

Zwei Gemälde aus der Sammlung Klarwill in der Strossmayer-Galerie in Zagreb

IVA PASINI TRŽEC

Zwei Gemälde aus dem niederländischen Goldenen Zeitalter wurden 1929 für die Strossmayer-Galerie Alter Meister der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb erworben: *Frohe Gesellschaft* von Jan Miense Molenaer (Abb. 1) und *Bildnis einer jungen Dame* von Nicolaes Maes (Abb. 2).¹ Beide Gemälde stammen aus der Sammlung des Herrn Isidor Ritter von Klarwill (1824–1898), der eine Zeitlang Vizepräsident der Fabrikgesellschaft „Elbemühl“ und Verwaltungsrat der Rohrbacher Zuckerraffinerie-Aktiengesellschaft, überdies langjähriger Herausgeber und Chefredakteur des „Fremdenblatt“ in Wien war.² Die Sammlung wurde am 17. April 1928 beim Kunstauktionshaus Rudolph Lepke in Berlin veräußert.³ Die noch immer zuverlässigste Quelle für die Sammlung des Herrn Isidor Ritter von Klarwill ist der Verkaufskatalog von 1928, als insgesamt 43 Gemälde aus seiner Sammlung zur Versteigerung gelangten.⁴ Aus dem Katalog erfahren wir, dass die Kollektion in den Jahren 1870 bis 1872 entstanden ist, nachdem kein Bild mehr erworben wurde, und dass die Mehrzahl der Gemälde aus englischem Adelsbesitz stammte. Laut Verkaufskatalog gehörten die meisten Bilder der niederländischen und flämischen Schule des 17. Jahrhunderts, mit einem Vermerk: „Die Sammlung umfaßt nicht nur Werke sehr seltener Maler, sondern es sind auch die in ihr repräsentierten, in Museen sowie auch im Kunsthandel häufiger vorkom-

¹ Zur Entstehung und Entwicklung der Strossmayer-Galerie cf. Ljerka DULIBIĆ – Iva PASINI TRŽEC, *The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb*, *Centropa*, XII/2, 2012, pp. 152-161. Für einen Einblick in die Strossmayer-Galerie cf. Ljerka DULIBIĆ – Iva PASINI TRŽEC – Borivoj POPOVČAK, *Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela / The Strossmayer Gallery of Old Masters. Selected Works*, Zagreb 2013.

² Cf. Theodor von FRIMMEL, *Lexikon der Wiener Gemälde Sammlungen*, II, München 1914, p. 386.

³ Cf. *Gemälde alter Meister, Sammlung Ritter von Klarwill, Wien; Sammlung Graf Lassus, Paris* (Versteigerung: 17. April 1928, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin W 35 / Postdamer Strasse 122 a-b, Katalog 1999), Berlin 1928.

⁴ Cf. *ibid.*, pp. 17-18.

menden Künstler vielfach mit Arbeiten vertreten, die der Qualität und Bedeutung nach über die Schöpfungen, die man von diesen zumeist zu Gesicht bekommt, weit hinausragen.“⁵ Die Verfasser des Katalogs betonten die Harmonie der Sammlung und lobten den Geschmack des Sammlers, der sich „bloß von sympathischen Sujets umgeben sehen wollte.“⁶

Die Sammlung Klarwill wurde in das dreibändige *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen* 1913–1914 aufgenommen,⁷ wobei sein Herausgeber Theodor von Frimmel wiederholt über die Sammlung schrieb. Im Text *Die Sammlung Henriette v. Klarwill in Wien* aus dem Jahr 1906, auf dem sich die Notizen des Verzeichnisses im Verkaufskatalog beziehen, beschrieb Frimmel genauer die Entstehungsgeschichte der Sammlung, die 1898, nach dem Tod Isidors von Klarwill an dessen Witwe Henriette Edle von Klarwill (1845–1927) überging.⁸ Er führte an, dass Isidor Ritter von Klarwill in den Siebzigerjahren „in rascher Folge von Ankäufen“ seinen Bilderbesitz zusammenbrächte, und dass Moritz König (1815–), „eine Persönlichkeit die im Wiener Kunsthandel eine Rolle als belesener Kenner gespielt hat“, dabei ein Berater wäre.⁹ Viele Bilder waren früher beim Händler Hirsch in Wien, über den wir Näheres aus dem *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen* erfahren. Leopold Hirsch (1828–1889) war selbst ein Sammler und Verkäufer von Kunstwerken.¹⁰ Er hat eine Reihe guter Bilder an seine Tochter Amélie Oser vererbt. Durch ihn kamen die Bilder nicht nur an Klarwill in Wien, sondern auch nach Berlin und Hamburg. Die Sammlung Klarwill blieb seit der Mitte der Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen unverändert.

Aus der Sammlung Klarwill wurden insgesamt 16 Gemälde in Berlin veräußert. Die Erben von Isidor und Henriette von Klarwill versuchten weiterhin übriggebliebene Gemälde zu verkaufen. Sie wandten sich unter anderem an Ivan Zorman (1889–1969), den damaligen Leiter der Nationalgalerie in Ljubljana, der sie an die Strossmayer-Galerie weiterleitete. Anfang 1929 wurden fünfzehn Gemälde der Strossmayer-Galerie zum Ankauf angeboten. Die vollständige Verhandlungsdo-

⁵ Ibid., p. 17.

⁶ Ibid.

⁷ Cf. FRIMMEL 1914, cit. n. 2, pp. 386–387.

⁸ Cf. Theodor von FRIMMEL, *Die Sammlung Henriette v. Klarwill in Wien*, *Blätter für Gemäldekunde*, II/1, März–April 1906, pp. 1–25.

⁹ Ibid., p. 1. Mehr über Moritz siehe Theodor von FRIMMEL, *Die Kaiserliche Gemäldesammlung, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Galeriestudien*, I, Leipzig 1898, pp. 77–78.

¹⁰ Cf. FRIMMEL 1914, cit. n. 2, p. 165.

kumentation befindet sich im Staatsarchiv in Zagreb, und einige Dokumente und Abschriften sind im Archiv der Strossmayer-Galerie erhalten.¹¹

Georg Ritter von Klarwill (1876–1932) wandte sich am 7. Januar 1929 an die Strossmayer-Galerie mit dem Angebot zum Verkauf eines Teiles seiner Sammlung. Er hob hervor, dass sich seine Brüder und er wünschten, die Sammlung vollständig zu verkaufen, um die Zerstückelung der Sammlung ihrer Eltern zu vermeiden.¹² Aus diesem Grund waren die Preise zu einzelnen Gemälden besonders günstig. Für dreizehn Gemälde wurden auch die Fotos beigelegt, von denen sieben in der Galerie erhalten sind.¹³ Der damalige Leiter der Strossmayer-Galerie, Artur Schneider (1879–1946),¹⁴ lenkte „besondere Aufmerksamkeit“ auf das Angebot, da die Bilder „in neuerer Fachliteratur“ veröffentlicht wurden.¹⁵ Im Brief von 26. Januar 1929 fragte er nach den Preisen und wies auf die Möglichkeit hin, eine Anzahl Bilder zu erwerben.¹⁶ Inzwischen zeigte „eine sehr bedeutende Kunstsammlung der Niederlande“ das Interesse für die Gemälde aus der Sammlung Klarwill, doch gab der Verkäufer auch der Zagreber Galerie die Preise bekannt und ließ ihr die Mög-

¹¹ Staatsarchiv in Zagreb (weiter: DAZG) 802, Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie; Archiv der Strossmayer-Galerie (weiter: Archiv SG), Schachtel 2, 1926/II–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“.

