

SLIKE HOLANDSKIH I FLAMANSKIH MAJSTORA U JUGOSLAVIJI

REPRODUKCIJE TB. XVIII—XXIV

1

U »Galeriji Matice srpske« u Novom Sadu, u fundusu dr. B. Ilića, nalazi se »Mrtva priroda s rakom« (drvo, v. 40, š. 54 cm). Na lijevoj strani jasno je označen monogram PC u karakterističnom međusobnom spletu tih dvaju slova kako ih je upotrebljavao *Piter Claes*. Ispod monograma je datum 1681, pri čemu se nejasna četvrta brojka može čitati i kao 4, odnosno 9. Takav monogram nosi i »Mrtva priroda« reproducirana od Waltera Bernta,¹ a i čitav niz ostalih slika ovog slikara.

Ali monogram umjetniku zapravo nije ni trebao, toliko je izrazit karakter njegova načina. Otkad je Bredius utvrdio njegovo ime i neke osnovne podatke o životu, naučili smo razlikovati ovaj njegov način širokog poteza i smeđih tonaliteta od načina ostalih slikara s kojima je prije bio zamjenjivan. I ovdje je njegov plemeniti smeđi ton dominantan na čaši,² raku i na pozadini s nešto crvenog na samom raku i s bijelom bojom stolnjaka. Reprodukcijska materije ima svu briljantnost koju od ovog harlemskog slikara možemo očekivati, premda ne došije punoću, recimo, »Mrtve prirode« iz Stare pinakoteke u Münchenu (br. 2054). Na ovoj su, inače, neki elementi identični s onima na novosadskoj slici, a nalazimo ih i kod W. Bernta na br. 183 i na mnogim drugima. Uvijek su to stolovi prostrti za doručak, s reduciranim inventarom određenog tipa, koji je aranžiran jednostavno, spontanošću vještog i suvremenog slikara ovog žanra.

2

Tu istu suverenost u organizaciji kompozicije nalazimo na drugoj slici iste galerije: to je ovo raskošno »Cvijeće« (v. 100, š. 76 cm) koje bez sumnje pripada *Janu van Huijsumu* (1682—1749), slikaru toliko specijaliziranom u svom žanru da je to već nalikovalo izvjesnoj maniji. Bio je to čudak koji je velikom ljubavlju, često mjesecima, čekao cvat pojedinog cvijeta i slagao ga tada u već naslikanu

¹ *Walter Bernt, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, II, br. 182.*

kitu. Nažalost, danas nam nije sasvim jasna slava koju je uživao već za života (bio je jedan od najskupljih slikara svog vremena), i jasno je da njegove pomalo suhe i opterećene kompozicije ne dostižu razinu De Heema, Jan Fijta, D. Seghersa, a ne prelaze ni onu H. van der Mijna. Ali treba ih, naravno, gledati i ocjenjivati unutar njihova žanra i namjene. Jan van Huijsum je ipak crtački vanredan, sa sigurnom tehnikom koja mu omogućuje da fiksira sve svoje opservacije.

Slika iz Novosadske galerije bujna je i bogata kao najbolje majstorove slike (kao one iz Ermitaga, Nacionalne galerije u Londonu, Drezdena broj 169), a možemo je pripisati našem amsterdamskom slikaru ne samo tipološki i »ikonografski« nego prvenstveno po ritmu kojim on slaže pojedine dijelove u raskošnu i jedinstvenu kompoziciju, a koji njegove slike i razlikuje od onih njegova oca i učitelja Justusa van Huijsuma. A to je jednako tako očito na drugom jednom »Cvijeću« (akvarel, v. 72,5 š. 53,5 cm) koje sam vidio kod nas u privatnom vlasništvu, a koje je, osim toga, i potpisano u donjem desnom uglu i datirano sa g. 1721. Ovdje buket raste iz skulpirane žućkaste vaze kakvu je Jan van Huijsum često upotrebljavao. Drugačija tehnika daje ovom primjerku vanrednu finoću i svijetliji ton, a i senzualnost materije možda je na ovom »Cvijeću« još i veća.

3

U privatnom posjedu u Jugoslaviji nalazi se »Zimski pejzaž« (drvo, v. 63,5 š. 80 cm) koji nosi izrazite značajke harlemskog slikara *Claesa Molenaera*.

O autorstvu, mislim, nema sumnje, jer se radi o slikaru specijaliziranom u ovoj vrsti i veoma određenog, čak skućenog, registra: te kuće i likove možemo naći na slici reproduciranoj kod Bernta³ zatim na objema pejzažima koje Stara pinakoteka u Mün-

² Kao i na mrtvim prirodama nekad u zbirci Sedelmeyer, v. Catalogue 1907, Première vente, br. 21—24.

chenu čuva u svojim depoima. Tu su opet isti elementi drveća, drvene ograde, konja i onih karakterističnih blokova kamenja (ili leda) u prednjem planu.⁴ Na jednoj fotografiji vidio sam čak potpuno isti motiv dječaka na sanjkama.⁵

Radi se o slikaru slabo poznatom, ali kojega se slike često susreću po galerijama. Slikao je Claes Molenaer ovakve zamrznute seoske krajeve uz rijeke ili zaleđene bare, sa sivim oblacima na nebu punim snijega. I na našoj je slici ta zamrznuta atmosfera savršeno prikazana kao što je i sam motiv s onom visokom kućom na lijevoj strani izabran jednako tako vješto. Zidovi kuća su u smeđem tonu, haljine likova u sredini pretežno crvene, zelene i smeđe, dok boja snijega i neba zaista reproducira zučkasto-sivu atmosferu zimskog dana.

