitteleuropäischen Arbeiten, zu vermehren und die Sammlung durch Bilder der Vlamen und Holländer zu ergänzen. Ein dauerndes Merkmal der Sammlung war allerdings die Absenz der mährischen Malerei und der großen Figuralisten des österreichischen Barocks. Die einzige Ausnahme (wenn wir von Blümegens Portrait des Malers G. Eichler absehen) bildete das Bild P. Trogers, das aber schon lange in der Sammlung fehlt.

Noch ehe des Bischofs Neffe Peter den Familienbesitz übernahm, verwaltete ihn sein Vater Christoph von Blümegen.⁷ Zu dieser Zeit verlangsamte sich das Wachstum der Galerie, was allerdings nicht bedeutet, daß wir jene 28 Jahre für eine bedeutungslose Periode in der Historie der Gemäldesammlung halten sollen. Vor allem verwirklichte Christoph den Ankauf aus der Hinterlassenschaft des verstorbenen Bruders. Der Kauf „ex massa haereditatis“, wie das Inventar aus dem Jahr 1784 sagt, bereicherte die Sammlung um so schöne Werke, wie das große Ensemble von Landschaften Chr. H. Brands war, von dem jedoch an Ort und Stelle nur zwei Bilder erhalten blieben, oder das Bild des hl. Josef mit dem Jesuskind, das als Correggio gekauft und von Th. Frimmel Lodovico Carracci zugeschrieben wurde, ein Bild, das zur Zeit des Ankaufs „als das erste Haupt Stück der Gallerie angesehen und gehalten“ wurde. Außerdem nahm Christoph in die Sammlung Bilder aus seinem eigenen Besitz auf, darunter Rosas Schäferszenen; auch sein Sohn Peter trug schon damals mit Bildern und Reliefs bei. Die Sammlertätigkeit Peter von Blümegens wuchs ständig und gipfelte zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in seinen letzten Lebensjahren.

Ebenso wie sein Onkel war nämlich auch Peter mit ganzer Seele Sammler und Liebhaber der bildenden Kunst. Wenn das Inventar aus dem Jahr 1784 den Grundstock und das Wachstum der Sammlung unter den beiden ersten Eigentümern dokumentiert, dann hielt der französisch geschriebene undatierte Katalog den Stand des Sammlungsfonds unter dem letzten Mitglied der Familie. Mit Peters Tod um 1813 geht das Eigentum in die Hände der Familie Stillfried über. Nach dem großen Aufstiege der Sammlung kam nun eine Periode der Erhaltung, kleiner Ergänzungen und dann immer größerer Abgänge. Übrigens erlitt die Sammlung bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts beträchtliche Einbussen. Im Katalog Peter von Blümegens vermissen wir schon eine Reihe von Bildern, die die Galerie zwanzig Jahre früher, ja sogar hart am Beginn des 19. Jahrhunderts geschmückt hatten: Die großen Bilder Brandls, Brands Landschaften und eine Reihe weiterer Gemälde. Die undatierten Archivalien, die jedoch offenbar aus dieser Zeit stammen, erwähnen Bildertransporte. J. Čizmář sprach vor Jahren die Vermutung aus, die

⁷ Gestorben im Jahr 1802.

Sammlung sei während der Napoleonischen Kriege ausgeraubt worden,⁸ eine Vermutung, die man bisher weder bestätigen noch widerlegen kann. Wie immer sich die Dinge auch verhalten haben, Peter Blümegen hat die Lücken durch große Ankäufe zu schließen versucht. Sein Ziel war es, auch Werke der berühmtesten Meister zu gewinnen und er zögerte deshalb nicht, hohe Summen für Gemälde eines Rembrandt oder Leonardo da Vinci auszugeben. Aber gerade diese Bilder sind entweder Werke anderer Künstler oder sogar — wie im Falle des sogenannten Rembrandtschen Doppelportraits — eine offenkundige Mystifikation.