¹² Der Galerieleiter an den Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie. Archiv SG, Schachtel 2, 1926/II–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“; Der Sitzungsbericht des Vereins der Freunde der Strossmayer-Galerie vom 7. Februar 1929. DZAG-802.

¹³ Georg Ritter von Klarwill bat um die Rückgabe jener Fotos, für deren Originale die Galerie kein Interesse hatte. Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 27. Februar 1929. Dasselbe wiederholte er im Brief vom 14. März 1929. DAZG-802.

¹⁴ Artur Schneider (Zagreb 1879–Zagreb 1946), Kunsthistoriker und Kunstkritiker, promovierte 1902 an der Universität Wien, lehrte seit 1919 an der Universität Zagreb, war parallel Leiter der grafischen Sammlung der Zagreber Universitätsbibliothek und wurde 1928 Leiter der Strossmayer-Galerie. Seit 1931 war er Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste. Schneider veröffentlichte Studien über die kroatischen Künstler der Renaissance, die im Ausland tätig waren, über die Gemälde in der Strossmayer-Galerie und über die grafischen Werke in Zagreber Sammlungen. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit organisierte er viele Ausstellungen und schrieb Kunst- und Musikkritiken. Cf. Žarko DOMLJAN, s. v. Schneider Artur, *Österreichisches Biographisches Lexikon*, X, Wien 1994, pp. 370–371. Mehr über Artur Schneider als Leiter der Strossmayer-Galerie cf. Iva PASINI TRŽEC – Ljerka DULIBIĆ, Schneiderovi prilozi za Strossmayerovu galeriju [Schneiders Beiträge zur Strossmayer-Galerie], Vortrag gehalten auf der Tagung Hrvatski povjesničari umjetnosti. Artur Schneider [Kroatische Kunsthistoriker. Artur Schneider], Gesellschaft der kroatischen Kunsthistoriker, Zagreb, 20. November 2013 (Tagungsband in Vorbereitung); Ljerka GAŠPAROVIĆ, Artur Schneider kao ravnatelj Strossmayerove galerije [Artur Schneider als Leiter der Strossmayer-Galerie], *Peristil*, XXIII, 1980, pp. 37–46.

¹⁵ Zitat übersetzt aus dem Kroatischen. Der Galerieleiter an den Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie. Archiv SG, Schachtel 2, 1926/II–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“.

¹⁶ Artur Schneider an Georg Ritter von Klarwill, Zagreb, 26. Januar 1929. DAZG-802.

lichkeit, sich für den Kauf zu entscheiden.¹⁷ Im Angebot vom 28. Januar wurden zwar alle übriggebliebenen Bilder gelistet, wobei einige, wegen geringerer künstlerischen Qualität, am 5. Februar 1929 zur Versteigerung beim Kunstauktionshaus Rudolph Lepke gelangten.¹⁸

In der Galerie setzte man die Diskussion über den Kauf von sechs Gemälden (von Moelnaer, Naiveu, Bril, Maes, Floris, Huysmans) fort,¹⁹ wobei das Bild von Paul Bril wegen der Verhandlungen mit einer niederländischen Galerie durch das Bild von Gaspar Dughet Poussin ersetzt wurde.²⁰ Die gesamte Summe betrug 23700 Goldmark, und die Frist für die Entscheidung wurde auf den 20. März 1929 verlegt.²¹

Obwohl Schneider mit Frimmels Begutachtung des Klarwillschen Bilderbesitzes bekannt war, erkundigte er sich schon am Beginn der Verhandlungen nach der Meinung des deutschen Kunsthistorikers und eines der bedeutendsten Kenner und Erforscher der altniederländischen und altdeutschen Malerei, Max Jakob Friedländer, den er zwar nur dem Namen nach kannte. Schneider zögerte sich nicht „die ergebenste Anfrage [zu schicken], ob [Friedländer] geneigt wäre, diese Gemälde vor Abschluss des Kaufes zu begutachten.“²² Er berief sich auf Friedländers frühere Zuordnung zweier niederländischen Gemälde in der Strossmayer-Galerie und auf seine Korrespondenz mit Gabriel Térey, dem ungarischen Kunsthistoriker und dem damaligen Direktor des Nationalmuseums in Budapest.²³ Schneiders Anfrage scheint Friedländer in der Tat interessant zu sein, da er bald danach antwortete, dass er „grundsätzlich bereit“ ist, die Meinung über

¹⁷ Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 28. Januar 1929. Ibid.

¹⁸ *Gemälde Alter Meister, Handzeichnungen und Graphik alter und neuer Meister*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 5. Februar 1929, Katalog 2004.

¹⁹ Artur Schneider an Georg Ritter von Klarwill, Zagreb, 8. Februar 1929. Archiv SG, Schachtel II 1926/II–1933, Aktenheft 1927–1928, „Information von Georg R. Klarwill“.

²⁰ Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 12. Februar 1929. DAZG-802. Das Bild von Paul Bril wurde wieder in Juni zum Kauf angeboten, da das Königliche Museum in Brüssel wegen unzureichender Mittel auf Einkauf verzichtete. Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 17. Juni 1929. Ibid.

²¹ Artur Schneider an Georg Ritter von Klarwill, Zagreb, 17. Februar 1929. Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 20. Februar 1929. Ibid.

²² Artur Schneider an Max Jakob Friedländer, Zagreb, 8. Februar 1929. Archiv SG, Schachtel II, 1926–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“.

²³ Cf. Iva PASINI TRŽEC – Ljerka DULIBIĆ, Zwei Gemälde niederländischer Meister in Zagreb – Provenienz und Rezeptionsgeschichte, *RIHA Journal*, 0126 (1 September 2015) <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/pasini-trzec-dulibic-zwei-gemaelde>.

die Gemälde zu äußern.²⁴ Schneider meldete ihm den Namen des Inhabers, die Adresse des Auktionshauses und das Verzeichnis von Gemälden, die er beurteilen sollte.²⁵ Friedländer besichtigte tatsächlich die Gemälde beim Auktionshaus Rudolph Lepke und schon nach wenigen Tagen äußerte er seine Meinung darüber: „Ich kann alle 6 Bilder zum Ankauf empfehlen u. finde die geforderten Preise angemessen.“²⁶ Er begutachtete jedes einzelne Bild, und über Zagreber Gemälde schrieb er folgendes: „Molenaer: sonderlich richtig bestimmt, bedeutend, gut erhalten; Maes: echt, spät, gut erhalten“.²⁷

