

Rachel Ruysch, um 1700. Porträt
von Godfried Schalcken
(Cheltenham, The Wilson)



Signatur und Datierung: «Rachel Ruy. / 1683»

Frau unter Männern – Rachel Ruysch, Stillebenmalerin

Es lagen schon 20 Jahre produktiver künstlerischer Tätigkeit hinter ihr, als sie in der Männerwelt der Zünfte ankam: 1701 wurde Rachel Ruysch als erste Frau in die Haager «Confrérie Pictura» aufgenommen.

Kürzlich ermöglichte eine Restaurierung der *Blumen- und Früchtegirlande* die korrekte Lesung der Datierung: 1683. Es handelt sich somit um eines der frühesten Werke der Künstlerin; sie malte es im Alter von 17 Jahren. Zufälligerweise stammt das Bild aus demselben Jahr wie das ebenfalls ausgestellte *Früchtestillleben* ihres Lehrers Willem van Aelst. Dieser dürfte sie auch zu der schwungvollen Kalligraphie ihrer Signatur angeregt haben (Abb.).

Rachel Ruysch, Tochter eines Professors für Anatomie und Botanik, spezialisierte sich auf virtuose Blumenstillleben, die in monatelanger Arbeit entstanden. Sie waren europaweit stilbildend und begehrt – und erzielten Höchstpreise. Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, berief die Künstlerin 1708 zur Hofmalerin und sicherte sich so die Hälfte ihrer Jahresproduktion.

Neben ihrer brillanten Karriere brachte sie zehn Kinder zur Welt, sechs konnte sie bis ins Erwachsenenalter grossziehen. Mit 86 Jahren starb Rachel Ruysch in Amsterdam; drei Jahre zuvor hatte sie ihr letztes datiertes Gemälde vollendet.

Rachel Ruysch

Den Haag 1664–1750 Amsterdam

Blumen- und Früchtegirlande, 1683

Öl auf Leinwand, 42 × 54 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Franz Godin alias Francesco Codino – ein flämischstämmiger Deutscher in Italien

Die dicken, grob gehobelten Pappelholztafeln, auf welche die beiden Stillleben gemalt sind, verraten es: Ursprungsland muss Italien sein. Doch zeigen die Bilder zum einen starke Anklänge an die flämische Stillebentradition im frühen 17. Jahrhundert. Zum andern entsprechen ihre Motive und ihr Aufbau genau der deutschen Typologie, wie sie im Raum Köln / Frankfurt entwickelt wurde – wenn auch die malerische Ausführung «rustikaler» erscheinen mag...

Alles passt zusammen! Zwar fehlen die Papiere, aber die Indizien sprechen für sich: Die Eltern Godin waren Migranten. Wie viele ihrer Glaubensgenossen sind sie nach dem spanischen Überfall auf Antwerpen 1576 aus den habsburgisch-katholischen Niederlanden nach Hessen geflüchtet. Franz Godin wurde um 1590 in Frankfurt am Main geboren. Er lernte in der Werkstatt des aus Antwerpen stammenden Künstlers, Architekten und Sammlers Daniel Soreau. Dieser war Sprecher der «Welschen Protestanten» und entscheidend beteiligt am Aufbau der Neustadt Hanau bei Frankfurt, die zu einem Zentrum der Stillebenmalerei wurde mit mehreren Familienbetrieben niederländischer Abkunft.

Um 1620 wird Godin nach Italien gezogen sein – und dort pragmatisch seinen Namen angepasst haben: In der Lombardei sind Gemälde im Hanauer Stil aufgetaucht, welche die Signatur «Francesco Codino» tragen. Das früheste Beispiel ist 1621 datiert. Franz Godin alias Francesco Codino scheint eine gewisse Rolle gespielt zu haben in der Verbreitung nordischer Bildtypen in Italien. Mit seinem spätesten (bisher) bekannten Stilleben verliert sich 1624 die Spur des flämisch-deutsch-italienischen Künstlers.

Francesco Codino (Franz Godin)

Frankfurt a. M. um 1590 – nach 1624 Italien

*Stilleben mit Meeresgetier, Früchten
und Zuckerwaren*, um 1620/30

Öl auf Pappelholz, 37,5 × 51 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Stilleben mit Früchten und Vögeln, um 1620/30

Öl auf Pappelholz, 36,7 × 51 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018



Siegel «Collecties Goudstikker Amsterdam»



Etikett Hans A. Wetzlar, Amsterdam

Mit Nofretete unter einem Dach – Stilleben mit illustren Besitzern

Das kleine Gemälde entstand um das Jahr 1650. Wo es seither verblieb, ist nicht bekannt. Erst im 20. Jahrhundert ist eine spektakuläre Folge von Eigentümern belegt.

Im Jahr 1927 figurierte das Werk in der Auktion «Dr. James Simon de Berlin» bei Frederik Muller in Amsterdam. Der Baumwollhändler und Mäzen Simon (1851–1932) hatte durch kapitale Schenkungen die Berliner Museen gefördert. Zudem baute er eine umfangreiche Privatsammlung von Gemälden, Kunsthandwerk und Antiken auf. Seit 1911 finanzierte er die Grabungen von Ludwig Borchardt in Tell el-Amarna, wo 1913 die Büste der ägyptischen Königin Nofretete gefunden wurde. Sie ging in Simons Sammlung über – unser Bild dürfte sich bereits dort befunden haben. 1920 gelangte *Nofretete* als Schenkung ins Ägyptische Museum.

Weitere Auskunft gibt die Bildrückseite: Ein Siegel zeigt im Kreis um eine Palette den Schriftzug «Collecties Goudstikker Amsterdam» (Abb.). Der jüdische Kunsthändler Jacques Goudstikker (1897–1940), eine führende Adresse für holländische Malerei, dürfte das *Stilleben* auf der Simon-Auktion ersteigert haben; bis mindestens 1933 war es in seinem Besitz. Beim deutschen Einmarsch 1940 gelang der Familie die Flucht, doch Goudstikker verunfallte tödlich auf der Überfahrt nach Amerika. Die Galerie- und Privatbestände wurden konfisziert, Partien davon sicherte sich Hermann Göring. Goudstikker hatte sein Inventar noch in einem Notizbuch festhalten können. Dieses Verzeichnis ermöglichte 2005 die Restitution eines Teilbestands an seine Nachkommen. Luttichuys' *Stilleben* muss die Galerie schon früher verlassen haben; es figuriert nicht im «Black Notebook».

Zu ungewissem Zeitpunkt gelangte das Bild dann in die berühmte Sammlung von Hans Wetzlar (1894–1976; Abb.) in Amsterdam. Deren Versteigerung 1977 bei Sotheby Mak van Waay war ein Grossereignis. Dort erwarb das Ehepaar Krüppel-Stärk das *Stilleben* mit dem Silberbecher und der illustren Provenienz.