Obwohl also Peter von Blümegen in manchen Fällen das Opfer eines Irrtums wurde, kaufte er auch viele Bilder, die eine Zierde der Sammlung sind. Sein Verdienst war es vor allem, daß sie durch Werke von Nordländern ergänzt wurde, u. a. durch den Jahrmarkt in einer Stadt am Fluß von Jan Breughel d. Ä., van Kessels Blumenkartusche, Landschaften Antwerpener Maler und eine Menge weiterer Vlamen und Holländer des 17. und 18. Jahrhunderts. Und nicht nur das: es gelang ihm auch das mitteleuropäische Ensemble so zu vermehren, daß es in der ČSSR kaum eine größere historische Kollektion von Stilleben, Landschaften und Genres der Österreicher des 18. Jahrhundert gibt. Er erwarb aber auch Schönfelds Leinwand mit mythologischen Vorwurf und vergaß nicht einmal an die italienische Malerei: In einer Reihe wertvoller Erwerbungen figuriert — um wenigstens ein Beispiel zu nennen — Liberis Venus mit Amor. Peter von Blümegen kaufte vorwiegend auf dem Wiener Kunstmarkt ein und vertraute auch die Ausarbeitung des Katalogs seiner Sammlung wahrscheinlich der Firma Artaria an, von der er übrigens manche Bilder kaufte.

Über Peter von Blümegens Witwe Franziska erwarben die Stillfrieds Herrschaft, Schloß und Sammlung, die bis zum Jahr 1945 Besitzer blieben. In dieser Zeit bereicherten die Galerie fast ausschließlich Portraits, die in künstlerischer Hinsicht nur ausnahmsweise bemerkenswert sind: Daffingers Miniaturen (größtenteils schon verlorengegangen) oder Einsles Portrait der Erzherzogin Marie Rainer. Es ist allerdings wahr, daß sich die Stillfrieds des Wertes dieser Sammlung bewußt waren und für ihre Erhaltung sorgten. Zum Jahr 1845 ist eine ganze Reihe von Bildreparaturen archivalisch belegt, die der Wiener Restaurator Ampichl vornahm, und fast ein Jahrhundert später begann J. Janša eine ähnliche große Aktion zu Beginn des zweiten Weltkriegs. Ein Teil der Sammlung befand sich damals im Preßburger Haus der Familie Stillfried, kehrte jedoch größtenteils wieder nach Vizovice zurück. Andere Bilder gingen für immer verloren. Finanzielle Schwierigkeiten führten den Besitzer zum Entschluß Sammlungsstücke zu verkaufen und begreiflicherweise kamen vor allem bedeutungsvolle Werke in Betracht, die größere Beträge einbringen konnten. So meldete Th. Frimmel im Jahr 1907 begeistert, er habe in der Galerie von Vizovice ein signiertes und datiertes Bild des Lucas van Leyden, Christus am Ölberg, entdeckt.⁹ Nicht lange darauf konnte er in dem bereits zitierten Aufsatz nur mehr feststellen, das Bild habe inzwischen den Besitzer ge-

⁸ J. Čižmář, *Dějiny a paměti města Vizovic [Geschichte und Annalen der Stadt Vizovice]*. Brno 1935, 250.

⁹ Blätter für Gemäldekunde IV, 1907, Heft 2, 34—40.

wechselt und befindet sich nun in der Wiener Sammlung Matsvanszky. Manche Bilder gingen auch auf andere Familienmitglieder über.