4

Imenom nepoznatim u historiji holandskog slikarstva potpisao se autor ove male »Baltazarove gozbe« koja se nalazi u jednoj privatnoj zbirci (ulje na drvu, v. 38,5, š. 56 cm). Potpisano ime i datum glase: *Frans Reiher Osterhuys pinxit 1684*.

Slika nije zanimljiva samo zbog tog novog imena nego i zbog svojih vlastitih kvaliteta. Čitava kompozicija djeluje pomalo groteskno s mnoštvom malih likova obučenih u orijentalne ili čak klasične haljine. Osobito je lijep detalj čovjeka koji briše tanjur u desnom kutu, te velike zlatne posude u prednjem planu nedaleko njega. Najljepši efekt, međutim, koji nam pruža ova mala slika, je efekt umjetne rasvjete. Osnovni ton je tamnocrveni sa žutim odbljescima upaljenih svijeća i baklji. U toj vanredno naslikanoj rasvjeti plamte šarene haljine, pretežno crvene i plave, te zlatno i plavkasto posude na stolu. S mnogo humora ovaj mali slikar slika i pokreće svoje likove, iznad kojih su na zidu već ispisane sudbonosne riječi.

Tko je taj slikar? Institut za historijsko-umjetničku dokumentaciju u Haagu odgovorio mi je negativno: ne može se za sada o njemu ništa naći u literaturi ni u dokumentaciji. Od tog sam instituta, međutim, sa zahvalnošću primio podatak da je slika izrađena prema bakropisu Johana Mullera.⁶ Sam datum, 1684. godina, čini mi se ponešto kasan, ali unutar holandskog baroka ovakva stilistika moguća je i u tom vremenu. Sličan psihološki odnos prema temi susrećemo ponekad i kod drugih majstora premda u drugom formalnom i kolorističkom ruhu: kod G. van Valkenborcha, na primjer, na njegovoj »Irudovoj gozbi« koja se nalazi u Schleissheimu.

³ W. Bernt. op. cit., II, br. 540.

⁴ Stara Pinakoteka, »Winterlandschaft«, »Auf den Eise«, inv. 3084, 3085 neu.

⁵ Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Winterlandschaft, fototeka br. 14564.

⁶ Vidi Bartsch. br. 1; Hollstein, br. 11.

5

Frans Francken Mlađi naslikao je veliku kompoziciju »Posjet kraljice od Sabe« (v. 103, š. 152 cm), koja se nalazi u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu, a pripada fundusu dr. B. Ilića.

Kompozicija je velike vrijednosti i upravo bliješti sjajem boja koje su poput emajla, haljina koje su aranžirane pompom italijaniziranog ali još uvijek izrazito sjevernjačkog stila, te hrpom zlatnog posuda poredanog na podu između protagonista. U donjem desnom uglu je potpis *Frank Franck iñ et fc.*

Radi se, zapravo, o Fransu II (Mlađem) pripadniku treće generacije poznatih flamanskih slikara, koji je imao i oca i sina istog imena, a sam je bio suvremenik Rubensa i Van Dycka. Njegova je umjetnost daleko od barokne zrelosti i kolorističke slobode tih velikih suvremenika, ali ona ipak predstavlja zanimljivu varijantu baroka na sjeveru. Više vezana za Veneciju, ali bez venecijanskog rastvaranja forme, ova varijanta još uvijek pokazuje vidljive tragove romanizma što ga je porodica Francken primila još od Fransa Florisa, a koji je i na ovom djelu još prisutan: ako ništa drugo, u egzaktnom opisivanju detalja, u manirističkom ponavljanju lutkastih ženskih lica i u teatralnom ovljanju patrijarhalnih likova smišljeno aranžiranim plaštevima. Nalazimo se, naravno, već u razdoblju baroka, i barok je na našoj slici prisutan u mnogim svojim osnovnim kvalitetama. Ali barokna dinamika i sinteza vizije nedostaju.

Frans Francken Mlađi počeo je slikati u prvom desetljeću XVII st., a umro je 1642. g. »Posjet kraljice od Sabe« pripada, mislim, umjetnikovu zrelom razdoblju dvadesetih ili tridesetih godina, a predstavlja jedno od njegovih najboljih djela. Ritjetko sam u literaturi i po fototekama mogao naći ovako uravnoteženu kompoziciju Fransa Mlađega, variranu u nekoliko planova s pejzažom u dubini. Vertikale baldahina i arhitekture u pozadini možda odviše režu taj razvoj kompozicije u širinu, a slikar je dodao i nemotiviranu manirističku kolumnu koja nosi jednu kuglu. Ali samo raščlanjenje grupa je neobično spretno, ritmizirano između Salamona u zlatnom plaštu i kraljice od Sabe u plavom i bijelom. Lijevo dominiraju dva patrijarhalna lika s naglašenom crvenom draperijom, u sredini je kompaktna grupa muževa u nešto zamornoj izokefaliji (s istaknutim zelenim tonom), a desno je nagomilana ženska pratnja kraljičina. Lica djevojaka su tako frapantno slična onima s »Izlaska iz Egipta«, »Bogorodice na prijestolju« i »Nošenja križa« iz depoa Stare pinakoteke u Münchenu da je svaka sumnja isključena. Arhitekturu, zastor, zlatno suđe, naći ćemo također na mnogim Franckenovim slikama, tako i na »Posjetu kraljice od Sabe« u Muzeju u Budimpešti.