Simon Luttichuys

London 1610–1661 Amsterdam

Silberbecher mit Rosen

Öl auf Eichenholz, 35,5 × 30,7 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Trompe-l'œil – Illusionismus bis zur Täuschung

Die Malerei sei fähig, den Menschen zu täuschen – dies besagt eine Vorstellung, die auf die Antike zurückgeht. Legendär ist der Wettstreit zwischen zwei um 400 v. Chr. in Griechenland tätigen Starkünstlern: Zeuxis forderte seinen Kollegen Parrhasios heraus mit einem Traubenbild, so perfekt gemalt, dass Vögel die Beeren anpicken wollten. Doch als er versuchte, den schützenden Vorhang vor Parrhasios' Werk zur Seite zu ziehen, musste sich Zeuxis geschlagen geben – der Vorhang war gemalt.

Auch im niederländischen Barock war der Aspekt des Trompe-l'œil bedeutsam. Die Stilllebenmaler überboten sich in der illusionistischen Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit, und man darf den Ehrgeiz der Künstler im Kontext der empirischen Erforschung der Welt und namentlich der optischen Wissenschaften sehen.

Kunstfertigkeit und Illusion: die Täuschbarkeit des Auges war mitgemeint, und die Einsicht sollte zu Gedanken anregen. Mit dem Hinweis auf die begrenzte Erkenntnisfähigkeit der Sinne einher ging eine moralisierende Botschaft: sich der Endlichkeit alles Irdischen bewusst zu sein. Die toten Rebhühner im Stillleben von Cornelis Biltius wollen betrügen durch ihren «Fotorealismus», sich schliesslich aber als Täuschung entpuppen. Zu lesen sind sie als Vanitas-Symbol: Das menschliche Leben ist so vergänglich wie die flüchtigen Schatten und die fortfliegenden Federchen...

Jagdstillleben wurden im 17. Jahrhundert oft mit täuschend echt gemalten Rahmen versehen oder in die Raumarchitektur so integriert, dass die Bildgegenstände «real» erschienen. Vorbild und Abbild, Sein und Schein – das ist hier das Thema.

Cornelis Biltius

Den Haag 1653 – nach 1686 Deutschland (?)

Trompe l'œil mit Rebhühnern in einer Nische, um 1680

Öl auf Leinwand, 51,5 × 42,5 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Der fünfte Evangelist – Plattenzustände

Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, die als Autoren der vier biblischen Evangelien gelten, werden in der christlichen Ikonographie durch je ein geflügeltes Symbol dargestellt: Ein Mensch versinnbildlicht Matthäus, der Löwe Markus, der Stier Lukas und der Adler Johannes.

Es war der Kirchenvater Hieronymus (347–420), dessen Deutung die kirchliche Tradition prägte: «Die erste Gestalt, die eines Menschen, deutet hin auf Matthäus, der wie über einen Menschen zu schreiben beginnt [...], die zweite [auf] Markus, bei dem die Stimme eines brüllenden Löwen in der Wüste hörbar wird [...]; die dritte [Gestalt] auf ein Kalb, das der Evangelist Lukas vom Priester Zacharias opfern lässt; die vierte auf den Evangelisten Johannes, der, weil er Schwingen eines Adlers erhält und so zu Höherem eilen kann, das Wort Gottes erörtert.»

Diese Symbole erscheinen auch als Attribute in figürlichen Darstellungen der *Vier Evangelisten*, wie sie der Stecher Hieronymus Wierix nach Vorlagen seines älteren Antwerpener Kollegen Marten de Vos ausführte. Bei drei der vier Kupferstiche – Matthäus, Markus, Lukas – platzierte Wierix im ersten Arbeitsgang das jeweils zugehörige Symbol. Nicht so bei Johannes. Hatte bereits der Entwurf von de Vos darauf verzichtet? Glaubte dieser, der Kelch mit dem in Form einer geflügelten (Drachen-)Schlange entweichenden Gift, das Johannes hätte trinken sollen, würde zu dessen Kennzeichnung ausreichen? Oder vergass es Wierix einfach?

Wie auch immer und hier zu sehen: Nur Johannes existiert in einem 1. Plattenzustand ohne Evangelistensymbol. Im 2. Zustand hat Wierix dann den fehlenden Adler ergänzt, ja hereingezwängt. Deutlich erkennt man noch die darunterliegenden Schraffuren des 1. Zustands.

Zudem erweiterte er den Text im Unterrand um zwei Zeilen, versetzte dort seine Stecher-Signatur («Jeronimus Wierix fecit» wird zu «Je. wie. fe.») sowie die Nennung des «erfindenden» Entwerfers («M. de Vos inuentor.» wird zu «M. de vos inuent.»). Im hier gezeigten 4. Zustand schliesslich brachte er auf dem Kelchfuss eine neue Verlegeradresse an («G. de. Iode. excud.» wird zu «Theodor. Galle ecud.»).

Abdrucke von verschiedenen Bearbeitungszuständen einer Platte können Auskunft geben über die künstlerischen und technischen Prozesse und über aufeinanderfolgende Editionen. Die Unterscheidung der Zustände ist darum hilfreich bei der Zuordnung und Datierung einzelner Abzüge – und eine Wissenschaft für sich.

Marten de Vos

Antwerpen 1532–1603 Antwerpen

Stecher: Hieronymus Wierix

Verleger: Gerard de Jode/Theodor Galle, Antwerpen

Die Vier Evangelisten, vor 1591

Matthäus – Markus – Lukas – Johannes – Johannes

Kupferstich, Hollstein 1093–1095 II, 1096 IV, 1096 I

Antike Tugendheldin – Lucretia

Ikone eines konservativen Frauenbildes oder fortschrittliche Vertreterin weiblicher Selbstbestimmung? Wie kann, darf, soll man die Geschichte der Lucretia heute erzählen, wie deuten? Aus der legendenumwobenen historischen Überlieferung? Aus der Sicht der Rezeption im Laufe der Geschichte? Aus der Perspektive von heute?

Wie der römische Geschichtsschreiber Livius (wohl 59 v.Chr.–um 17 n.Chr.) berichtet, war der Anlass eine Wette unter Männern. Lucretia, die Gattin des Collatinus, wurde von Tarquinius, einem Mitglied der etruskischen Königsfamilie, vergewaltigt. Obwohl von jeglicher Schuld freigesprochen, wählte sie gegen den Willen ihrer Familie den Freitod. Ihre radikale Tat war ein Fanal: Es kam zum Volksaufstand, die tyrannische Monarchie wurde gestürzt, 509 v.Chr. erfolgte die Gründung der römischen Republik. Eng verbunden mit diesem Gründungsmythos, galt Lucretia über die Jahrhunderte als «exemplum virtutis» (Tugendvorbild) und wurde mit entsprechenden Werten verknüpft: Integrität, Selbstlosigkeit, Treue, Ehre, Patriotismus, Mut... Einzig der Kirchenvater Augustinus verurteilte die Selbsttötung und vermutete egoistische Motive.