Trotz aller Verluste gibt es in Vizovice noch immer genug Bilder, um derentwillen die Sammlung Aufmerksamkeit verdient. Natürlich geht es um ein historisches Ensemble, eine Zusammenstellung von Kunstwerken verschiedener Wertstufen, von den bescheidenen Malereien eines N. Kraus, des Dieners Hermann Hannibals, bis zu Werken von tatsächlich hervorragendem Niveau. Die Originale werden bezeichnenderweise von einer Reihe von Kopien begleitet, besonders jener Werke, die hoch in der Zeitgunst standen und manchmal damals am Kunstmarkt erschienen. Es ist bekannt, daß die Gemäldegalerie von Vizovice und die etwa gleichzeitig in demselben Gebiet entstandene Sammlung Bruckenthal besitzen zahlreiche gemeinsame Merkmale.¹⁰ Einen ähnlichen Schluß wird man wohl sicher auch nach dem Vergleich mit anderen Sammlungsensembles dieser Zeit aussprechen können. Die Gemäldesammlung des Schlosses Vizovice ist eben eine der schönen und seltenen Blüten der zeitgenössischen Sammelleidenschaft.

* * *

Die beiden Bildpaare, die wir nur behandeln wollen, unterscheiden sich voneinander in der denkbar polarsten Weise. Auf der einen Seite kleine Bilder arkadischer Landschaften, idyllisch und pastoral gestimmt, auf der anderen Seite Landschaftsvisionen voll Unruhe und Ironie, Pathos und Tragik. Der eine Maler gründet seine Bilder auf Harmonie und objektive Ausgeglichenheit, der andere sucht Antithesen und Expression mit stark persönlichem Akzent. Und doch lebten beide in Norditalien und die Entstehung ihrer in der Galerie von Vizovice hängenden Bilder trennen bloß wenige Jahre.

Die beiden Gegenstücke Küstenlandschaft mit Reiteren und Küstenlandschaft mit Hirten¹¹ galten in Vizovice seit jeher als Werke Albanis. Als solche werden sie im Katalog Peter von Blümegens¹² und in allen späteren Inventaren einschließlich des heutigen geführt. Nach der Bemerkung in Cerronis Aufsatz befanden sie sich bereits vor dem Jahr 1800 in der Sammlung; doch bieten sie keinerlei Zeugnis einer älteren Herkunft¹³ und wir müssen auch erklären, wie Albanis Name in den Zusammenhang mit Kabinetbildern geraten konnte, die ganz offenbar in das 18. Jahrhundert gehören.¹⁴

Beide Bilder sind in übereinstimmender Weise konzipiert: Der Vordergrund steht im Kontrast von Hell und Dunkel, räumlich etwas unklar in

¹⁰ Wie Th. v. Frimmel in *Die Gemäldesammlung in Wisowitz* bemerkte, l. c., Anm. auf S. 150.

¹¹ Inv. Nr. 1579/1461, 1576/1462, Öl auf Leinwand, 26,5×36 cm.

¹² Nr. 119, *Deux Pieces, Paysages*.

¹³ Die Zahlen 9 und 38 in der linken unteren Ecke der Bilder stimmen mit den Inventarnummern aus der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg überein. Die alten Zahlen auf den Rahmen sind nicht lesbar.

¹⁴ Offensichtlich eine Verwechslung, die dann aus von einem in das ander Inventar übergegangen ist. Die Verzeichnisse von Vizovice führen noch bei einigen Bildern aus dem 18. Jh. auf den ersten Blick unhaltbare Autorennamen an.