Budimpeštanskoj slici veoma je blisko drugo Franckenovo djelo koje sam prije ne-

koliko godina našao u privatnoj zbirci u Osijeku: to je »Baltazarova gozba« (drvo, v. 29,7, š. 36,7 cm) kod dr. Marka Polića — sve u zlaćano-smeđem koloritu sa svijetložutim akcentima na haljinama. Kompozicija, međutim, ovdje nije osobito sretna, a i povezivanje prednjeg i stražnjeg plana zaostaje za najboljim slikama Fransa Franckena. Lica i likovi još su više manirirani, ali poseban čar ovoj maloj slici daje umjetno svijetlo: ono i stvara ovu zlaćanu atmosferu na kojoj su sjene crvene, a žuti akcenti oživljuju kompoziciju sagrađenu od već poznatih elemenata. Radi se očito o umjetniku koji nije osobito plodan u invenciji. Njegova imaginacija razvija se utrtim putem bez naročite varijabilnosti. Usprkos velikom ugledu što ga je u Antwerpenu za života uživao, kao da mu je nedostajala nordijska sloboda fantazije.

Historijsko-umjetnička pozicija Fransa II Franckena je pozicija baroknog umjetnika koji se razvio na tradiciji venecijanskog manirizma, a nakon toga je živio u Rubensovoj sjeni s mogućnostima koje su mu bile dane i s temperamentom s kojim nije ni pokušao da slijedi svog velikog suvremenika. No, možda upravo iz te pozicije i proizlaze neke osobine zbog kojih ga treba cijeniti.

6

U Muzeju Matice srpske u Novom Sadu, u fundusu dr. Ilića, nalazi se slika koja prikazuje »Seneku« (drvo, v. 63,5, š. 49 cm). To je djelo velike umjetničke snage i vanredne izvedbe u cjelini i u svakom detalju a pripada P. P. Rubensu. Vrijeme nastanka je po mom mišljenju oko 1605-6. godine, a to znači neposredno prije velike majstorove slike »Smrt Seneke« iz Münchenske Stare pinakoteke.

Svaku pojavu jednog dosad nepoznatog djela u vezi s ovako velikim imenom kao što je Rubensovo treba dočekati s nužnim oprezom. Pa ipak, čini mi se da nas već i sama kvaliteta ove slike s onom poznatom kolorističkom uvjerljivošću koja je karakteristična za Rubensa može ohrabriti da bez daljeg oklijevanja predložimo ovu novu atribuciju. Radi se o djelu apsolutne sigurnosti u čitavoj koncepciji kao i u njenoj izvedbi. Žuto-smeđa boja puti topla je i prozirna te odaje uvjerljivi život mesa. Bijela draperija prebačena preko ramena ima mekoću

kakvu je majstor bio dostigao već u prvom deceniju stoljeća, pa čak je i maslinasta pozadina prozračna i koloristički živa. A ne samo izvedba, tako bliska madridskim likovima »Apostola« iz 1603-4, nego i sam siže vodi nas u to rano Rubensovo razdoblje, to jest u blizinu Münchenske slike. Kao što je poznato, ona potječe iz vremena oko 1506. godine i predstavlja konačnu i složenu realizaciju za koju je novosadski primjerak vjerojatno samo priprema.⁷ Antikni je filozof ovdje još u togi kao što je bio prikazan i na onoj rimskoj bisti po kojoj je Rubens izradio svoja dva bakropisa što se čuvaju u British museumu. Primjerak s likom en face, reproduciran od Rosenberga u njegovoj knjizi 1905. godine, pokazuje tu bistu s togom na lijevom ramenu a s nisko spuštenim uvojkom na desnoj strani, upravo tako kako u zrcalnoj slici bakropisa i treba očekivati.⁸ Oči sa zjenicama upravljanim prema gore imaju isti izraz kao u Münchenu, pa i na našem primjerku, samo što je ovaj u čitavoj ekspresiji nešto blaži. Dodir s madridskim »Apostolima« je također očit, osobito s likovima »Sv. Petra« i »Sv. Matije«.⁹

I sama »genealogija« slike je u svakom pogledu odlična: ona nas vodi do habsburškog dvora premda nisam imao prilike da to pitanje provjerim u starim katalozima. Slijedeći trag provenijencije mogao sam utvrditi da je dr. Ilić sliku kupio od beogradskog kolekcionara J. Novakovića u čiji posjed je došla preko nekog posrednika iz zbirke adv. Dušana Popovića koji ju je, dok je prebivao u Zagrebu, nabavio od nekog svećenika iz Slovenije. Prema podacima tog svećenika, kupljena je, navodno, na rasprodaji nekih predmeta iz dvorca Dobrne. Tako smo došli do poznate avanture Rudolfa Habsburškog koji ju je vjerojatno i donio u Dobrnu (ali nisam mogao provjeriti istinitost tih navoda, niti smatram da se iz njih mogu povlačiti bilo koji zaključci). Ipak, kao dokaz za to može nam poslužiti i pečat koji se, dobro sačuvan, nalazi na poleđini slike.

⁷ A. Rosenberg, P. P. Rubens, 1905, sl. 28.