In der Umbruchzeit nach 1500 trat das Lucretia-Thema vermehrt im Bild auf, in adelig-patrizischen Kreisen und insbesondere in Deutschland. Neben der einmaligen Interpretation Dürers brachte vor allem die Cranach-Werkstatt, im Umfeld der Reformation, zahlreiche Varianten hervor. Die kleinformatige Tafel des flämischen Malers Cornelis Bazelaere verbildlicht ein zeittypisches, zweideutiges Spiel mit Tugend und Laster: «Gerade dadurch, dass Lucretia einen auffallend attraktiven Körper hat, kann sie deutlich machen, dass ihr nur an der ‹pudicitia› (Schamhaftigkeit) liegt. Denn obwohl sie damit einen Betrachter zur ‹voluptas› (Lust) reizen und verführen könnte, verletzt sie ihren Körper freiwillig mit dem Messer und zerstört ihn schliesslich.» (Jan Follak)

Die vielschichtige Ikonographie von Bazelaeres *Lucretia* – der Entschluss zur Wiederherstellung der Ehre, der Schmerz im Akt der Erdolchung, die unverhohlen zur Schau gestellte Erotik – erlaubt Einblicke in das Kabinett des gebildeten Kunstsammlers der Epoche. Und sie vergegenwärtigt eine lange Geschichte des Geschlechterverhältnisses. Ein fast 500 Jahre altes Bild – gemalt von einem Mann für Männer – führt uns mitten in zeitgenössische Diskurse und interkulturelle Debatten.

Cornelis Bazelaere

(Meister mit dem Papagei)

Antwerpen, tätig 1. Hälfte 16. Jahrhundert

Lucretia, um 1530

Öl auf Eichenholz, 44 × 29 cm

Schenkung Annette Bühler 2017

«Hübsch Martin» – erster Kupferstecher mit Namen

Der anonym gebliebene Meister E.S. hatte es um die Mitte des 15. Jahrhunderts vorgemacht, Martin Schongauer tat es ihm nach: Konsequenterweise versah er seine Kupferstiche mit den Namensinitialen. Das Signum MS, dazwischen ein Kreuzchen, wurde zum Markenzeichen.

«Hübsch Martin», wie man Schongauer der Anmut seiner Kunst wegen nannte, war der erste deutsche Stecher, der die Druckgraphik über den Status des Handwerks erheben konnte. Er positionierte sie als individuelle Schöpfung, druckte in höheren Auflagen und zog unter eigenem Namen einen Vertrieb auf. Die Resonanz war beträchtlich. In Florenz soll der junge Michelangelo die *Peinigung des heiligen Antonius* kopiert haben (Fort Worth, Kimbell). Und für Dürer war er das erklärte Vorbild.

Schongauers Hauptblatt, die *Grosse Kreuztragung*, ist nicht wie damals üblich Teil eines Passionszyklus', sondern als autonomes Werk konzipiert. Es übertrifft im Format jeden Kupferstich des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen. In jeder Beziehung: Umfangreich wie ein Gemälde, in bis dahin nicht gesehener technischer Brillanz und künstlerischer Ausdruckskraft, vermittelt die Darstellung durch äussere Bewegtheit der Figuren die innere Anteilnahme an der Passion Christi. Der gestürzte Heiland bildet das Zentrum, sein frontal zugewandtes Antlitz ist der ruhende Pol inmitten der Geschäftigkeit. Über ihm scheiden sich im Himmel Licht und Schatten. Der Reichtum von Hell-Dunkel-Abstufungen bis hin zu tiefem Schwarz verleiht der Szenerie Präsenz und Eindringlichkeit – eine Qualität, die nur in exzellenten frühen Abzügen wie dem hier gezeigten zur Wirkung kommt.

Schongauers Einfluss war weitreichend und nachhaltig. Die Verbreitung seiner Kupferstiche – insgesamt 116 Platten – trug entscheidend zur Rezeption bei. Nicht nur Maler, auch zahlreiche Bildschnitzer nutzten seine gestochenen Figuren als Quelle von Motiven und Kompositionen.

Als der junge Dürer Schongauer in Colmar aufsuchen wollte, war dieser bereits verstorben. Bald sollte er sein Vorbild übertreffen: Dürer wurde zum bedeutendsten Graphikkünstler überhaupt, professionell organisiert, international vernetzt, weitherum gerühmt, begehrt und vielfach nachgeahmt. In seiner Kunst offenbaren sich das Menschenbild und das Selbstverständnis einer neuen Epoche. Er war der einflussreichste Künstler der Renaissance im Norden, er reiste, er forschte, er publizierte – das perfekte Pendant zum italienischen «uomo universale».

Martin Schongauer

Colmar um 1440/50–1491 Breisach

Die grosse Kreuztragung, um 1475/80

Kupferstich, Lehrs 9

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Eine biblische Patchwork-Familie – Anna und die hl. Sippe

*Anna war ein selig Weib, / drei Marien gebar ihr Leib.
Drei Mannen hatte sie zur Eh' / Joachim, Cleophas, Salome.
Joseph ward Marien geben, / die gebar Jesum, unser geistlich Leben.
Alphaeus die ander' Maria nahm / die gebar Jacob, Joseph, Simon und Judam.
Die dritte Maria war nicht verlassen, / sie gebar aus Zebedaeo Johannem
und Jacob den Großen.*

So besingt ein Lied aus der *Legenda aurea*, dem volkstümlichen Longseller mit Heiligengeschichten des Jacobus de Voragine (1228/29–1298), die Grossfamilie der hl. Anna. Dem Annenkult liegt die Verehrung der Gottesmutter Maria zu Grunde. In der sogenannten *Anna selbdritt*-Gruppe – hier vertreten durch ein typisches Beispiel spätgotischer Bildschnitzerei aus Süddeutschland – erscheint sie mit ihrer Mutter Anna und ihrem Sohn Jesus.

Dürer zeichnet in seinem Holzschnitt *Die heilige Sippe* das Drei-Generationen-Trio durch zwei musizierende Engelchen aus. Hinter Anna befinden sich ihre Töchter Maria Kleophas und Maria Salomas, benannt nach ihrem zweiten bzw. dritten Ehemann. Joachim, ihr erster Gatte und Vater der Maria, die gerade den Jesusknaben stillt, steht dahinter, während links Marias Mann Joseph hinzutritt. In vielen Sippen-Darstellungen zu sehen sind zudem die Kinder der anderen Marien, die Halbbrüder Jesu, Jakobus d. J., Barnabas, Simon Zelotes, Judas Thaddäus, Johannes, Jakobus d. Ä. – alle nachmals Jünger Christi.

Das im 15. und 16. Jahrhundert beliebte Thema der hl. Sippe entsprach dem spätmittelalterlichen Interesse an Genealogie und Familienpolitik. In der ständisch-zünftischen Sozialordnung der Städte waren passende Verwandtschaftsbande unabdingbar für berufliches Fortkommen und gesellschaftlichen Status – gerade für Künstler, die über den Handwerkerstand hinausgelangen wollten. So heiratete der Bildschnitzer Heinrich Iselin aus Ravensburg, um 1500 Schöpfer der Skulpturengruppe *Die Marienkrönung*, eine Tochter des angesehenen Tischlermeisters Simon Haider in Konstanz. Nach dessen Tod übernahm er den florierenden Werkstattbetrieb, erwarb das Bürgerrecht und wurde in den Grossen Rat der Stadt gewählt.