seiner komplizierten Gliederung. Mächtige Bäume im Vordergrund, fast allzu groß im Vergleich mit der Staffage, lassen das Auge des Betrachters die Ferne ermessen. Der helle zweite Plan, abermals mit Staffage und vor allem mit phantastischen Architekturen, deren offenkundige Unwahrscheinlichkeit ein Art Künstlichkeit der ganzen Konstruktion unterstreicht, geht über die Wasserfläche in den Hintergrund über, wohin der Maler eine Küstenstadt versetzt hat, die in beiden Fällen so gut wie identisch ist. Die Konfiguration ihrer Hauptbauten gemahnt an Venedig. Der Abschluß des Panoramas — waldige Hänge hinter der Stadt und Bergeshöhen — verlieren sich bereits ganz in bläulichem Dunst. Die Bilder erklingen in einem klaren und reinen Akkord von Blau und kühlem Gelb, der Himmel und Gewölk, Schatten und Lichter der Berge, Firmament und Wasser durchzieht und zu dem sich nur im Vordergrund ein violetter, dann ein grüner Anhauch gesellt. Den ersten Plan beherrscht ein Rostbraun, das von den farbigen Flecken der Staffage akzentuiert wird. Der Vortrag des Malers ist sicher und ausgeglichen, genau, aber nicht ängstlich. Sein Pinsel trägt die Farbe frei in Flächen und pointierenden Berührungen des Lichtes auf. Das Email kleinen, dem Bildformat angemessener Pasten und Halbpasten bildet den dritten und zweiten Plan und suggeriert mit rein malerischen Mitteln die Illusion der bläulichen Ferne; die schwarz-weiße Reproduktion vermag keine Vorstellung von diesen wichtigsten Vorzügen beider Bilder zu vermitteln. Dafür tritt im Vordergrund eine gewisse Steifheit und Unklarheit des Aufbaus zutage.

Die Kompositionsmethode und mit ihr auch den Zutritt des Autors zum Werke überhaupt lassen die Unterschiede in der Komposition der Bauten beider Uferstädte exemplarisch erkennen. Der Maler arbeitet mit drei Elementen: einem Turm, einer Zentrale und einem Längsgebäude. Einmal stellt er den Turm zu der Longitudinale und verbannt die Zentrale in den Hintergrund, das anderemal tauscht er diese Kompositionsglieder aus. Tatsächlich entsteht der ganze Aufbau des Bildes durch Kombination von Motiven, die nach bestimmten Kompositionsprototypen vorgenommen wird. Die Motive gehören meist in das Repertoire der zeitgenössischen Landschaftmalerei, ebenso wie die Schemata der Komposition: diese Bilder sind Kunst, die aus der Kunst geschöpft wurde. Die Realität betritt sie nur indirekt, im Rahmen dieser Schemata. Ein eigenartig persönlicher Zug der Gemälde ist die klare Harmonik des Ganzen, das fast als Rokoko-Pastorale aufgefaßt wird. Die Farbkomposition spielt hier eine große Rolle.

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts malt eine ganze Reihe italienischer Maler in ähnlicher Manier. Die Bilder aus Vizovice kann man beispielsweise sehr gut mit zwei Landschaften Francesco Zuccarellis (1702 bis 1798) im Museum der bildenden Künste in Budapest vergleichen,¹⁵ die allgemein als frühe Arbeiten dieses Malers gelten. Seine späteren Arbeiten lassen natürlich einen anderen Habitus erkennen, sie gehören bereits ausgesprochen dem Rokoko an.

Noch näher steht unseren beiden Bildern eine Landschaft, einst Mün-

¹⁵ *Museum der bildenden Künste Budapest, Katalog der Galerie alter Meister.* Bearbeitet von A. Pigler. S. 786, Nr. 650, 652, Landschaft mit Brücke und Landschaft mit Burg. Hier auch die ältere Literatur.

chen, Sammlung Goldmann, die Irene Haumann¹⁶ Zuccarelli zugeschrieben hat und zu den ganz frühen Arbeiten der dreißiger Jahre, vielleicht noch aus der Periode vor dem venezianischen Aufenthalt zählt. Die Übereinstimmungen sind tatsächlich sehr bemerkenswert. Sie betreffen das etwas übervolle Ganze mit den ähnlich aufgefaßten Bäumen im Vordergrund und dem stark gegliederten, kulissenartig zusammengesetzten Gelände. Auch die aus Reitern, Hirten mit Herde usw. bestehende Staffage ist in jeder Hinsicht sehr ähnlich und Analogien erkennt man auch bei der Einführung romantischer Ruinen mit Zinnen und dem großen Eintritt in den zweiten Plan, der Ausarbeitung der Luftperspektive und einer ganzen Reihe der einzelnen Motive.