Schneider sammelte nicht nur Bewertungen, sondern auch Informationen über den Verkäufer, um seine Glaubwürdigkeit zu beweisen. Der damalige Generaldirektor der Jugoslawischen Bank erteilte ihm die Informationen über Georg Ritter von Klarwill: „Der Angefragte entstammt einer alten Wiener Patrizierfamilie [...] Der Gefragte selbst erscheint seit 22. VI. 1901 als Gesellschaftler der, seit 1893 bestehenden Firma „Schmirgelwerke Ferdinand Rappold“ eingetragen.“²⁸ Er berichtete ausführlich über den Geschäftsgang der Firma sowie über die finanzielle Lage des Verkäufers und zog daraus die Schlußfolgerung: „Er wird als durchaus seriöser Kaufmann bezeichnet und bringt man ihm volles Vertrauen entgegen [...] Georg Klarwill kann für eine Geschäftsverbindung jederzeit in Frage kommen, man würde ihm auch Kredite nicht ablehnen. Der Man fungiert seit langen Jahren auch als gerichtlich beeideter Sachverständiger und Schätzmeister für seine Branche, sein Unternehmen nimmt in dieser eine führende Rolle ein.“²⁹

Unter anderem gelang es Schneider, sechs Bilder nach Zagreb geliefert zu bekommen, bevor er eine Entscheidung über den Kauf traf. Damit wurde die vereinbarte Frist überschritten,³⁰ was Georg Ritter von Klarwill unter der Voraussetzung bewilligte, dass die Zagreber Galerie Verpackungs-, Versandt- und Versicherungs-Spesen auf sich nahm.³¹

²⁴ Max Jakob Friedländer an Artur Schneider, Berlin, 21. Februar 1929. Archiv SG, Gemäldeakte für die Gemälde Inv. Nr. SG-294 und Inv. Nr. SG-295.

²⁵ Artur Schneider an Max Jakob Friedländer, Zagreb, 24. Februar 1929. Ibid.

²⁶ Max Jakob Friedländer an Artur Schneider, Berlin, 7. März 1929. Archiv SG, Schachtel II, 1926–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“.

²⁷ Ibid.

²⁸ Generaldirektor der Jugoslawischen Bank an Artur Schneider, Zagreb, 4. März 1929. Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Artur Schneider an Georg Ritter von Klarwill, Zagreb, 11. März 1929. DAZG-802.

³¹ Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 14. März 1929. Ibid.

Der Erzbischof Antun Bauer (1856–1937), der Förderer der Akademie³² und der Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie³³ gewährten 100 000 Dinar. Dieser Betrag sollte, nach den Beschlüssen der Gesamtsitzung der Akademie vom 10. März 1929, für die Bilder aus der Sammlung Klarwill in seiner Gesamtheit ausgegeben werden, wobei dem Galerievorstand die Entscheidung über den Kauf gelassen wurde.³⁴ Nach Ankunft der Gemälde im Spätfrühling 1929 in Zagreb,³⁵ erläuterte Artur Schneider seine Meinung über sechs Bilder und zog nur drei Bilder (Naiveu, Maes, Molenaer) in Erwägung, da alle andere „nicht auf dem gleichen hohen künstlerischen Niveau“ seien.³⁶ Wegen des gefragten Preises für das Bild von Matthijs Naiveu wurde zusätzlich das Gutachten der Maler-Akademienmitglieder verlangt.³⁷ Schließlich wurde die Meinung von Artur Schneider über den Kauf von zwei Gemälden (Maes und Molenaer) in der Sitzung des Galerievorstandes vom 8. Juni 1929 akzeptiert,³⁸ und sein Bericht wurde am selben Tag in der Sitzung des Vereins der Freunde der Strossmayer-Galerie angenommen.³⁹ Schneider erwähnte in seinem Bericht nur nebenbei die Zuschreibungen, da die von Experten in diesem Gebiet bestimmt wurden, womit die Echtheit der Bilder nicht in Frage kommt.⁴⁰

³² Mehr in: Ivan MACAN, Antun Bauer – filozof i nadbiskup [Antun Bauer – Philosoph und Erzbischof], *Obnovljeni život*, LIV/2, Juni 1999, pp. 149–158.

³³ Über den Verein siehe Veljko MIHALIĆ, Privatne zbirke darovane gradu Zagrebu i njihova uloga u kulturnom razvoju grada [Privatsammlungen geschenkt an die Stadt Zagreb und ihre Rolle in der kulturellen Entwicklung der Stadt], *Muzeologija*, XLV, 2008, pp. 1–267, 36–37, n. 16.

³⁴ Die Gesamtsitzung der Akademie vom 10. März 1929. *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, XLII, Zagreb 1928–1929, p. 36. Früher wurde vorgeschlagen, dass nur ein Teil des Betrags für niederländische Meister ausgegeben wurde, und der Restbetrag für den Kauf von Werken einheimischer Künstler verwendet wurde. Die Sitzung des Galerievorstandes vom 2. März 1929. *Ibid.*, pp. 26–27. Der Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie plante vorerst 100 000 Dinar für die Bilder aus der Sammlung Klarwill auszugeben. Cf. den Sitzungsbericht des Vereins der Freunde der Strossmayer-Galerie vom 7. Februar 1929. DAZG-802.

³⁵ Cf. die Bestätigung des Kunstauktionshauses Rudolph Lepke vom 24. April 1929 über die Lieferung von sechs Bildern in 3 Kisten. Archiv SG, Schachtel II 1926–1933, Aktenheft 1929. Die Gemälde sind Anfangs Mai in der Galerie eingetroffen. Artur Schneider an Georg Ritter von Klarwill, Zagreb, 6. Mai 1929. DAZG-802.

³⁶ Zitat übersetzt aus dem Kroatischen. Cf. den Sitzungsbericht des Vereins der Freunde der Strossmayer-Galerie vom 13. Mai 1929. DAZG-802.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. die Sitzung des Galerievorstandes vom 8. Juni 1929. *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, XLIII, Zagreb 1929–1930, p. 29.

³⁹ Cf. den Sitzungsbericht des Vereins der Freunde der Strossmayer-Galerie vom 8. Juni 1929. DAZG-802.

⁴⁰ Ljubo Babić stellte die Authentizität vom Molenaer in Frage. Cf. Ljubo BABIĆ, Majstori XVII. vijeka u Strossmayerovoj galeriji [Die Meister des 17. Jahrhunderts in der Strossmayer-Galerie], *Obzor*, LXX/34, 21. Mai 1929, pp. 2–3.

Aus anderem Winkel betrachtete er „die Angemessenheit“ der angebotenen Bilder für die Strossmayer-Galerie, da ihm klar war, dass die Galerie keine genügenden Mittel für die Werke „großer Meister“ hat und dass sich die Galerie mit „den Gemälden guter Meister zweiten Ranges, die charakteristisch für die Schule, der sie gehören“ zufriedenstellen sollte.⁴¹ Deswegen betrachtete er „ob die Wirkung des Bildes in der Galerie im Einklang mit dem bezahlten Preis steht.“⁴² Auf der Grundlage einer ästhetischen und repräsentativen Bewertung zog er den Schluß, dass „das Bild von Mathis Naiveu aus einer engeren Auswahl ausfallen sollte, obwohl es sich um ein interessantes und bedeutendes Bild handelt, weil es mit seinem kleinen Format nicht im Einklang mit oben erwähnten Prinzipien steht und vorallem weil es zu teuer ist.“⁴³ Für den Erwerb empfahl er schließlich die Bilder von Nicolaes Maes und Jan Miense Molenaer.