Albrecht Dürer

Nürnberg 1471–1528 Nürnberg

Die heilige Sippe, 1511

Holzschnitt, Meder 216 b

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018



Dinant mit Zitadelle und Stiftskirche
Notre-Dame



Der Rocher Bayard bei Dinant

Der Rocher Bayard bei Dinant – Patinirs Felsen?

Joachim Patinir (um 1475/80–1524) gilt als einer der Erfinder der Landschaftsmalerei: Kleine biblische oder heilige Gestalten scheinen sich zu verlieren in weitläufigen Gegenden, komponiert aus Bergen, Meeren, Flüssen, Wäldern, Wiesen, Dörfern, Städten und Burgen – Landschaften als Darstellung des ganzen Universums.

Meist sind solche «Weltlandschaften», wie sie auch genannt werden, von steil aufragenden, bizarren Felsformationen geprägt. Patinirs Nachfolger in Antwerpen, so sein Neffe Herri met de Bles oder der Radierer und Verleger Hieronymus Cock, haben diesen phantastischen Stil weitergeführt.

Bei Dinant in Wallonien, dort, wo die Maas das Waldgebirge der Ardennen durchbricht, war Patinirs Geburtsort. Zwischen Kalkklippen und grünen Hügeln liegt am Flussufer die kleine Stadt mit ihren Wahrzeichen, der über allem thronenden Zitadelle und, in einer Nische des unterkarbonischen Kalks, der gotischen Stiftskirche Notre-Dame.

Etwas von den realen Natur- und Architectureindrücken mag da in Patinirs Phantasievorstellungen eingeflossen sein. Zu Dinants Attraktionen zählt noch heute der spektakuläre Bayardfelsen, den der Legende zufolge das fliehende Pferd Bayard mit seinen Hufen aus dem Gebirge geschlagen hat – auch wenn die Felsnadel erst durch Soldaten von Louis XIV ganz freigesprengt wurde, um das rechte Maasufer passierbar zu machen.

Herri met de Bles

Bouvignes-sur-Meuse/Dinant um 1510 –
nach 1560 Antwerpen

Der Weg zum Kalvarienberg, um 1540

Öl auf Eichenholz, 57 × 72 cm

Schenkung Albert Koechlin Stiftung, 1999

Der Wald – Ort der Gefahr

Berge, Gewässer, Wiesen, Wälder: da denkt man an Ausflüge und Wanderungen, an Freizeit und Erholung in der Natur. Es sind Motive, die selbstverständlich sind im niederländischen Landschaftsbild um 1600. Oder doch nicht? In solcher Umgebung finden sich Heilige und Einsiedler. Es spielen sich Szenen ab, die sich laut Überlieferung in der Wüste zugetragen haben. Die üppig grüne, die unberührte, wilde Natur wurde damals anders wahrgenommen als heute.

Die Bedeutung der kleinen Figuren in Gillis de Hondecoutres *Waldlandschaft mit dem ungehorsamen Propheten* sollte man nicht unterschätzen. Der Fluss, den links ein Ruderer quert, ist ein traditionelles Symbol für die Endlichkeit des Lebens. Der Schäfer, er schwatzt im Schatten hinter dem Baumtor; der Jäger auf dem Steg, er hat einen Weg gewählt, der nicht weiterführt: Sie verkörpern die Verführung durch weltliche Vergnügungen. Dagegen ein unscheinbarer Wanderer im Bildzentrum: Mit geschultertem Bündel ist er unterwegs, er hat ein festes Ziel und verschwendet seine Zeit nicht. Beim Baumtor entscheidet er sich für den anderen Weg: Er wird die Brücke – ein Sinnbild für Christus – überqueren, Orientierung bietet ihm der Kirchturm in der Ferne.

Die Landschaft als Welt mit ihren Anfechtungen und Irrwegen, Figuren als «exempli» der Tugend bzw. des Lasters, das irdische Dasein als gefährvolle Pilgerreise: eine Lesart, die in mittelalterliche Denkweisen zurückreicht. Sie würde hier spekulativ erscheinen, wären da rechts vorne nicht die Protagonisten einer biblischen Geschichte.

Das Alte Testament berichtet, wie ein Prophet aus Juda, entgegen Gottes Geheiss, in einem entweihten Ort rastete und sich Brot und Wasser reichen liess. Als er auf einem Esel nach Hause reiten wollte, fiel ihn ein Löwe an. Man «fand seinen Leichnam in den Weg geworfen und den Esel und den Löwen neben dem Leichnam stehen. Der Löwe hatte nicht gefressen vom Leichnam und den Esel nicht zerrissen» (1. Könige 13, 28). Er vollzog bloss die Strafe Gottes. So steht das Schicksal des ungehorsamen Propheten als deutliche Warnung vor der Versuchung und als Aufforderung zum gottgefälligen Leben.

Es ist die alte Ikonographie vom Wald als Wildnis, als Ort der Gefahr fern der Zivilisation, die hier weiterlebt. Zum Repertoire gehören die phantastischen Baumriesen mit ihrem blossliegenden Wurzelwerk und sich windenden Ästen ebenso wie der abgestorbene Baumstrunk – im gegebenen Kontext ein unmissverständliches Vanitassymbol.

Wie die dörfliche Landschaft ist auch die Waldlandschaft ein Bildtypus, der auf Pieter Bruegel d. Ä. zurückgeht. Flämische Exilanten, oft Glaubensflüchtlinge aus Antwerpen, brachten gegen 1600 die Neuerungen aus dem habsburgisch-katholischen Süden in den calvinistischen Norden, nach Haarlem und Amsterdam.

Gillis Claesz. de Hondecoutre

Antwerpen 1580–1638 Amsterdam

Waldlandschaft mit dem ungehorsamen Propheten, 1606

Öl auf Eichenholz, 58,5 × 87,5 cm

Schenkung Albert Koechlin Stiftung, 1999



Detail vor Abnahme der späteren Übermalungen



Detail nach Abnahme der späteren Übermalungen



David Teniers d. J.: *Die Raucher*, 1644, London, Wallace Collection

Ertappt – der abgewandte Bauer

Der Bauer hinter der Türe hatte vorher weder durch Anatomie und Handlung noch durch Malqualität überzeugen können (Abb.). Die kürzliche Restaurierung von Teniers' *Bauern in einer Schenke* überraschte nun mit einer Entdeckung: Sein ganzer Oberkörper erwies sich als nachträglich von fremder Hand verändert. Diese späteren Übermalungen wurden sorgsam abgenommen, und zum Vorschein kam die Figur mit geneigtem Kopf und gesenkten Armen (Abb.), wie sie sich bei entsprechend abgewandtem Tun häufiger in Bildern von Teniers findet (Abb.): ein «kleines Geschäft» im Hintergrund.