Nach näheren Vergleichen zerfallen also die behandelten Bilder in zwei Gruppen: Auf der einen Seite stehen die Budapester Landschaften, offenbar frühe Arbeiten Francesco Zuccarellis, auf der anderen Seite das zwar verwandte, aber doch etwas anders geartete Bild aus München mit den beiden Vizovicer Stücken. Hinweise zur Bestimmung ihres Autors verbergen sich in den Daten des Vizovicer Inventars, das Albani als Autor nennt, aber auch in einer langen Reihen von Inventaren und Auktionskatalogen Altwiener Sammlungen. In der bekannten Harrachschen Galerie oder in der Bruckenthalschen Sammlung figurieren nämlich ebenso wie in kleinen Wiener Kollektionen des 18. Jahrhunderts auffallend häufig Landschaften des Paolo Albani, eines wenig bekannten Bologneser Malers (?— 1730/34), der nach 1710 in Wien tätig war. Albani darf man tatsächlich ohne weiteres die Münchner und auch die beiden Vizovicer Landschaften zuschreiben. Sie stellen Albani als interessanten Vertreter der spätbarocken idealen Landschaftsmalerei vor, die bereits auf die Monumentalität der großen Muster des 17. Jahrhunderts verzichtet und ihrer Prototypen in kleinere, einer idyllischen und intimen Auffassung entsprechende Maßstäbe umsetzt. Die Vergessenheit, der Albani zum Unterschied von seinen glücklicheren, im selben Genre tätigen Kollegen anheimfiel, sei es nun Andrea Locatelli (1695—1741) oder ein wenig jüngere Francesco Zuccarelli, erlaubt vorläufig noch keine genauere Datierung seiner Werke. Auf biographische Daten und die Sammlerhistorie seiner in Vizovice vorhandenen Arbeiten gestützt, kann man höchstens die Vermutung aussprechen, daß sie irgendwann im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Wien entstanden sind.

* * *

Die beiden Gegenstücke, die eine Küstenlandschaft mit zwei Eremiten und eine Landschaft mit Wanderern darstellen, erwarb schon Hermann Hannibal Blümegen für seine Sammlung.¹⁷ Seit dieser Zeit bis zum heutigen Tag gelten sie als Werke Bartolomeo Torregianis.¹⁸ Die Angabe des ältesten Inventars „del Sign. Torregiani ein besonderer Pinsel in Farben“

¹⁶ *Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento*. Strassburg 1927, 37, Abb. 33.

¹⁷ Im Inventar aus dem Jahr 1784 tragen die Bilder die Nummern 321 und 234.

¹⁸ Im Katalog Peter von Blümegens Nr. 49, Deux Pieces, Paysages boisés. Beide Bilder, Öl auf Leinwand, 72×95,5 cm tragen heute die Inv. Nr. 3186/2397 und 3187/2400.

hat auch Theodor von Frimmel überzeugt, der jedoch bezeichnenderweise bemerkte: man könnte sie dem Salvator Rosa etwa zuschieben . . .¹⁹ Beide Bilder sind ausgezeichnete Kunstwerke, vom Anfang bis zum Ende persönlicher Prägung und die Zuschreibung an Alessandro Magnasco (1667–1749) bietet sich auf den ersten Blick an. Übrigens war Frimmels Bemerkung zu einer Zeit bemerkenswert, als Magnasco noch immer halb vergessen war und in der Regel mit Salv. Rosa verwechselt wurde.