Georg Ritter von Klarwill kam nach Zagreb und schloß den Kauf zweier Gemälde in der Höhe von 6500 Goldmark ab.⁴⁴ Die nicht übernommenen vier Gemälde wurden nach Berlin zurückgesandt,⁴⁵ aber ihr Schicksal blieb unbekannt.⁴⁶

Die Gemälde aus der Sammlung Klarwill sind gegen den Willen ihrer Besitzer über zahlreiche Museen und Privatsammlungen verstreut. Nur für einige Bilder kann der heutige Verbleib nachvollzogen werden: das Gemälde *Frohe Gesellschaft* von Jacob Duck befindet sich in Musees d'Art et d'Histoire in Nîmes⁴⁷ und *Die Landschaft mit mythologischen Figuren* von Jan Brueghel und de Clerk in der Na-

⁴¹ Zitat übersetzt aus dem Kroatischen. Cf. den Bericht von Artur Schneider über die Bilder aus der Sammlung Klarwill. DAZG-802.

⁴² Zitat übersetzt aus dem Kroatischen, ibid.

⁴³ Zitat übersetzt aus dem Kroatischen, ibid.

⁴⁴ Der Verein der Freunde der Strossmayer-Galerie, 1. Juli 1929. Ibid.

⁴⁵ Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 3. August 1929. Ibid. Georg Ritter von Klarwill an Artur Schneider, Wien, 10. August 1929. Archiv SG, Schachtel II, 1926–1933, Aktenheft 1927–1928, „Informationen von Georg R. Klarwill“.

⁴⁶ Dzidzaria schreibt über das Bild *Die Frau verkauft Äpfel und das Theatervorschau im Hintergrund* von Matthijs Naiveu, aber ohne Angaben über seinen heutigen Verbleib. Cf. Adèle-Marie DZIDZARIA, *Entertaining genre of Matthys Naiveu – depicting festivities and performances at the dawn of the 'Theatre age'*, Utrecht University 2007, p. 66, Kat. Nr. 7. [Masterarbeit]. Es ist bezeichnend, dass das erhaltene Foto des Bildes *Bildnis eines Herrn im Pelzrock* von Frans Floris das bedeckte Wappen hat, von dem wir aus dem Katalog von 1928, und aus Frimmels Text von 1906 erfahren. Zwei weitere Bilder waren: *Heroische Landschaft mit aufsteigendem Gewitter* von Gaspar Dughet genannt Poussin und *Italienische Landschaft* von Corenlisu Huysmans.

⁴⁷ Musée des Beaux-Arts, Nîmes, MNR 457. Cf. Sylvie BÉGUIN, Pieter Codde et Jacob Duck, *Oud Holland*, LXVII, 1952, pp. 112–116, 115; Nanette SALOMON, *Jacob Duck: And the Gentrification of Dutch Genre Painting*, Dornspijk 1998, p. 155.

tionalgalerie in Praha.⁴⁸ Das Bild *Die Landschaft mit Christus, der heiligem Petrus die Schlüssel des Paradieses übergibt*, das als Werk von Paulus Bril und Annibale Carracci verkauft wurde, und heute Jacobus Pynas zugeschrieben ist, gelangte 1936 in die Nationalgalerie in Ljubljana.⁴⁹ Der Sohn Georgs Ritter von Klarwill, Peter von Klarwill umzog 1935 aus Gesundheitsgründen seiner Frau ins Schloss Podsmreka in der Nähe von Višnja gora, in dem er seine Bibliothek, Möbel und Kunstsammlung unterbrachte. Für die jugoslawische Staatsangehörigkeit, die er erhoffte, brauchte er ein „act of merit.“ Er wurde beraten, ein Bild aus seiner Sammlung der Nationalen Galerie zu schenken, so dass das Gemälde *Die Landschaft mit Christus, der heiligem Petrus die Schlüssel des Paradieses übergibt* am 12. November 1936 als sein Geschenk in die Nationalgalerie kam. Einige Bilder aus der Sammlung Klarwill tauchen noch heute im Kunsthandel auf: das Bild *Dörfliche Landschaft* von Pieter Brueghel dem Jüngeren wurde vor ein Paar Jahren beim Auktionshaus Sotheby's verkauft.⁵⁰

Die Gemälde *Frohe Gesellschaft* von Jan Miense Molenaer und *Bildnis einer jungen Dame* von Nicolaes Maes fanden Eingang in die Strossmayer-Galerie vorallem dank Artur Schneider, wofür er schon in der damaligen Presse anerkannt wurde. „Die Seele dieser großen Leistung war der neue Leiter der Strossmayer-Galerie, Artur Schneider, der monatelang die Verhandlungen führte, Vorschläge machte, und schließlich die endgültige Wahl traf. [...] Mit dieser ersten Aufgabe zeigte er, dass er die Position des Galerieleiters nicht nur als Kustos versteht, sondern dass er sich bemühen wird, die Galerie so gut wie möglich mit unseren bescheidenen Mitteln zu bereichern und zu vervollständigen.“⁵¹

Das Gemälde *Frohe Gesellschaft* von Jan Miense Molenaer wurde 1928 im Auktionskatalog Rudolph Lepke unter der Katalognummer 80 aufgeführt. Im einleitenden Teil des Verkaufskatalogs wurde hervorgehoben, dass es „aus dem Besitz eines Fürsten Esterházy“ stammte.⁵² Das Bild wurde als „wohl das künstlerisch hochwertigste unter den bisher in den Handel gekommenen Gemälden dieses Meisters [eingeschätzt], von dem man stets [Anfang des 20. Jahrhunderts]

⁴⁸ Lubomir SLAVIČEK, *Národní Galerie v Praze, Sbírka Starého Umění Flemish Paintings of the 17th and 18th centuries*, Praha 2000, p. 380.

⁴⁹ <http://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/european-paintings/flemish-and-dutch-painters/a-landscape-with-christ-giving-the-keys-to-saint-peter-jacob-pynas?workId=1965> [August 2014]

⁵⁰ Sotheby's, 8. Juli 2005, sale 7067, lot 55.

⁵¹ Zitat übersetzt aus dem Kroatischen. Povećanje Strossmayerove galerije slika [Die Erweiterung der Sammlung der Strossmayer-Galerie], *Svijet*, IV/22, 23. November 1929, pp. 525–526, 526.

⁵² Cf. *Gemälde alter Meister, Sammlung Ritter von Klarwill* 1928, cit. n. 3, p. 17.

kleinformatige Weke zu sehen bekommt.“⁵³ Als sein Gegenstück war das Gemälde im Mauritshuis in Den Haag genannt. *Das Bildnis einer jungen Dame*, versteigert unter der Nummer 94, wurde als „ausgezeichnetes Bild aus der zweiten Periode des Meisters“ bezeichnet.⁵⁴ Die Angaben im Lepkes Katalog beruhen auf Frimmels Studie von 1906,⁵⁵ die als Ausgangspunkt für die Analyse der Zagreber Gemälde diene.