⁸ A. Rosenberg, op. cit., str. XLII. — Na str. 465 Rosenberg navodi da je Münchensku sliku Rubens izradio prema statui »Afrikanškog ribara«, koja je s dodatkom bazena restaurirana kao »Umirući Seneka«. Statua se sad nalazi u Louvru, ali se u Rubensovo vrijeme nalazila u Vili Borghese u Rimu.

⁹ A. Rosenberg, op. cit., str. 10 i 13.

Grgo Gamulin

BILDER NIEDERLÄNDISCHER UND FLÄMISCHER MEISTER IN JUGOSLAWIEN

1

In der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad befindet sich im Fundus von dr. B. Ilić das »Stilleben mit Krebs« (Holz, H. 40, B. 54 cm). An der linken Seite ist es deutlich mit dem, für Piter Claes, charakteristisch ineinander verschlungenen Buchstaben PC verzeichnet. Darunter das Datum 1681 (wobei man die undeutliche letzte Zahl auch als 4 oder 9 lesen könnte). Dasselbe Monogram findet man auch auf dem von Walter Bernt reproduzierten »Stilleben«¹ wie auch auf einer ganzen Reihe Bilder dieses Malers.

Das Monogram war dem Meister aber fast nicht notwendig, so klar ausgeprägt ist der Charakter seiner Malart. Seitdem Bredius uns mit seinem Namen und Leben bekannt machte, haben wir es gelernt, diese seine Art des breiten Pinselzuges und brauner Töne von der Art der anderen Maler, mit denen er vorher oft verwechselt wurde, zu unterscheiden. Auch hier dominiert sein edler brauner Ton auf dem Glas (wie auch bei dem »Stilleben« einst in der Sammlung Sedelmeyer, v. Catalogue 1907, Premiere vente No. 21-24) auf dem Krebs und auf dem Hintergrund, mit etwas Rot auf dem Krebs selbst und mit der weissen Farbe des Tischtuches. Die Reproduktion der Materie besitzt die ganze Pracht die man von diesem Harlemer Maler erwarten kann, obwohl es zum Beispiel nicht die Fülle des »Stillebens« aus der Alten Pinakothek in München (No. 2054) erreicht hat. Sonst sind einige Elemente dieses Bildes identisch mit denen auf dem Bild aus Novi Sad, man findet sie auch bei W. Bernt auf No. 183 und vielen anderen. Immer sind das Tische zum Frühstück aufgedeckt, mit reduziertem Inventar eines bestimmten Typs, einfach, mit der Spontanität eines geschickten und souveränen Malers arrangiert.

2

Dieselbe Souveränität in der Gestaltung der Komposition finden wir bei einem anderen Bild derselben Galerie: das sind die prunkvollen »Blumen« (H. 100, B. 76 cm), die zweifellos Jan van Huijsum (1682—1749) gehören, einem Maler, so spezialisiert in seinem Genre, das es schon einer Manie gleicht. Das war ein Sonderling, der oft monatelang mit grosser Liebe auf das Aufblühen einer einzelnen Blume wartete, um sie dann, in den schon fertigen Strauss, einzuordnen. Leider ist uns heute der Ruhm, den er schon zur Lebzeiten genossen hat, nicht ganz erklärlich (das war einer der teuersten Maler seiner Zeit) und es ist vollkommen klar, dass seine, zum Teil trockenen und überfüllten Kompositionen weder das Niveau De Heems, Jan Fijts, D. Seghers' erreicht, noch dasjenige von Mijns überschritten haben. Man muss sie, natürlich, innerhalb ihres Genres und Bestimmung betrachten und beurteilen. Jan van Huijsum ist zeichnerisch doch ausgezeichnet, mit sicherer Technik die ihm ermöglicht alle seine Betrachtungen zu fixieren. Das Bild der Galerie in Novi Sad ist üppig und reich, wie die besten Bilder des Meisters (aus der Ermitage, der National Galerie in London, Dresden No. 169) und wir können sie auch unserem Meister aus Amsterdam zuschreiben, nicht nur typologisch und »ikonographisch« sondern vor allem seinem Rhythmus nach, mit dem er einzelne Teile in eine üppige und einzigartige Komposition zusammenlegt und wonach man auch seine Bilder von denen seines Vaters und Lehrers Justus van Huijsum unterscheiden kann. Das ist genau so offensichtlich bei anderen »Blumen« (Akwarel, H. 72,5, B. 53,5 cm), die ich bei uns im Privateigentum gesehen habe und die ausserdem auch in der unteren rechten Ecke unterschrieben und 1721 datiert sind. Da erwächst der Strauss einer skulptierten gelblichen Vase heraus, die van Huijsum oft gebraucht hat. Eine andere Technik gibt diesem Exemplar eine ausserordentliche Feinheit und helleren Ton und die Sensualität der Materie ist auf diesen »Blumen« vielleicht noch grösser.

¹ Walter Bernt, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, II, No. 182.

Im Privatbesitz in Jugoslawien befindet sich die »Winterlandschaft« (Holz, H. 63,5 B. 80 cm), mit dem ausgeprägten Merkmalen des Harlem Malers Claes Molenaer.