Wie viele andere Werke stellte Magnasco auch die Vizovicer Bilder aus Plänen zusammen, die parallel zur Bildfläche verliefen. Auf der engen Bühne des Vordergrundes treten scharf beleuchtete Figuren auf, hinter denen sich die Szene mit einer dunklen Baumkulisse schließt. Eine wichtige Rolle spielen bei dem lichtkontrastvollen Aufbau weiße Wolken, die zwischen den Bäumen durchscheinen. Für den Autor ist auch die freie Komposition der Staffage, die eigentlich durch das Ananderreihen einzelner Figuren entsteht und auch auf figurenreichen Szenen konsequent eingehalten wird, und der seitliche Durchblick auf das Meer eines der Bilder typisch. Es überrascht deshalb keineswegs, daß man auch die beiden Mönchsgestalten auf einer Reihe von Bildern Magnascos in denselben, eventuell nur anders gedrehten Positionen findet und daß sich Motiv des zweiten Bildes — eine ländliche Familie, die auf einem von einem Klepper gezogene Karren auf der Reise ist — wörtlich auf der Landschaft mit Kutsche im Warschauer Nationalmuseum wiederholt.²⁰

Aber noch mehr als die motivischen Analogien überzeugt von Magnascos Autorschaft die Ausführung dieser Bilder — das unermüdliche Impetuosos des malerischen Vortrags, der eine konsequent geteilte Handschrift erkennen läßt und auf der Verbindung von Malerei und Zeichnung beruht. Die Faktur an und für sich ist nicht kompliziert: Zuerst skizzierte der Maler mit rostbrauner Farbe den Entwurf und legte die Folie des blauen Himmels an. Dann malte er die Wolken und das Gelände, oft mit Verwendung der braunen Untermalung und führte ganze Partien *a la prima* aus. So malte er beispielweise das Meeresufer in braunen und grünen Tönen und setzte noch in die nasse Farbe pastose Lichter auf. Nur wenige Details entstanden etappenweise. Zu manchen Stellen kehrte der Maler in plötzlichem Einfall zurück, um das Licht am Himmel zu ergänzen oder einen Schatten zu vertiefen. Selbstverständlich kann bei einer solchen Arbeitsweise nicht alles mit derselben „Endgültigkeit“ herauskommen, die der Künstler übrigens gar nicht einmal besonders anstrebte, und die einzelnen Bilder, manchmal sogar auch die einzelnen Teile desselben Bildes, sind verschiedenen geglückt, wovon man sich bei den beiden Vizovicer Stücken überzeugen kann. Magnasco wollte eher die Spannung, Unmittelbarkeit und Bravour des Vortrags „al tocco“ einhalten. Das Ergebnis entfernt sich natürlich von der Realität schon wegen dieses deutlich artistischen Zuges, sicherlich auch deshalb, weil die Palette des Malers reich an gebrochenen Tönen ist, die zwar in den Valeurs, nicht aber in den Farben mächtig kontrastieren. Die Farbigkeit der figuralen Komponente geht dabei aus dem Bildganzen

¹⁹ Th. v. Frimmel, l. c., 152.

²⁰ Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*. Krakow 1955, 542, Abb. 372.

hervor, was nicht wenig zu ihrer Einheitlichkeit beiträgt. Man kann auch nicht übersehen, daß Landschaft und Menschen ohne einander gar nicht vorstellbar sind. Andererseits fällt die tief irrealen Auffassung der Natur gegenüber den immerhin etwas „realistischeren“ Figuren auf. Zu diesem Gegensatz gehört auch der kleine Maßstab der Gestalten, die von der fast angsterregend wuchernden Vegetation sozusagen verschlungen werden. Die gegenseitige Bedingtheit und Gegensätzlichkeit dieser beiden Komponenten bestimmt zusammen mit dem malerischen Vortrag den unverwechselbaren Habitus beiden Gemälde aus Vizovice.