Jan Miense Molenaer, *Frohe Gesellschaft*

Jan Miense Molenaer (1609/10–1668) war ein Haarlemer Maler insbesondere bekannt für seine Genrebilder. Erst nach langer Vernachlässigung im 19. Jahrhundert setzte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wiederaufwertung ein: dem Hals-Schüler wurde die kreative Schaffenskraft anerkannt.⁵⁶ Er griff in seinen Bildern traditionelle Themen mit einer Fülle allegorisch-symbolischer Deutungen auf. In seinem Frühwerk (1629–1640) erweist sich Jan Miense Molenaer als außergewöhnlich erfindungsreicher Künstler, der in seinen Bildern viele neue Themen anschluss. Während des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts initiierte er einen „Bruegel-Revival“. Seine humorvollen Werke mit moralisierender Absicht stehen zwischen den Werken von Pieter Bruegel dem Älteren und Jan Steen, als dessen unmittelbarer Vorläufer Molenaer bezeichnet wird. Er heiratete 1636 die Malerin Judith Leyster und ein Jahr danach ließ er sich in Amsterdam nieder, wo er weiterhin Theaterszenen, religiöse Themen, allegorische Darstellungen der Fünf Sinne und festliche Szenen innerhalb oder außerhalb des Hauses malte.⁵⁷ Nach 1640 wandte er sich der Bauernmelerei im Interieur und in der Landschaft zu, mit der Absicht, die nach dem Tod David Vinckboons entstandene Nische im Amsterdamer Kunsthandel zu füllen.⁵⁸ Thematische Vielfalt, die das frühe Schaffen Molenaer

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., p. 24.

⁵⁵ Cf. FRIMMEL 1906, cit. n. 8.

⁵⁶ Cf. Dennis P. WELLER, *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*, New York 2002 (Ausst.-Kat. North Carolina Museum of Art, 13. October 2002 – 1. Januar 2003), pp. 1–7.

⁵⁷ Cf. *ibid.*, pp. 17–21.

⁵⁸ Cf. Wayne E. FRANITS, *Dutch seventeenth-century genre painting its stylistic and thematic evolution*, New Haven [u.a.] 2004, p. 46.

ers kennzeichnete, verringerte sich allmählich.⁵⁹ Gleichzeitig veränderte er seine Malweise: er verkleinerte die Dimensionen der Figuren und vergrößerte ihre Zahl, indem er das Format für Bauernfest von Isaack van Ostade übernahm. Ende 1648 kehrte Molenaer mit seiner Familie in die nähere Umgebung von Haarlem, ins Dorf Heemstede zurück, womit der Anfang der dritten, letzten Phase bestimmt wird. In den letzten zwei Jahrzehnten seiner Karriere malte er hauptsächlich bäuerliches Tavernengenre in monochrom-toniger Palette.

Die Merkmale der letzten Phase lassen sich auf dem Zagreber Gemälde, auf dem eine fröhlich feiernde Tafelgesellschaft im Interieur dargestellt ist, erkennen. Ungefähr zehn Figuren versammeln sich eng um den Tisch auf der linken Seite des Bildes. Sie sitzen oder stehen und feiern ausgelassen: Essen, Trinken und Rauchen werden vorgeführt, Geigenspiel und Verliebtheit mit sexuellen Anspielungen sind zu sehen. Asymmetrische Komposition ist mit einem Stilleben rechts ausgeglichen. Das Licht, das durch das Fenster oben links kommt, leuchtet die Tafelgesellschaft, andere Bildteile bleiben im Dunklen, so dass sich die Flächekonturen nur vermuten und die Männergruppe im Hintergrund rechts deutlicher erkennen lassen. Die Figuren sind klein, geschickt im Raum intergriert, und durch Gesten und Impositionen als eine einheitliche Gruppe wahrgenommen. Doch, der Mann mit einer schief auf den Kopf gesetzten Baskenmütze auf der rechten Seite des Tisches und die Frau, die das Kind stillt, auf der linken Seite, die den Betrachter direkt anschauen, sind durch den koloristischen Akzent von Weiß und Rot hervorgehoben, obwohl ihre Rolle nicht eindeutig zu interpretieren ist.⁶⁰ Dem ganzen Bild ist wenig mit konventionellen Deutungsmethoden beizukommen: ob es sich um eine Warnung vor der Unmäßigkeit und menschlichem Unsinn (im Hintergrund führen zwei Männer einen Betrunknenen) handelt oder um eine Verbildlichung des Sprichwortes *Wie die Alten sungen so pfeifen die Jungen*, blieb offen. Die Kinder nehmen an der Feier teil, doch aber in kindlichen Aktivitäten: das Mädchen beobachtet die Erwachsenen, die ihren Kindern ein schlechtes Beispiel geben, der Junge spielt mit dem Hund und das Baby säugt. Molenaer erweiterte das Kindergenre, indem er Kinderstreiche in humorvoller Weise darzustellen weiß.⁶¹

⁵⁹ Cf. WELLER 2002, cit. n. 56, pp. 21–23.

⁶⁰ Über Interpretationsmöglichkeiten von Molenaers Werke siehe Justus MÜLLER HOFSTEDE, Jan Miense Molenaer's Departure of the Prodigal Son: In Search of the Allegorical Form, *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his Seventy-Fifth Birthday* (hg. Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies), Cambridge 1995, pp. 181–183.

⁶¹ Cf. Pieter BIESBOER, Satire en vermaak, Inleiding, *Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17e eeuw: Het genrestuck in de tijd van Frans Hals* (hg. Pieter Biesboer, Martina Sitt), Zwolle 2003, pp. 13–14.



1. Jan Miense Molenaer, *Frohe Gesellschaft*, Öl auf Leinwand, 108,3 x 143,7 cm.
Zagreb, Strossmayer-Galerie Alter Meister, Inv. Nr. SG-294

Das Zagreber Gemälde gehört der Malweise nach der letzten Phase (1648–1668) an, jedoch erlauben einige Motive genauere Datierung. Molenaer wiederholte nämlich Möbel und Geschirr auf seinen Gemälden, und aus der Analyse hinsichtlich deren Vorkommen lässt sich die Chronologie feststellen.⁶² Wir erkennen den identischen Stuhl mit drei Beinen und einer runden Rückenlehne in Form eines Fischbeines, auf dem der Mann mit Baskenmütze sitzt, auf dem Bild *Der Stillebenmaler* aus dem Museum Bredius in Den Haag.⁶³ In den 40er und 50er Jahren des 17. Jahrhunderts führte er einen kleinen weißen Steinkrug mit Zinndeckel und mit einem blauen Kobaltdekor ein, der auch weiterhin auf den Gemälden vorkommt.⁶⁴ Auf

⁶² Cf. Cynthia van BOGENDORF RUPPRATH, Molenaer in His Studio. Props, Models and Motifs, in: WELLER 2002, cit. n. 56, pp. 27–41.

⁶³ Jan Miense Molenaer (attr.), *Der Stillebenmaler*, um 1632, Öl auf Leinwand, 42 x 48 cm, Museum Bredius, Den Haag, Inv. Nr. 191-1946.

⁶⁴ Cf. BOGENDORF RUPPRATH 2002, cit. n. 52, p. 30.

unserem Bild erkennen wir ihn in der linken Hand des Mannes mit Baskenmütze. Seit dem späten Fünfziger und in den Sechziger Jahren verwandte der Maler zwei neue Krüge: einen großen nierenförmigen Weinkrug aus Leder und einen großen Bierkrug gebunden mit Messingbeschlägen mit Zinndeckel.⁶⁵ Der letzte auf dem Holzstuhl aufgestellt auf der rechten Seite des Bildes liefert einen *terminus post quem* für die Datierung des Zagreber Bildes.