Die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts war besonders anfällig für Anpassungen an den jeweiligen Zeitgeschmack. Manche derbe Einzelheit passte bald einmal nicht mehr ins «Decorum» feinerer Gesellschaften, vor allem das puritanische 19. Jahrhundert erkannte viel Handlungsbedarf.

Wobei man nicht dem Missverständnis aufsitzen sollte, die volkstümlichen Szenerien würden 1:1 der damaligen Realität entsprechen. Ethnographie ist nur die eine Seite, die andere ist die Moral. Anzüglichkeiten, lautes Gelächter, Rauchen, Saufen und Raufen – die Vorführung ungebührlichen Verhaltens sollte, im Sinne einer Devise der antiken Rhetorik, «docere, delectare et movere»: belehren, erfreuen und bewegen.

David Teniers d. J.

Antwerpen 1610–1690 Brüssel

Bauern in einer Schenke, 1667

Öl auf Leinwand, 21 × 34 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018



Jetzt-Zustand: nach Abnahme späterer Übermalungen



Detail der Parkettierung:
Brandstempel «F Leedham»

Die zersägte Frau – ein Übergriff

Es gab Zeiten, da wurde hemmungslos «verbessert» und «verschönert». Daniele da Volterra übermalte die Blößen von Michelangelos Akten in der Sixtinischen Kapelle – und kassierte den Spottnamen «Braghettone» (Hosenmaler). Rubens korrigierte Gemälde seiner Antwerpener Vorläufer. Sir Joshua Reynolds kratzte Rembrandts Meisterwerk *Susanna im Bade* weitgehend ab, um es neu so zu malen, wie in seiner Vorstellung ein Rembrandt auszusehen hätte...

Eine solche Geschichte hat auch das *Interieur mit Fischverkäufern* von Quiringh van Brekelenkam. Dieser Maler von bürgerlichen Genreszenen pflegte eine spezielle Eigenart: Er setzte gern überlange Gestalten in seine Figurenszenen. Dies hat offensichtlich im vorliegenden Fall missfallen: Der Hausherrin wurde ein Streifen aus dem Rock gesägt und am oberen Rand eingesetzt (Abb.). Dabei hatte die Verkürzung der Dame einen heftigen Versatz des «Bilds im Bild» zur Folge, samt Aufspaltung der Datierung «1662» auf dem Rahmen. Sägeverluste wurden anschliessend hell ausgekittet. In diesem versehrten Zustand präsentiert sich das Bild heute.

Die Rückseite der Holztafel wurde mit einer Parkettierung versehen, die eine Verwölbung verhindern soll und zugleich die Schnitte verdeckt. Eine der Leisten trägt den Brandstempel «F Leedham» (Abb.). Dieser Restaurator aus London, der seinen Eingriff standesbewusst visierte, war eine Kapazität: Francis Leedham (1794–1870) galt als der führende englische Gemäldedoublierer seiner Zeit. Vom Auktionshaus Christie's wurde er als «that ingenious artist» gepriesen, und sein Geschick, Gemälde von Holztafeln auf Leinwand zu übertragen, war legendär.



Vor-Zustand: vor Abnahme späterer Übermalungen



Virtueller Zwischen-Zustand: Zurücksetzung verschobener Brettstücke



Virtueller Original-Zustand: digitale Rekonstruktion

Zeitreise rückwärts – eine virtuelle Rekonstruktion des Original-Zustands

Zum Zeitpunkt der Schenkung störten verfärbte Übermalungen das Erscheinungsbild des *Interieurs mit Fischverkäufern* (Abb.). Dieser unbefriedigende Zustand erleichterte den Entscheid, die späteren Zutaten abzunehmen und die originale Malschicht freizulegen.

Die Überraschungen hielten dann Schritt mit der Arbeit: Fortlaufend erschlossen sich die früheren, rabiaten «restauratorischen» Eingriffe, bis sich das Gemälde in seiner noch erhaltenen Originalsubstanz, dem Jetzt-Zustand, offenbarte (siehe Kap. 1). Die im 19. Jahrhundert getätigten Veränderungen sind derart drastisch, dass sich eine virtuelle Rekonstruktion geradezu aufdrängte. Wie sah das Bild aus, als es der Künstler 1662 vollendete?

Das Zurücksetzen der ausgesägten und verschobenen Brettteile ergibt einen Zwischen-Zustand (Abb.), der die ursprünglichen Proportionen wiederherstellt, aber auch die Säge-Verluste aufzeigt. Im Endzustand schliessen Retuschen diese Fehlstellen und Schäden (Abb. und Wandreproduktion).

Wir beschränken uns hier auf eine digitale Rekonstruktion. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands ist bloss simuliert: Doch so dürfte in etwa Brekelenkams Gemälde einmal ausgesehen haben.

Quiring van Brekelenkam

Zwammerdam 1622/30 – nach 1669 Leiden

Bürgerliches Interieur mit Fischverkäufern, 1662

Öl auf Eichenholz, 51,5 × 42,5 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Naherholungsziele – «Plaisante plaetsen»

Mitte der 1550er Jahre zeichnete ein südniederländischer Künstler in der Umgebung von Antwerpen eine Reihe einfacher ländlicher Szenerien. Sein Name ist bis heute unbekannt, aber seine Zeichnungen hatten ein erstaunliches Nachleben.

Hieronymus Cock, der in seinem Antwerpener Verlag «Aux quatre vents» auch Bruegels Alpenlandschaften ediert hatte, liess die Vorlagen auf Kupfer ätzen und veröffentlichte bis 1561 insgesamt 44 *Kleine Landschaften*: «Viele und sehr freie Ansichten von Dorfsiedlungen, Höfen, Feldern, Strassen und dergleichen [...] Allesamt nach dem Leben abgebildet [...]». Der Gegensatz dieser wirklichkeitsnahen Schilderungen zur Tradition der phantastischen «Weltlandschaft» könnte nicht grösser sein.

50 Jahre später gab in Amsterdam der Stecher und Verleger Claes Jansz. Visscher eine 26-teilige Folge bäuerlicher Landstriche heraus. Es handelte sich um verkleinerte Kopien der flämischen Prototypen – je zwei Blätter der ursprünglichen bzw. kopierten Serie laden hier zum Vergleich ein. Visscher erkannte das Potenzial der unscheinbar-alltäglichen Sujets. Auf dem Titelblatt gab er kühn Pieter Bruegel als Zeichner dieser «Bauernhütten und Landhäuser aus dem Herzogtum Brabant» aus und betonte, die Edition erfolge «zum Belieben der Maler». Die klug vermarktete Neuauflage der *Kleinen Landschaften*, die in die Phase einer Bruegel-Renaissance fiel, erwies sich als Pioniertat mit weitreichender Wirkung.

Kurz zuvor hatte Visscher eine Folge von *Plaisante plaetsen* herausgebracht. Enthalten war ein Verzeichnis der abgebildeten Örtlichkeiten, und das Titelblatt verkündete: «Gefällige Orte hier, mögt ihr sie in Ruhe betrachten, Liebhaber, die ihr keine Zeit habt weit zu reisen. Gelegen ausserhalb der angenehmen Stadt Haarlem oder in der Nähe. Kauft ohne lang zu überlegen.» Visscher übernahm – von der Titelei über Ikonographie und Komposition bis zum spröden graphischen Duktus – das «realistische» Konzept des «Meisters der Kleinen Landschaften» und übertrug es auf seine holländische Heimat.