Es ist allerdings nicht leicht, sie in das Werk des Malers chronologisch einzureihen. In den sechzig Jahren seiner Tätigkeit hinterließ Magnasco nur wenige datierte Bilder und auch die Bilder, die man mit Hilfe historischer Berichte zeitlich einstufen kann, sind nicht zahlreich. Die Art seiner Arbeit erleichtert die Datierung ebenfalls nicht. Nach ihrer Ausführung lassen sich die Bilder aus Vizovice weder zu den Frühwerken zählen, von denen sie sich durch die Handschrift und Farbigkeit unterscheiden, noch zu den späten Arbeiten, die sich durch eine freie, reiche Faktur mit ruhigerem Ausdruck auszeichnen. In Betracht kommt die Zeit des zweiten Mailänder Aufenthaltes (1711–1735), die Zeit von Magnascos künstlerischer Reife. Damals entstand der Große Wald, ein Werk, das unseren Bildern mit der Komposition paralleler Pläne, der Art der Realisierung und der Beziehung zwischen Mensch und Natur verwandt ist, die dort allerdings in einzigartiger Weise ausgedrückt wurde. Dem Großen Wald steht nach Antonio Morassi das Bild Zimmerleute im Wald sehr nahe.²¹ Hier scheint es so viele handschriftliche Affinitäten mit den Bildern aus Vizovice zu geben, daß man eine relative Zeitnähe dieser Werke voraussetzen könnte, obwohl die Zimmerleute die Landschaften aus Vizovice durch die freie Ausführung und das malerische Gesamtniveau übertreffen. Unter Berücksichtigung weiter Vergleiche kommen für die Bilder aus der Schloßgalerie Vizovice am ehesten die Jahre 1720–1730 in Betracht.²²

Bemerkenswert ist die Ikonographie von Magnascos Bildern, deren Interpretation unlängst Georg G. Syamken ein ganzes Buch gewidmet hat.²³ Nach seinen Feststellungen besitzen nur wenige Werke Magnascos ein kompliziertes thematisches Programm, etwa im Sinne des überaus reichen lehrhaften Apparates vieler Schöpfungen seiner Zeit. Magnasco wählt, formuliert und bildet Sujets eher nach persönlichen Aspekten, was gewiß auch dem Charakter seines Schaffens entspricht. Auch im Falle der Vizovicer Landschaften kann man keinen besonders komplizierten ikonographischen Gehalt erwarten, es scheint eher, als entziehe sich Manches der wörtlichen Auslegung. Die Sujets der Vizovicer Landschaften²⁴ sind offenbar als Gegenstück gedacht – Meditationen einsamer Mönche in der Verlassenheit des Waldes über die Vergänglichkeit und Eitelkeit, von der Totenschädel neben einem dieser Mönche spricht – und eine Szene aus dem

²¹ Antonio Morassi, *Mostra del Magnasco*. Genova, palazzo Bianco, 1949, 31, Kat. Nr. 23, 24.

²² Siehe auch die in diese Zeit gereihten Bilder im zit. Katalog Ant. Morassis, oder die großen Landschaften aus den 20. Jahren in der Leningrader Eremitage.

²³ *Die Bildinhalte des Alessandro Magnasco 1667–1749*. Hamburg 1965.

²⁴ Zur Auslegung siehe auch G. Syamken, l. c., bes. 105–107, 133–148.