Die Angabe über die frühere Provenienz des Bildes „aus einer adeligen Familie in Ungarn“,⁶⁶ die im Verkaufskatalog zur Familie Esterházy wurde, lässt sich nicht nachweisen. In dieser Sammlung, im Besitz des Prinzen Nicolas II (Miklós) Esterházy de Galantha (1765–1833) in Wien befand sich tatsächlich ein Bild Molenaers, *Die Schenke zum Halbmond*, das der ungarische Staat 1871 erworben hatte, und das sich heute in Szépművészeti Múzeum in Budapest befindet.⁶⁷ Es handelt sich um ein Bild mit allen Merkmalen der Übergangsphase (Ende der 30er und in den frühen 40er Jahren), als Molenaer Dimensionen der Figuren verkleinerte, ihre Zahl erhöhte, aber noch immer lebendiges lokales Kolorit behielt. Die Figuren vergnügen sich ausgelassen am Tisch, auf dessen Stirnseite sich die Mutter mit dem Kind und der Mann mit einer Baskenmütze befinden. Da sie auch auf Zagreber Gemälde vorkommen, weist daraufhin, dass Molenaer eigene Modelle, Typen und Motive in verschiedenen Haltungen und Umgebungen wiederholte, um sein Schaffensprozess zu beschleunigen. Auf dieselbe Weise lässt sich das Bild *Bauernfest im Interieur*, vom 1876 in Mauritshuis in den Haag, betrachten,⁶⁸ das bei Frimmel und im Verkaufskatalog als Gegenstück zum Zagreber Gemälde bezeichnet wurde. Trotz nahezu identischer Größe beider Bilder handelt es sich allem Anschein nach um kein Gegenstück, da beide Bilder in Komposition, Thematik und Stimmung eine zu enge Verwandtschaft zeigen, und Bildpaare wurden für gewöhnlich spiegelsymmetrisch komponiert.⁶⁹ Die Über-

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Cf. FRIMMEL 1906, cit. n. 8, p. 1.

⁶⁷ Jan Miense Molenaer, *Die Schenke zum Halbmond*, um 1640, Öl auf Leinwand, 87,8 x 102 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest. Cf. WELLER 2002, cit. n. 56, p. 149. Über Nikolaus II. Esterházy und seine Sammlung siehe Stefan KÖRNER, *Nikolaus II. Esterházy. Biografie eines mannischen Sammlers*, Wien – Köln – Weimar 2014.

⁶⁸ Jan Miense Molenaer, *Bauernfest im Interieur*, 16[6]2, Öl auf Leinwand, 111 x 148 cm, Mauritshuis, Den Haag, Inv. Nr. 407.

⁶⁹ Aus dieser Phase ist noch ein Bild gleicher Größe erhalten: Jan Miense Molenaer, *Bauernfest im Interieur*, um 1665, Öl auf Leinwand, 111 x 145 cm, Sotheby's, London, 11. Dezember 1996, lot 229. Schon Babić schloss die Möglichkeit aus, dass es sich um ein Pendant handelt. Cf. BABIĆ 1929, cit. n. 40, p. 2.

einstimmungen zwischen diesen beiden Bildern bestätigen die oben aufgeführten Argumente für die Datierung des Zagreber Gemäldes im späten 50er beziehungsweise in den 60er Jahren.

Nicolas Maes, *Bildnis einer jungen Dame*

Im Hochformat ist eine junge Dame in Dreiviertelfigur vor einer Landschaft gezeigt. Sie steht frontal, den Kopf leicht nach links gedreht, in ihrer rechten aufgehobenen Hand hat sie eine Orangenblume, und mit ihrer linken Hand hält sie die Draperie ihres Kleides, in die sie verschiedene Blumentypen brachte. Der Orangenbaum steht links, und der Brunnen mit einem Putto rechts, aus dessen Krug den Wasserstrahl fließt. Die Motive der Blume, der Orange und des Wasserstrahls erklären die Tugenden der Dargestellten wie Keuschheit, Fruchtbarkeit und Reinheit der Seele.⁷⁰ Diese Attribute begann Maes seit 1663 zu benutzen, als er sich, nach früheren bürgerlichen Genrebildern, ausschließlich als Porträtmaler spezialisierte. Die Wahl der Friseur und des Kleides weist auf die spätere Schaffensphase, nämlich auf die siebziger Jahre hin, als zu Neuerscheinungen in der Damenmode kam. Der Halsausschnitt erweitert sich zum Dekoletté und ein Halstuch breitet sich ganz aus Spitzen oder der ganze Kragen wird so abgesenkt, dass er als schmaler Streifen den Ausschnitt umgibt. Ein schalartiges Tuch konnte wie eine Girlande um den Ausschnitt herumdrapiert und mit Broschen festgesteckt werden.⁷¹ Diese schulterfreie Kleidung lässt die Entwicklung der Frisuren. Nach der Mitte der 70er Jahre überwiegt eine kurze Lockenfrisur mit Mittelscheitel und langen Locken am Hinterkopf, die über die Schultern fallen. In dieser Zeit brachte Maes den Körper zur Geltung, die Posen der Figuren wirken gelöster und vielen eignet ein leicht lächender Gesichtsausdruck.⁷² Kopf und Rumpf sind immer öfter im Gegensinn zu einander orientiert. Die Pinselstriche wurden sichtbar und schnell, und die Tendenz zu einem freien Duktus, reifte völlig in den 80er Jahren. Die Veränderung zu einer flotten Malweise und die Tendenz, die

⁷⁰ Cf. León KREMPEL, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes*, Petersburg 2000, pp. 73–84, 79. Über die Darstellung der Dame als Flora siehe ĐURO VANĐURA, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Niederländische Schulen in der Strossmayer-Galerie Alter Meister der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste], Zagreb 1988, p. 96.

⁷¹ Cf. Hans-Joachim RAUPP, *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SöR-Rusche-Sammlung. Portraits*, Münster [u.a.] 1995, p. 10.

⁷² Über die Merkmale der sechsten Phase (1675–79) siehe KREMPEL 2000, cit. n. 70, pp. 100–105.

traditionell großformatige Ganz- und Dreiviertelfiguren mit kleinen Formaten zu verbinden, widerspiegelte die Maes' Anpassung an die Erfordernisse des Amsterdames Marktes. Im Verlauf des Jahres 1673 zog Maes mit seiner Familie von seiner Geburtsstadt Dordrecht nach Amsterdam, was einem allgemeinen Trend in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsprach, als sich das Kunstgeschehen immer mehr in zwei Zentren, im höfisch geprägten Den Haag und in der Kaufmannstadt Amsterdam konzentrierte.⁷³ Maes wurde bald zu einem der führenden Bildnismaler in Amsterdam und bediente nicht nur niederländische sondern auch englische Auftraggeber.⁷⁴ Dazu trugen sicherlich günstige Umstände bei (der Tod von Bartholomeus van der Helst und Abraham van den Tempel), aber auch eine Reihe von Techniken, womit Maes schnell den gewünschten Glanz und Pracht erreichte, mit einer geschickten Interpretation der raffinierten Malweise von Anthony van Dyck. Die auf den ersten Blick vielfältiger Lexik in vielen Variationsmöglichkeiten von Pose, Kostüm, Beiwerk und Hintergrund, die jedes Bildnis doch einzigartig erscheinen lässt, darf aber nicht übersehen lassen, dass sich in den Physiognomen der Dargestellten doch Muster nach Geschlecht und Alter wiederholt.⁷⁵ In der Zeit zwischen 1675 und 1679 malte Maes über 200 Bildnisse, und in seinem schöpferischproduktivsten Jahr, 1675, produzierte er mindestens ein bis zwei Bildnisse in der Woche. Maes war auf dem Gipfel seiner Karriere, als die Mehrzahl der Maler einer düsteren Zukunft wegen politisch-gesellschaftlicher Verhältnisse entgegensah.