Über die Autorschaft, glaube ich, bestehen keine Zweifel, da es sich um einen Meister, spezialisiert in seiner Art und eines sehr bestimmten sogar beschränkten Registers handelt: diese Häuser und Gestalten können wir auch auf dem von Bernt reproduzierten Bild finden² wie auch auf den beiden Landschaften die Alte Pinakothek in ihren Depots aufbewahrt hat. Da sind wieder dieselben Elemente der Bäume, des Holzzaunes, der Pferde und jener charakteristischen Stein- und Eisblöcke im vorderen Plan³. Auf einer Photographie habe ich sogar genau dasselbe Motiv des Knaben mit dem Schlitten gesehen.⁴ Es handelt sich hier um einen wenig bekannten Maler dessen Bilder man aber oft in Galerien findet. Claes Molenaer malte solche vereiste Dorflandschaften mit Flüssen oder vereisten Sümpfen, grauen Wolken auf dem Snowhimmel. Auch auf unserem Bild ist diese vereiste Atmosphäre vollkommen klar dargestellt, genau so geschickt das Motiv jenes hohen Hauses an der linken Seite. Die Mauern der Häuser sind in einem bräunlichen Ton, die Kleider der Gestalten in der Mitte überwiegend rot, grün und braun, während die Farbe des Schnees und des Himmels die gelblich graue Atmosphäre eines Wintertages reproduziert.

Mit einem, in der Niederländischen Malerei, unbekanntem Namen unterzeichnete der Autor das kleine »Gastmahl des Baltasars« das sich in einer Privatsammlung befindet (Öl am Holz, H. 38,5, B. 56 cm). Der Name und das Datum sind: Frans Reiher Osterhuys pinxit 1684. Das Bild ist nicht nur wegen des neuen Namens interessant sondern auch wegen eigener Qualitäten. Die ganze Komposition wirkt etwas grotesk mit den vielen kleinen orientalisch oder sogar klassisch angezogenen Figuren. Besonders schön ist das Detail des Mannes in der rechten Ecke der einen Teller abwischt, wie auch nicht weit von ihm, im vorderen Plan, die grossen goldenen Schüsseln. Der schönste Effekt aber den das kleine Bild bietet ist der Effekt künstlichen Beleuchtung. Der Grundton ist dunkelrot mit gelben Reflexen brennender Kerzen und Fackeln. In dieser ausserordentlich schön gemalten Illumination leuchten bunte Kleider überwiegend rot und blau, wie auch das goldene und blaue Tischgeschirr. Mit viel Humor zeichnet und bewegt dieser kleine Maler seine Figuren über denen schon die schicksalhaften Worte auf der Mauer ausgeschrieben sind.

Wer ist dieser Maler? Das Institut für die Kunstgeschichtliche Dokumentation in Haag gab mir negative Antwort. Bis jetzt fand man über ihn nichts, weder in der Literatur noch in der Dokumentation. Von demselben Institut habe ich aber dankbar die Information erhalten, dass das Bild nach einem Kupferstich von Johann Muller gearbeitet ist.⁵ Das Datum selbst (1684) scheint mir etwas spät zu sein, aber innerhalb des holländischen Barocks ist solche Stilistik auch in dieser Zeit möglich. Ähnliches psychologisches Verhältnis zu diesem Thema begegnen wir manchmal auch bei anderen Malern obgleich in einem anderen formellen und koloristischen Gewand: bei G. van Valkenborch, zum Beispiel, auf seinem »Gastmahl des Irudes« das sich in Schleissheim befindet.

Frans Francken der Jüngere malte die grosse Komposition »Der Besuch der Königin von Saba« (H. 103, B. 152 cm), die sich in der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad befindet und dem Fundus von Dr. Ilić gehört.

Die Komposition ist von grossem Wert, leuchtend im Glanz der, wie Email wirkenden, Farben der Kleider, arrangiert mit dem Prunk des italienisierten und doch noch klar ausgeprägten nordischen Stiles und mit dem Haufen goldenen Geschirrs, das auf dem Boden zwischen den Protagonisten aufgestapelt ist. In der unteren rechten Ecke die Unterschrift Frank Franck. iñ et fc.

Es handelt sich eigentlich um Frans II (den Jüngeren) der zu der dritten Generation der bekannten flämischen Maler gehört, dessen Vater und Sohn denselben Namen trugen und er selbst Zeitgenosse Rubens' und Van Dycks war.

Seine künstlerische Gestaltung ist weit von der barocken Reife und koloristischer Freiheit dieser zwei grossen Zeitgenossen entfernt, doch stellt sie eine interessante Variante des nördlichen Barocks dar. Mehr an Venedig gebunden, doch ohne die venetianische Zergliederung der Form, zeigt diese Variante noch immer deutlich die Spuren des Romanismus, den die Familie Francken noch von Franz Floris übernommen hat und

² W. Bernt, op. cit. II, No. 540

³ Alte Pinakothek, »Winterlandschaft«, »Auf dem Eise«, inv. 3084, 3085 neu

⁴ Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, »Winterlandschaft«, Phototek, No. 14564.

⁵ Siehe Bartsch, No. 1 Hollstein, No. 11.

der auch hier noch gegenwärtig ist: besonders in exakter Beschreibung der Details, manierten Wiederholungen der puppenartigen Frauengesichter und teatralen Einhüllungen der patriarchalen Gestalten.

Wir befinden uns natürlich schon im Zeitalter des Barocks und der Barock ist auf unserem Bild gegenwärtig in vielen seinen Grundqualitäten. Es fehlt jedoch die barocke Dynamik und die Sintese der Vision.

Frans Francken der Jüngere begann mit seiner künstlerischen Tätigkeit im ersten Dezennium des 17. Jhr. und starb 1642. »Der Besuch der Königin von Saba« gehört, glaube ich, des Meisters reifer Periode der zwanziger oder dreissiger Jahre und ist eines seiner besten Werke. Selten konnte ich in der Literatur und Phototheken eine so ausgeglichene Komposition Frans Franckens des Jüngeren finden, variiert in verschiedenen Plänen, mit der Landschaft im Hintergrund.