Damit löste er in den nördlichen Provinzen eine enorme Produktion druckgraphischer Landschaftsbilder aus. Sein professioneller Vertrieb gab entscheidende Impulse zur Darstellung – und touristischen Wertschätzung – pittoresker Örtlichkeiten im heimischen Umland. Rurale Schauplätze und Alltagsmotive wurden nun bildwürdig. Unter solchen Vorzeichen initiierten Mitte der 1610er Jahre Künstler wie Jan und Esaias van de Velde in Haarlem die Erneuerung der holländischen Landschaftskunst.

Claes Jansz. Visscher

Amsterdam 1586/87–1652 Amsterdam

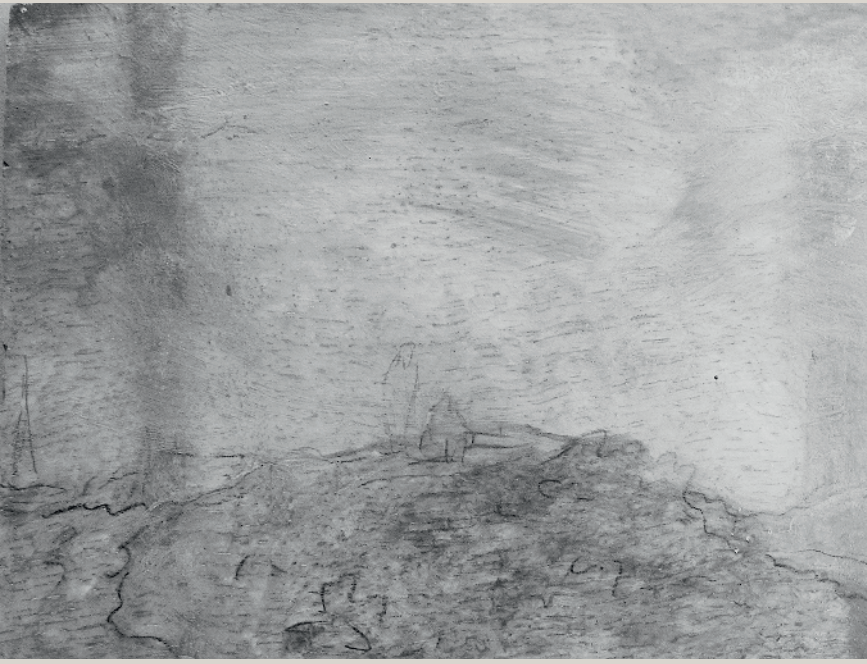
4 Blätter aus einer Folge von 11 Landschaften um Haarlem und Titelblatt, um 1611

«Villarum varias facies.../Plaisante plaetsen...»

Titelblatt – Leuchtturm bei Zandvoort (Ortsverzeichnis) – «Paters herbergh» – Bauernhäuser und Bleichfelder

Radierung, Hollstein 149, 150, 152, 159

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018



IR-Fotografie, Detail: Unterzeichnung als Bildanlage



Detail: ausgeführte Malerei mit Motivänderungen

Die verrückte Kirche – vom Kreidestrich zum Pinselzug

Wenn man's weiss, kann man ihn mit blossem Auge erkennen: den Kirchturm ganz links aussen am Horizont der kleinen Landschaft. Der Künstler hat ihn mit dunkler Kreide auf seiner Holztafel vorgezeichnet. Als er dann zu Pinsel und Farbe griff, muss er realisiert haben, dass der Turm am vorgesehenen Platz fast unter dem Rahmen verschwinden würde. Also versetzte er ihn ein Stück nach rechts, weshalb er heute dort steht, wo wir ihn auf den ersten Blick sehen: genau über der Biegung des sandigen Dünenwegs.

Infrarot-Strahlung dringt tiefer in die Bildschichten ein als sichtbares Licht. Mittels Infrarot-Reflektografie (IRR) lässt sich daher eine Unterzeichnung auf heller Grundierung abbilden. Die Infrarot-Aufnahme der *Dünenlandschaft mit Leuchtturm* von Marten Fransz. de Hulst zeigt eine freie, summarisch ausgeführte Skizze. Sie beschränkt sich auf die Angabe der Umrisslinien. Neben dem exzentrischen Kirchturm fällt noch die viel zu gross geratene Figur auf der Hügelkuppe auf, die dann ebenfalls mit dem Pinsel korrigiert wurde.

Man erkennt auch den stark bewegten, ungleichmässigen Verlauf der Holzmaserung. Auf der Bildoberfläche schlägt sich dieser in gut sichtbaren Verwerfungen nieder. Der Künstler hat offensichtlich ein preisgünstiges Malbrettchen verwendet. Seine anspruchslose Strandszenerie mit Fischerleuten ist typisch für das Angebot eines demokratischen Kunstmarkts: In Holland gab es im 17. Jahrhundert Bilder für alle. Ein solche kleine Landschaft war rasch gemalt und kostete kaum ein paar Gulden.

Das Werk gehört der tonalistischen Richtung der holländischen Malerei an, für die nach 1625 Pieter Molijn und Jan van Goyen stilbildend waren. Die *Pellecussen Poort bei Utrecht* von Wouter Knijff ist repräsentativ für die breite van Goyen-Nachfolge. Apropos verrückte Bauwerke: Das Tor ist auch Motiv in der grossen Zeichnung von Antoni Waterloo – in anderer architektonischer und landschaftlicher Umgebung. Es war ein beliebtes Versatzstück der Künstler.

Maerten Fransz. van der Hulst

Nördliche Niederlande, um 1600 – nach 1645

Dünenlandschaft mit Leuchtturm, 1639

Öl auf Eichenholz, 23,5 × 29 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Archaischer Wettkampf – zwischen Geschicklichkeit und Tierquälerei

Die Zeichnung zeigt ein eigenartiges Schauspiel: Über der neugierigen Menschenmenge ist ein Seil gespannt, daran hängt eine lebende Gans! Was auf Pieter Molijns kleinem Wimmelbild tatsächlich vorgeht, schildert ein Bericht im Wiener *Vaterländischen Jugendfreund* von 1814:

«Von einem Privathause des Marktplatzes an das gegenüberstehende Stadthaus wurde ein Seil gespannt, in dessen Mitte man zwey lebendige Gänse an den Füßen aufhing [...] Nunmehr begann der eigentliche Wettkampf. Beym schnellen Durchreiten unter dem Seile suchte jeder die Gans loszureissen, welches aber durch die verstrickten Bindfäden sehr erschweret wurde. Wie sich der Reiter bemühte, der Gans habhaft zu werden, hieben die zwey Zunftgenossen tapfer auf das Pferd los, und verleiteten es dadurch zu unregelmässigen Capriolen, dass der Reiter Gefahr lief, vom Pferde zu stürzen, und dadurch gern seinem Nachfolger Raum machte [...]. Auf diese Art wurde die Unterhaltung der Zuschauer äusserst lebhaft, und so sehr verlängert, dass jeder der Kämpfer mehrere Mahle an die Reihe kam, bis endlich vielleicht dem Unverdientesten das Glück zu Theil wurde, die halb los gerissene Gans vom Seile vollends zu trennen. [...] ein Wettkampf, das Gansreissen genannt, der in dem rohen Zeitalter seinen Ursprung hat.»