Zagreber *Bildnis einer jungen Dame* zeigt Maes' Fähigkeit, die Ähnlichkeit der Dargestellten und die reichen Kleidungsfalten und Elemente des Hintergrundes mit technischer Ökonomie darzustellen. Merkmale wie Tendenz zu kleinen Formaten sowie die flotte Malweise weisen auf die zweite Hälfte der 70 Jahre hin. Übereinstimmungen im Volumenaufbau von Figuren und in der Raumentwicklung von links nach rechts, in dem beleuchteten Hintergrund rechts, sowie in breiten Falten der Draperie mit luminarischen Akzenten erkennen wir am Bild *Dreiviertelfigur einer Dame mit Hündchen* von 1677 aus Timken Museum of Art in San Diego,⁷⁶

⁷³ Ibid., p. 85.

⁷⁴ Ibid., p. 100.

⁷⁵ Die Tendenz zur Standardisierung kommt besonders in den 80er Jahren zur Geltung. Ibid., pp. 105–109. Über das Bildaufbau als „fill-in method“ siehe Laurent SOZZANI – Christopher MCGLINCHEY, *Portrait of a Lady and Techniques in the Late Paintings of Nicolaes Maes, Studying and conserving paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Cress Collection*, London 2006, pp. 164–187.

⁷⁶ Nicolaes Maes, *Dreiviertelfigur einer Dame mit Hündchen (möglich Maria Stuart)*, 1677, Öl auf Leinwand, 67,6 x 56,5 cm, Timken Museum of Art, San Diego.



2. Nicolaes Maes, *Bildnis einer jungen Dame*, Öl auf Leinwand, 60,1 x 49,3 cm. Zagreb, Strossmayer-Galerie Alter Meister, Inv. Nr. SG-295

und am Bild *Maria oder Anna Meulenaer* um 1677.⁷⁷ Das letzte Bildnis ragte durch die deutliche Ähnlichkeit in der Physiognomie der Dargestellten mit dem Zagreber Bild heraus.

⁷⁷ Nicolaes Maes, *Maria oder Anna Meulenaer*, um 1677, Öl auf Leinwand, 43,5 x 31 cm, Hoogsteder&Hoogsteder, Den Haag.

Der Verkaufskatalog enthält keine Provenienz des Bildes, die angebrachten Bezeichnungen auf seiner Rückseite verbergen doch die Spuren seiner früheren Geschichte (Abb. 3). Neben zwei Inventarzetteln der Strossmayer-Galerie, und einem Zettel mit Inventarnummer „23“ befinden sich auf der Rückseite noch ein Wachsiegel und ein sehr schlecht erhaltener Zettel. Im Vergleich zu Zetteln auf der Rückseite anderer Gemälde lässt sich entziffern: „Grundy & Smith / Ancient & Modern Printsellers / Expository for / Pictures and Water Colour Drawings / and / Picture Frame Manufactory / 4 Exchange Street Manchester /“

Das Unternehmen „Grundy & Smith“ mit dem Sitz in Manchester, Exchange Street 4 bot folgende Dienste an: Verkauf alter und moderner grafischen Werke, Ausstellen von Bildern und aquarellierten Zeichnungen und Herstellung von Bilderrahmen.⁷⁸ Unter diesen Namen wurde das Unternehmen von 1868 bis 1912 betrieben. Den gleichen Sitz hatte die Firma seit 1831, als der Verkäufer von grafischen Werken, Drucker und Mäzen John Clowes Grundy (1806-1867) sein eigenes Geschäft begann.⁷⁹ In der Mitte des 19. Jahrhunderts profilierte er sich als einer der führenden Verkäufer von grafischen Werken und wurde 1853 als „print-seller and publisher, carver and gilder, artists colourman, fancy stationer, picture and plate glass dealer, and repository of arts“ bezeichnet, sowie 1863 als „ancient and modern print seller to Her Majesty, picture frame manufacturer, artists colourman, dealer in pictures, water-colour drawings and articles of vertu“.⁸⁰ Reinigung und Restaurierung von Bildern wurden auch angeboten. Nach seinem Tod setzte die Firma die Arbeit unverändert fort. Der auf der Rückseite des Zagreber Bildes angebrachte Zettel weist darauf hin, dass es sich im Laufe seiner Geschichte in Manchester befand, höchstwahrscheinlich seit 1868, als das Unternehmen „John Clowes Grundy“ seinen Namen in „Grundy & Smith“ veränderte, bis zu den frühen 70er Jahren, als es im Besitz von Isidor Ritter von Klarwill in Wien kam. Allerdings ist es schwer festzustellen, ob das Zagreber Gemälde in Manchester Firma neu eingerahmt, ausgestellt oder

⁷⁸ Die Geschichte des Unternehmens: Grundy & Fox 1827–1831, John Clowes Grundy 1831–1835, Grundy & Goadsby 1835–1838, John Clowes Grundy 1838–1867, Grundy & Smith 1868–1912. At 25 St Ann's Square, Manchester 1827–1829, 15 Exchange St 1829, 4 Exchange St by 1831–1912. <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/g.php> [10. März 2014]

⁷⁹ Mehr über John Clowes Grundy cf. Lucy PELTZ, s. v. Grundy, John Clowes (1806–1867), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004; online edn, Jan 2009 <http://www.oxforddnb.com/view/article/11703> [10 March 2014].

⁸⁰ <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/g.php> [10. März 2014]



3. Rückseite der Abb. 2

verkauft wurde. Der gleiche Zettel wurde vor allem auf den Bildern aus dem 19. Jahrhundert belegt,⁸¹ und gerade solche Bilder wurden vorwiegend bei Grundy verkauft. In jedem Fall bestätigt dieser Zettel, auf dem das Siegel des Wiener Zollamtes gedruckt wurde, dass das Bild aus Manchester unmittelbar nach Wien kam. Damit wird weiterhin bestätigt, dass die Mehrzahl des Klarwillschen Bilderbesitzes aus England stammte, was schon im Lepke-Verkaufskatalog und bei Frimmel betont wurde.

⁸¹ Edwin Landseer, *A Random Shot*, 1848, Bury Art Gallery, Bury, Andrew MacCallum, *The River of Life*, 1850, Manchester Art Gallery, Manchester.



4. Detail der Abb. 3

Im 19. Jahrhundert sind Frühwerke von Maes überaus häufig in englischem Besitz nachgewiesen, wohin sie durch Legaten gelangten.⁸² Für die Verbreitung von Maes' Name spielte John Smith eine wichtige Rolle, der die Gemälde des Malers nach England importierte und fünfundvierzig Maes' Werke in seinen für Sammler und Kunstkenner vorgesehenen neunbändigen *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French painters* (1829-1842) aufnahm.⁸³ Nach dem Muster von John Smiths Kataloge stellte Cornelis Hofstede de Groot sein *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts* zusammen, in dem er 572 Maes' Werke erfaßte.⁸⁴

⁸² Cf. KREMPEL 2000, cit. n. 70, pp. 11–12.