Die Vertikalen des Baldachins und der Architektur im Hintergrund hindern vielleicht zu sehr die Breite der Komposition; der Maler setzte auch noch eine unmotivierte, manierte Säule, die eine Kugel trägt, hinzu. Jedoch die Gliederung der Gruppen selbst ist ausserordentlich geschickt, rhythmisiert zwischen dem goldenen Umhang König Salomons und dem weiss-blauen der Königin von Saba. Links dominieren zwei patriarchale Gestalten mit betonter roter Draperie, in der Mitte eine gedrungene Gruppe Männer in einer etwas ermüdender Isokephalie (der grüne Ton hervorgehoben) und rechts die angesammelte weibliche Begleitung der Königin. Die Gesichter der Mädchen sind so frappant denen, in der Pinakothek in München aufbewahrten Bildern (Auszug aus *Egypten*, *Muttergottes am Thron*, *Kreuzgang Christi*) ähnlich, dass kein Zweifel bestehen kann.

Die Architektur, der Vorhang, das goldene Geschirr finden wir auf vielen Bildern Franckens; so auch am »Besuch der Königin von Saba« aus dem Museum in Budapest. Diesem Bild aus Budapest liegt ein anderes Bild Franckens sehr nahe, das ich vor einigen Jahren in einer Privatsammlung in Osijek bei dr. M. Polić gesehen habe: das ist »Das Mahl des Baltasars« (Holz, H. 29,7, B. 36,7 cm), das ganze im goldig braunen Kolorit mit lichtgelben Akzenten an den Gewändern. Die Komposition hier ist aber nicht besonders glücklich gewählt und die Verbindung des vorderen mit dem hinterem Plan erreicht nicht die besten Bilder Franckens. Die Gesichter und Gestalten sind noch mehr maniert, doch gibt einen besonderen Reiz dem kleinen Bild die künstliche Beleuchtung; die bewirkt auch die goldene Atmosphäre mit roten Schatten und gelben Akzenten und belebt die uns schon aus bekannten Elementen aufgebaute Komposition. Die Invention des Meisters ist anscheinend nicht sehr reich. Seine Imagination entwickelt sich in den schon geebneten Wegen mit wenig Variabilität. Obwohl er in Antwerpen zu seinen Lebzeiten grosses Ansehen genoss, fehlte ihm anscheinend die nordische Freiheit der Phantasie.

Die kunsthistorische Position Franckens des Jüngeren ist die eines barocken Meisters, der sich auf der Tradition des venetianischen Manierismus entwickelte und nachher im Schatten Rubens' lebte, mit den ihm gegebenen Möglichkeiten und Temperament, ohne den Versuch zu machen, seinen grossen Zeitgenossen zu folgen. Vielleicht gehen jedoch gerade aus dieser Position Eigenschaften hervor weswegen er zu schätzen ist.

6

In der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad in Fundus von dr. Ilić befindet sich ein Bild, das Seneka darstellt (Holz, H. 63,5, B. 49 cm). Das ist ein Werk grosser künstlerischer Kraft und ausserordentlicher Ausführung, wie im Ganzen so auch im jedem Detail; es gehört PP Rubens. Es entstand meiner Meinung nach um 1605/6 — d. h. unmittelbar vor dem grossen Bild des Meisters »Der Tod Senekas« das in der Alten Pinakothek aufbewahrt ist.

Jedes Erscheinen eines bisher unbekanntes Werkes im Zusammenhang mit einem so grossen Namen wie das Rubens' muss mit nötiger Vorsicht empfangen werden. Und doch scheint es mir, dass uns schon selbst die Qualität des Bildes und der Farben die für Rubens so charakteristisch sind, dazu ermutigen kann, diese neue Beigabe ohne weiteres Zögern vorzuschlagen. Es handelt sich um ein Werk absoluter Sicherheit, wie in der ganzen Konzeption, so auch in seiner Ausführung. Die gelb braune Farbe der Haut ist warm, durchsichtig und von überzeugender Lebendigkeit. Die weisse Draperie, über die Schulter geworfen ist von einer Weichheit, die der Meister schon im ersten Dezennium des Jahrhunderts erreicht hatte, sogar der olivenfarbene Hintergrund ist durchsichtig und koloristisch lebendig.

Es ist nicht nur die Ausführung, die den Gestalten der »Aposteln« aus Madrid (1603/4) so naheliegt, das Sujet selbst führt uns in dieses frühe Zeitalter Rubens', d. h. in die Nähe des Münchener Bildes. Wie bekannt, entstammt das der Zeit um 1506 und stellt eine endgültige und gegliederte Realisation dar, wofür das Bild aus Novi Sad wahrscheinlich nur eine Vorbereitung ist.¹ Der antike Philosoph ist hier noch im Toga gekleidet wie auch an jener römischen Büste, nach der Rubens seine zwei Kupferstiche, die im Britischem Museum aufbewahrt sind, anfertigte.

¹ A. Rosenberg, PP Rubens, 1905, Bild 28.

Das Exemplar, mit der Gestalt en face reproduziert von Rosenberg in seinem Buch 1905, zeigt diese Büste mit der Toga an der linken Schulter und mit dem tief hängenden Locken an der rechten Seite genau so, wie man das von dem Spiegelbild des Kupferstiches auch erwartet.² Die Augen mit dem aufwärts gehobenen Pupillen haben denselben Ausdruck wie in München und auch auf unserem Exemplar, nur ist da der ganze Ausdruck etwas milder.