Der archaische Brauch ist vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert und von Flandern bis Italien belegt. Ausgetragen wurde er entweder am Martini-Tag, um mit der Gans alles Böse der vergangenen Saison abzutöten, oder man setzte ihn im Umfeld der Fasnacht an, wo er je nach Ausgang als Omen für die kommende Saison ausgelegt wurde. Eine spezielle Variante war die Austragung auf dem Wasser und von Booten aus. Verwandte Gebräuche wie die Surseer «Gansabhaut» haben sich bis heute erhalten.

Molijn, Sohn einer Emigrantenfamilie aus den südlichen Niederlanden, liess sich nach 1610 im künstlerisch innovativen Handelszentrum Haarlem nieder. Zusammen mit Jan van Goyen und Salomon van Ruisdael begründete er ab 1625 in der Nachfolge von Esaias van de Velde den «monochromen» Stil: die Darstellung der Landschaft in wenigen, tonal abgestimmten Farbwerten. Seine bevorzugten Motive waren die hier mit bedeutenden Beispielen vertretenen Dünenlandschaften.

Wie van Goyen in Den Haag betrieb Molijn in Haarlem ein einträgliches Geschäftsmodell, das neben Gemälden für jede Einkommensklasse auch Zeichnungen für den kennerschaftlichen Sammler bereithielt. Das vorliegende Blatt zeichnet sich durch seinen Detailreichtum sowie die prominent gesetzte Signatur als eigenständiges Werk aus.

Pieter Molijn

London 1595–1661 Haarlem

Dorfstrasse mit Gans-Reissen, um 1655

Schwarze Kreide, Pinsel in Grau, laviert, 18,4 x 27,1 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Dutch Mountains? – ein Holländer in Skandinavien

Auf der Fahrt in die Baltische See sei sein Schiff in einen Sturm geraten und Allaert van Everdingen schliesslich an die Küste Norwegens verschlagen worden, «mit oder gegen seinen Willen und nicht ohne Schaden». Die zufällig sich bietende Gelegenheit habe er genutzt, um in der nordischen Landschaft «nach dem Leben Zeichnungen zu machen». So berichtete 1718 der holländische Künstlerbiograph Arnold Houbraken.

Der Plot passt gut: Die Ikonographie des Nordens – Felsgebirge, Wasserfälle, Tannen, Sägemühlen, Blockhütten – gelangt durch Naturgewalt nach Holland und liefert dort der Malerei neue Motive. Nur: Die Geschichte dürfte ins Reich der Künstlerfabeln gehören.

Tatsache aber ist: Datierte und mit Ortsangaben versehene Zeichnungen belegen für 1644/45 Aufenthalte des Künstlers in der südnorwegischen und westschwedischen Küstenregion. Nach seiner Rückkehr malte er auf der Basis solcher Reiseskizzen in Amsterdam eine Ansicht der *Kanonengiesserei in Julitabruk* (Amsterdam, Rijksmuseum) bei Göteborg. Naheliegenderweise wird der Künstler wohl im Auftrag von deren holländischem Eigentümer, Hendrik Trip, nach Skandinavien gereist sein.

Bereits im Dreissigjährigen Krieg hatten die Unternehmerfamilien de Geer und Trip dort Eisenwerke betrieben und waren im internationalen Waffenhandel tätig. Lodewijk de Geer, ein Wahl-Schwede, wurde von König Gustav Adolf in den Adelsstand erhoben; die Trip-Brüder liessen sich 1660 in Amsterdam ein monumentales Stadtpalais erbauen. Zur Dekoration im «Trippenhuis» trug Everdingen einen Zyklus nordischer Landschaften bei, und Rembrandt malte die Altersporträts der Eltern *Jacob Trip* und *Margaretha de Geer* (London, National Gallery).

In Utrecht bei Roelant Saverij hatte Everdingen seine Ausbildung begonnen, bei Pieter Molijn in Haarlem schloss er sie ab. Beide Lehrer sind hier vertreten. Saverijs Tiroler Alpen- und Waldszenerien von 1609 gehen zurück auf einen militärischen Aufklärungszug. Sie stehen damit wie auch motivisch im Kontrast zu der beiläufigen Alltagsschilderung von Molijns Dünenlandschaften.

Everdingen wiederum schuf mit seiner Ikonographie einer düster-rauen Gebirgsnatur des Nordens einen Gegenentwurf zu den Sehnsuchtsbildern der «Italianisanten», wie sie Claes Berchem, Jan Both und Adam Pijnacker heraufbeschworen. Deren Vorstellung eines arkadischen Volkslebens im Sonnenschein zwischen antiken Ruinen bildet gewissermassen den anderen Pol eines bildgewordenen Eskapismus.

Everdingen schuf sich mit seinen skandinavischen Landschaften eine lukrative Marktnische, sie wurden gut bezahlt und inspirierten Jacob van Ruisdael zu dessen berühmten Wasserfällen. Die Kunst Everdingens, gerade auch seine Radierungen, wirkte bis ins 19. Jahrhundert nach, und auch Goethe schätzte sie ausserordentlich.

Allaert van Everdingen

Alkmaar 1621–1675 Amsterdam

Skandinavische Landschaft mit Wasserfall, 1650/60

Öl auf Eichenholz, 48 × 72,8 cm

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk

Antoni Waterloo – Meister der Bäume

Antoni Waterloo scheint höchstens sporadisch in Öl gemalt zu haben. Seine Reputation beruhte schon früh auf seinem graphischen Schaffen. Zudem hat er sich, nicht unüblich für holländische Künstler der Epoche, auch als Kunsthändler betätigt.

Das Werk Waterloos umfasst hunderte zum Teil farbiger Zeichnungen und rund 140 Radierungen, allesamt Landschaftsdarstellungen. Zu seinen grossformatigen, bildhaft ausgeführten Arbeiten gehört die *Pellecussen Poort bei Utrecht* am Fluss Vecht, eine topographische Ansicht (ausgestellt in der tonalistischen Werkreihe).

In seinen Radierungen nahm der Künstler die Natur nahsichtig in den Blick. Hauptakteure sind meist Bäume, namentlich imposante alte Eichen. Oft nehmen sie die ganze Bildhöhe ein und werden sekundiert von niedrigem Gehölz oder, wie bei der *Wassermühle*, von kleinen Kopfweiden. Mit Verve widmete sich Waterloo der Wiedergabe der grossblättrigen Vegetation im Vordergrund und differenzierte sorgsam die Strukturen von Rinde und Laubwerk der verschiedenen Baumarten. Die Radiertechnik ist akkurat in den Details und male- risch in der Gesamtwirkung von Licht und Atmosphäre.