ländlichen Alltagsleben. Dem Maler schwebte hier offenbar die alte Idee vom passiven (meditativen) und aktiven Leben vor. Die Verlegung in den Landschaftsrahmen verleiht aber diesen Vorwürfen eine neue Dimension: Auge in Auge mit der Unendlichkeit des Meeres oder uralter Wälder scheinen die Menschen verloren und ihr Beginnen hoffnungslos zu sein. Mit Ironie zeichnet Magnasco das „meditative“ Leben der Eremiten als extremes und verlassenes Streben nach dem Begreifen des Unbegreiflichen, dessen doch die Welt voll ist, und „*vitam activam*“ als stumpfes, blindes Ziehen des Lebenskarrens. Gerade der Gegensatz zwischen der ewigen Welt und der Sterblichkeit des Menschen verwandelt die nüchterne Fahrt der Landleute zu einem Gleichnis des Lebensweges und die Meditation der Mönche zu einem Gleichnis des menschlichen Strebens. Die inhaltlichen Dissonanzen besitzen aber nicht den Charakter eines romantischen Kampfes des Individuums mit dem Schicksal (der Welt) — obwohl man Magnasco zu den „Romantikern“ des Barocks zu zählen pflegt. Seine Bilder lassen noch eine Seite erkennen: Denn nicht nur die Einsiedler meditieren über Vergänglichkeit und Ewigkeit. Beides spiegelt sich auch in der Unendlichkeit des Meeres, im wechselnden Spiel der dahinziehenden Wolken, im wilden Sprießen und Welken der Vegetation. Die mächtige Präsenz von Beidem in der allerverschlingenden Zeit bindet die Welt von Magnascos Bildern und verleiht der armseligen Menschen auf diesen Bildern Pathos und Würde.

Übersetzt von Jan Gruna

ČTYŘI ITALSKÉ KRAJINY ZE ZÁMECKÉ GALERIE VE VIZOVICÍCH

Historie zámecké sbírky ve Vizovicích je dosud málo známá, podobně jako umělecké bohatství fondu. První část studie je proto věnována jeho dějinám. Autor znamená dosavadní poznatky, zčásti je opravuje a doplňuje. Vizovický soubor vytvořila až na nečetné výjimky sběratelská činnost tří členů rodiny Blümegen — Heimana Hannibala (1716—1774), jeho bratra Kryštofa († 1802) a Kryštofova syna Petra. Jeho úmrtím roku 1813 přešla sbírka do rukou Stillfriedů, kteří ji drželi do konce druhé světové války. Skladbu sbírky určují barokní obrazy, hlavně italského, vlámského, holandského a středoevropského původu.

Ve druhé části studie připisuje autor článku Pobřežní krajinu s jezdci a Pobřežní krajinu s pastýři Paolo Albonimu (?—1730/34) a obrazy hypoteticky řadí mezi díla, vzniklá ve druhém desetiletí 18. století ve Vídni. Jiné dva obrazy z vizovické sbírky, Pobřežní krajinu se dvěma poustevníky a Krajinu s pocestnými vytvořil Alessandro Magnasco (1667—1749) během svého druhého pobytu v Miláně, pravděpodobně v letech 1720—1730.

ЧЕТЫРЕ ИТАЛЬЯНСКИХ ПЕЙЗАЖА ИЗ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ ЗАМКА В ВИЗОВИЦАХ

История коллекции картин замка в Визовицах является до сих пор мало известной, как и все художественное богатство данного фонда. Поэтому первая часть посвящается ее истории. Автор в ней отмечает имевшиеся по сих пор сведения, которые он отчасти исправляет и дополняет. Собрание картин, за исключением нескольких про-

изведений, является результатом коллекционирования тремя членами семьи Блюменген — Гержмана Ганнибала (1716—1774), его брата Крыштофа († 1802) и сына Крыштофа — Петра. После его смерти в 1813 году картины стали собственностью семьи Стиллфридов. В их руках они находились до конца второй мировой войны. В галерее представлены произведения эпохи барокко, главным образом итальянского, фламандского, голландского и средневропейского происхождения.

Во второй части статьи картины „Прибрежный пейзаж с пастухами“ и „Прибрежный пейзаж со всадниками“ приписываются художнику Паоло Альбони (? — 1730—1734). Автор статьи гипотетически относит упомянутые картины к произведениям, возникшим во втором десятилетии 18 века в Вене. Две следующие картины из визовицкой галереи — „Прибрежный пейзаж с двумя пустынноиками“ и „Пейзаж с прохожими“ — написал Алессандро Маньяско (1667—1749) во время своего второго пребывания в Милане, вероятно в 1720—1730 гг.

Перевод Алеш Бранднер