⁸³ Über John Smith siehe Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL, John Smith, his *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1829–1842) and the 'stigma of PICTURE DEALER', *Journal of art historiography*, 9/AF1 (9. Dezember 2013), <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/friedenthal.pdf>

⁸⁴ Cornelis HOFSTEDÉ DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts nach dem Muster von John Smith's Catalogue raisonné zusammengestellt*, 8 Bd., Esslingen [u.a.] 1907–1928.

Unter der Katalognummer 488 finden wir das Zagreber Bild: „Kniebild einer jungen Dame in Vorderansicht. Sie trägt ein ausgeschnittenes Atlaskleid und hält mit der herabhängenden Linken ein Seidentuch, in dem Blumen liegen. Mit der ausgestreckten Rechten bietet sie eine Blume an. Dunkler Hintergrund mit Bäumen. Erwähnt von Frimmel, *Blätter für Gemäldekunde* II 14. Sammlung von Klarwill in Wien.“⁸⁵ In der ausländischen, kunsthistorischen Forschungsliteratur fand es bislang keine Erwähnung.⁸⁶

Das rückseitig angebrachte Wachssiegel ist ein rundes Vollwappen (Abb. 4). Im von links schräggeteilten halbrunden Schild steht der steigende Löwe, der eine züngelnde Fackel hält. Zwei Helme mit Helmdecken ruhen auf dem oberen Schildrand.⁸⁷ Es handelt sich um Spangenhelme, die gegeneinander gerichtet sind, was typisch für europäische Wappen, außer England war.⁸⁸ Die heraldisch rechte Helmzier wiederholt das Schildwappen, die heraldisch linke zeigt eine Frau mit einem Zweig. Unter dem Schild ist eine Bandrolle mit dem Motto: „labor nobilitat“. Zur Zeit ist es nicht möglich das Wappen heraldisch zu identifizieren. Ein sehr ähnliches Wappen mit identischer Figur des steigenden Löwen mit einer züngelnden Fackel trug die niederländische Familie Radermacher, aber ihr Schild ist waagrecht geteilt.⁸⁹ Als einzige sichere Anhaltspunkte bleiben die Helme, die in England sicherlich nicht verwendet wurden⁹⁰ was die englische Herkunft des Wappens und dadurch den englischen Besitz des Bildes ausschließt. Könnte das Wappen einer Familie zugeordnet werden, wäre die Provenienz vielleicht bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgbar, in jedem Fall, bevor das Bild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Manchester kam.

Die Zagreber Gemälde aus der Sammlung Klarwill, wie die Sammlung selbst, blieben völlig vernachlässigt. Nachdem sie 1929 in der Presse anlässlich ihres Eintritts in die Strossmayer-Galerie gepriesen wurden,⁹¹ tauchten sie ausschließlich

⁸⁵ Ibid, Bd. 6, 1915, pp. 589–590, Kat. Nr. 488.

⁸⁶ Über die Rezeption des Malers siehe KREMPEL 2000, cit. n. 70, pp. 10–12.

⁸⁷ Cf. Bartol ZMAJIĆ, *Heraldika, sfragistika, genealogija* [Heraldik, Sfragistik, Genealogie], Zagreb 1971.

⁸⁸ Carl Alexander von VOLBORTH, *Heraldry of the world*, Copenhagen 1973.

⁸⁹ Auch das Motto ist anders. Für die Hilfe danke ich Guus van Breugel und Yvonne Prins aus Heraldiek CBG.

⁹⁰ Guus van Breugel nimmt an, dass es sich um ein deutsches Wappen handelt.

⁹¹ Povećanje Strossmayerove galerije slika 1929, cit. n. 51, pp. 525–526.

in den Galeriekatalogen⁹² oder in den Galeriepublikationen⁹³ auf, und ein mögliches Interesse breiter Fachgesellschaft wurde durch das Ausschließen der Bilder aus der Dauerausstellung der Strossmayer-Galerie letztendlich völlig unterdrückt. Hierbei wird versucht, Klarwill-Gemälde der Vergessenheit zu entreißen und in das Bewußtsein wiedereinzuführen sowie ihre Rolle nicht nur in der Klarwill-Sammlung sondern auch in der Strossmayer-Galerie zu betrachten.

⁹² Für Molenaer (Inv. Nr. SG-294): Artur SCHNEIDER, *Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije* [Anhang zur 6. Auflage des Katalogs der Strossmayer-Galerie], Zagreb 1932, Kat. Nr. 146a; Ljubo BABIĆ – Zdenko ŠENOVA, *Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Katalog der Strossmayer-Galerie der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste], Zagreb 1947, Kat. Nr. 142; Ljubo BABIĆ – Zdenko ŠENOVA, *Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Umjetnost do XIX. stoljeća umjetnosti* [Katalog der Strossmayer-Galerie der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Die Kunst bis zum 19. Jahrhundert], Zagreb 1950, Kat. Nr. 162; Vinko ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Die Strossmayer-Galerie Alter Meister der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste], Zagreb 1967, Kat. Nr. 142. Für Maes (Inv. Nr. SG-295): Schneider 1932, cit. n. 92, Kat. Nr. 146b; BABIĆ – ŠENOVA 1947, cit. n. 92, Kat. Nr. 134; BABIĆ – ŠENOVA 1950, cit. n. 92, Kat. Nr. 173; ZLAMALIK 1967, cit. n. 92, Kat. Nr. 154; Vinko ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Die Strossmayer-Galerie Alter Meister der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste], Zagreb 1982, Kat. Nr. 185.

⁹³ VANĐURA 1988, cit. n. 70, pp. 96, 109–110.

Dve sliki iz Klarwillove zbirke v Strossmayerjevi galeriji v Zagrebu

POVZETEK

Sliki *Vesela družba* Jana Miensa Molenaerja in *Portret mlade deklice* Nicolaesa Maesa sta bili kupljeni leta 1929 za Strossmayerjevo galerijo v Zagrebu. Izvirata iz dunajske zbirke Izidorja viteza von Klarwilla (1824–1898) (Isidor Ritter von Klarwill), ki je bila leta 1928 prodana v Berlinu. Na podlagi arhivske dokumentacije in korespondence, ki ju hranita Državni arhiv v Zagrebu in Arhiv Strossmayerjeve galerije v Zagrebu, članek prinaša izčrpne okoliščine nakupa teh dveh slik iz Klarwillove zbirke in ob tem osvetljuje tudi samo zbirko. Hkrati razmišlja o njunem mestu v opusu obeh slikarjev in preverja zgodnje podatke o provenienci slik, oziroma prinaša nova dognanja o njuni zgodovini.



[PASINI TRŽEC 1] Jan Miense Molenaer, *Frohe Gesellschaft*, Öl auf Leinwand, 108,3 x 143,7 cm.
Zagreb, Strossmayer-Galerie Alter Meister, Inv. Nr. SG-294



[PASINI TRŽEC 2] Nicolaes Maes, *Bildnis einer jungen Dame*, Öl auf Leinwand, 60,1 x 49,3 cm.
Zagreb, Strossmayer-Galerie Alter Meister, Inv. Nr. SG-295