Auch die Verbindung mit den »Aposteln« aus Madrid ist offenbar, besonders mit den Gestalten des Hl. Petrus und Hl. Mathias. Selbst die Genealogie des Bildes ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet. Sie führt uns bis zum Hof der Habsburger obwohl ich das nicht in alten Katalogen nachprüfen konnte. Ich konnte feststellen, dass dr. Ilić das Bild von den belgrader Kolektionär I. Novaković gekauft hatte, dieser erwarb es über einem Vermittler aus der Kolektion des Anwalts Dušan Popović und dieser wieder kaufte es während seines Aufenthaltes in Zagreb von einem Geistlichen aus Slovenien. Nach den Angaben dieses Geistlichen wurde das Bild auf der Auktion einiger Gegenstände aus dem Schloss Dobrna gekauft. So kommen wir zu der bekannten Avantur Rudolf von Habsburgs, der das Bild wahrscheinlich nach Dobrna auch gebracht hat. (Ich konnte aber die Glaubhaftigkeit dieser Angaben nicht überprüfen und bin auch nicht der Meinung, dass man daraus Schlüsse irgendwelcher Art ziehen kann).

² A. Rosenberg, op. cit. Seite XLII. Auf Seite 465 meint Rosenberg, das Münchener Bild hätte Rubens nach der Statue des »Afrikanischen Fischer« gearbeitet, das mit der Zugabe des Bassins als »Der Sterbende Seneca« restauriert wurde. Die Statue befindet sich jetzt in Louvre, doch zu Rubens' Zeit war sie in Villa Borghese im Rom.



1

Sl. 1. Valerio Castello: Poklonstvo kraljeva, galerija »Benko Horvat«, Zagreb, det.

Sl. 2. Valerio Castello: Poklonstvo kraljeva, galerija »Benko Horvat«, Zagreb, det. signatura

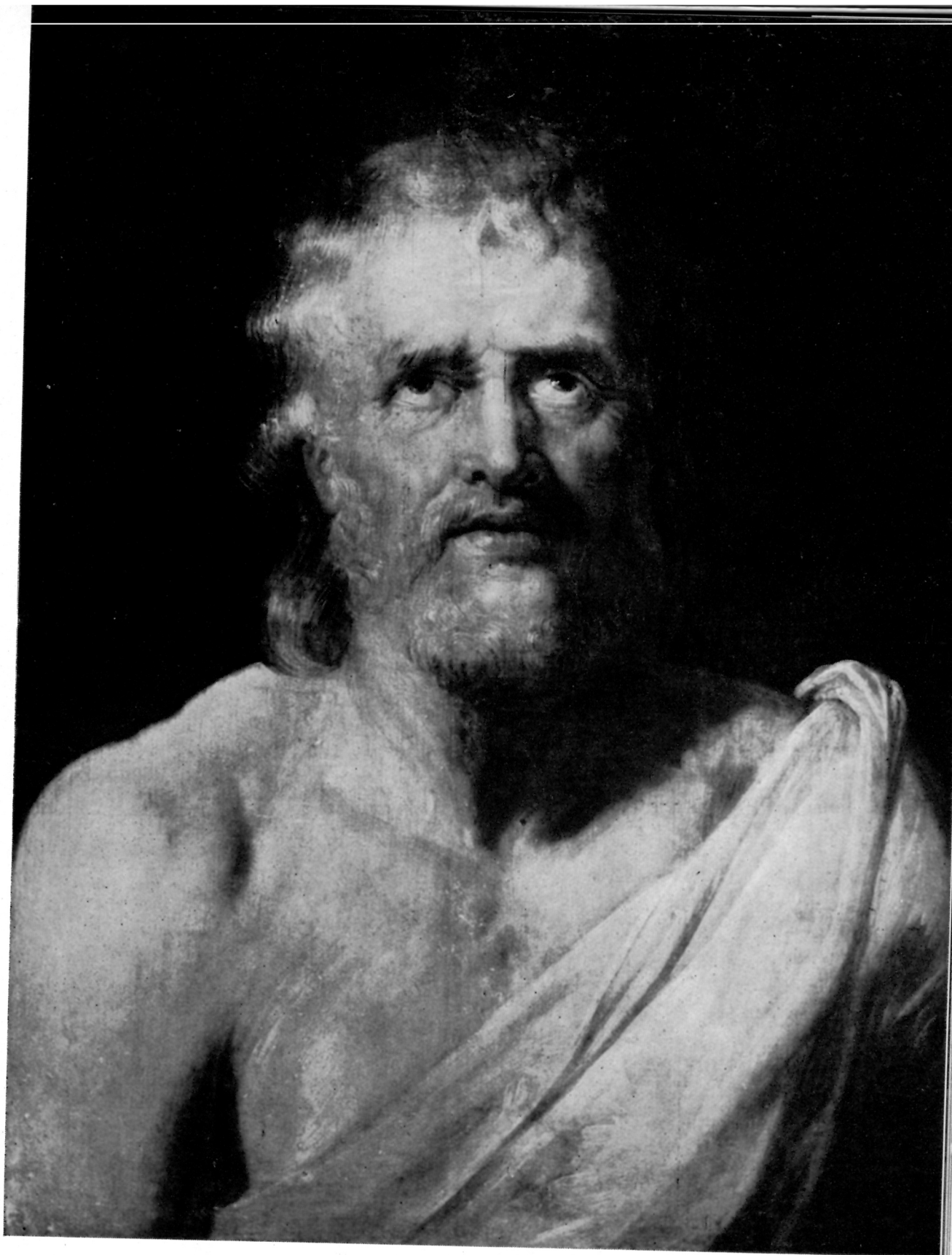
Sl. 3. Pečat na poledini »Seneke«, Galerija Matice Srpske, Novi Sad.

2



3





Peter Paul Rubens: Seneka, Galerija Matice Srpske, Novi Sad.



Gore — *Claes Molenaer, Zimski pejzaž, priv. vlasništvo, Jugoslavija*

Jan van Huijsum, Cvijeće, priv. vlasništvo, Jugoslavija



Gore — Pieter Claes: *Mrtva priroda s rakom*,
Galerija Matice Srpske, Novi Sad
Jan van Huijsum, *Cvijeće*, Galerija
Matice Srpske, Novi Sad

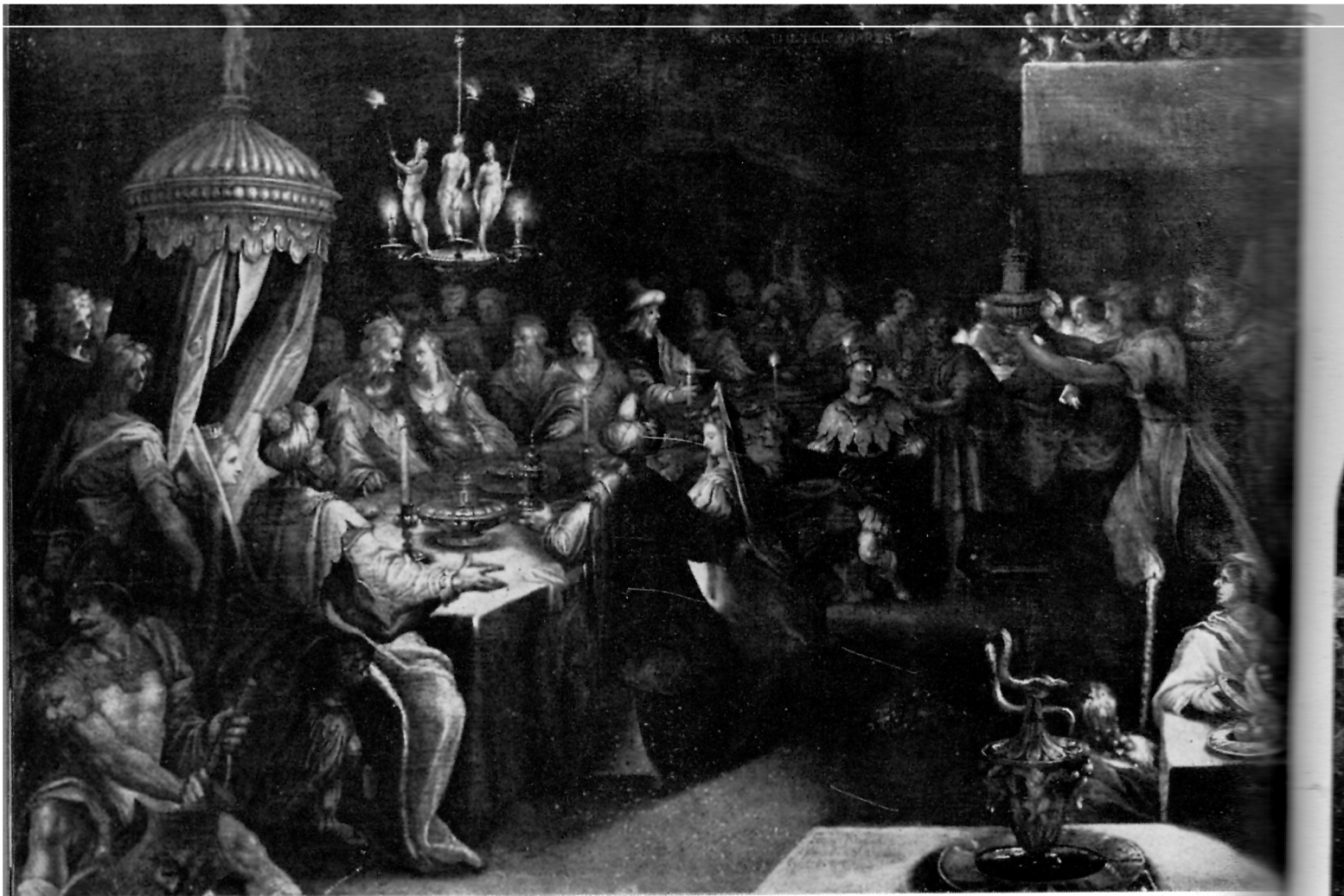


Gore — Frans Francken ml.: Kraljica od Sabe, Galerija Matice Srpske, Novi Sad

Lijevo — Frans Francken ml.: Baltazarova gozba, zbirka M. Polića, Osijek

Desno — Frans Francken ml.: Kraljica od Sabe, det., Galerija Matice Srpske, Novi Sad





Gore — Frans Reiher Osterhuys:
Baltazarova gozba, priv.
vlasništvo, Jugoslavija.

Johann Muller: Baltazarova
gozba (B. 1.)