Mit Jacob van Ruisdael und Allaert van Everdingen – beide hier ebenfalls vertreten – war Waterloo im 19. Jahrhundert ein prägendes Vorbild für die Barbizon-Maler: Sein Scharfblick bei lyrischem Naturempfinden inspirierte deren Baumdarstellungen aus dem Wald von Fontainebleau.

Lange gehörten die Blätter Waterloos, wie diejenigen von Rembrandt und Ostade, zum eisernen Bestand jeder seriösen Sammlung. Sein komplettes druckgraphisches Werk erfuhr mehrere Auflagen. 1795 publizierte Adam von Bartsch, der eminente Graphikkenner, ein vollständiges Verzeichnis von Waterloos Radierungen – einen der ersten Werkkataloge zur Druckgraphik überhaupt.

Antoni Waterloo

Lille 1609–1690 Utrecht

2 Blätter aus einer Folge 6 Waldlandschaften, um 1655 (?)

Die Wassermühle

Zwei ruhende Reisende in Waldlandschaft

Radierung, Hollstein 119 II/II, 123

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Zuschreibungsfragen – von Koninck zu Lievens

Der *Greis mit übereinandergelegten Händen* wurde im Jahr 1880 für die Museumssammlung erworben. Lange galt das unsignierte Gemälde im Hell-Dunkel-Stil der 1630er Jahre als Werk des Salomon Koninck (1609–1656), der unter dem Einfluss Rembrandts in Amsterdam tätig war.

Zweifel an der Korrektheit dieser Zuweisung wurden spätestens 1983 laut mit der Publikation von Band 3 des Standardwerks *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Werner Sumowski reihte das Bild dort unter die wenigen Rembrandt-tesken Arbeiten von Simon Kick (1603–1652) ein. Dieser Vorschlag konnte nie überzeugen und wurde im Haus nicht übernommen; wir hielten auch 1995, in der Ausstellung *Alte Meister, endlich!*, an der alten Zuschreibung an Koninck fest.

Die Ausstellung *Das St.Galler Altmeisterwunder* 2015 gab dann erstmals eine still gehegte Vermutung preis: Das Werk wurde «einem Maler aus dem engsten Umkreis von Jan Lievens (1607–1674), dem Ateliergenossen Rembrandts in der Leidener Frühzeit, zugeschrieben». Genaue «handschriftliche» Beobachtungen hatten im stilkritischen Vergleich mit Lievens' Malweise zu diesem Schluss geführt.

Kurz darauf erfolgte – zur freudigen Überraschung – die Bestätigung aus berufenem Mund: In seinem Verzeichnis des Frühwerks von *Jan Lievens. Freund und Rivale des jungen Rembrandt* (2016) führt Bernhard Schnackenburg das Bild als Arbeit von Dirk Lievens, Jans jüngeren Bruder, auf. Die dokumentarische Überlieferung ist spärlich, doch deutet alles darauf hin: Dirk muss zuerst Lehrling, dann Mitarbeiter in Jan Lievens' Werkstatt in Leiden gewesen sein. Er wird dort selbständig Werke im Lievens-Stil ausgeführt haben, so das St.Galler Bild, vor allem aber auch an Gemälden seines Bruders mitgearbeitet und Kopien angefertigt haben.

Die *Tronie Greis mit übereinandergelegten Händen*, eine eindringliche physiognomische Studie von hoher malerischer Qualität, ist als ein Hauptwerk des Dirk Lievens zu bezeichnen. Manchmal dauert es, bis dem wahren Bild-Urheber zu seinem Recht verholfen ist.

Dirk Lievens

Leiden 1612 – nach 1650 Indonesien

Greis mit übereinandergelegten Händen, um 1635

Öl auf Eichenholz, 67 × 52 cm

Erworben 1880

«Das Hundertguldenblatt» – sagenhafte Malerei ohne Farbe

Die Höchstpreise, die man für die berühmteste aller Rembrandt-Radierungen zahlte, trugen ihr den geläufigen Beinamen ein: «Das Hundertguldenblatt». Welch paradoxer Titel für ein Programmbild der christlichen Botschaft! Rembrandt selbst habe, so die Legende, eine solche Summe bieten müssen, um einen speziellen Abzug zurückkaufen zu können. Allerdings: Der Künstler kannte die Mechanismen des Marktes...

In der Regel kontrollierte und dokumentierte Rembrandt die fortschreitende Arbeit an seinen Platten durch Zustandsdrucke. Auf verschiedene Papiersorten abgezogen und gezielt in Umlauf gebracht, stachelten sie das Interesse, die Konkurrenz und die Sammellust der Graphikliebhaber an. Das «Hundertguldenblatt» indes existiert nur in zwei eigenhändigen Zuständen. Vielleicht weil der Künstler die komplexe Komposition schon vorgängig mit zahlreichen Skizzen vorbereitet hatte – ein Ausnahmefall.

Im figurenreichen Geschehen sind mehrere Stellen aus Kapitel 19 des Matthäus-Evangeliums zusammengezogen. Petrus hält Mütter mit Kindern zurück, doch Christus spricht: «Lasset die Kinder und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn solchen ist das Himmelreich!» Links debattieren die Pharisäer, die Christus irreleiten wollten. Vor ihnen sitzt nachdenklich der reiche Jüngling; er wurde aufgefordert, sein Vermögen zu verschenken, um ewiges Leben zu erlangen. Das «Kamel, das leichter durch ein Nadelöhr gehe, als dass ein Reicher in das Reich Gottes komme», schreitet rechts im Zug der Kranken, die Heilung finden. Das Kapitel schliesst mit dem Satz: «Aber viele, die die Ersten sind, werden die Letzten und die Letzten die Ersten sein.»

Die grossformatige Radierung besticht durch Detailfülle und Ausdrucksvielfalt. Eine abfallende Diagonale, gebildet durch die Figuren und überragt vom predigenden Christus, prägt die Komposition. Die überlegte, scheinwerferartige Lichtführung bindet die kleinteilige Szenerie in ein raumbildendes, atmosphärisches Helldunkel ein.

Rembrandt zog im «Hundertguldenblatt» die Summe seiner technischen Erfahrungen. Dem Reichtum der Bilderzählung entspricht die Variation der graphischen Mittel. Den linear umrissenen, skizzenhaft belassenen Figuren links stehen rechts mit dichten Schraffuren weich durchmodellerte Partien gegenüber, das Spektrum der Töne reicht von strahlender Helligkeit bis zum tiefsten Schwarz. Rembrandt gelang die Fortsetzung der Malerei mit anderen Mitteln.

Rembrandt Harmensz. van Rijn

Leiden 1606–1669 Amsterdam

Christus heilt die Kranken (Das Hundertguldenblatt), um 1646–49

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, Hollstein 74 II/II

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

«Naer't leven, uit den gheest» – Rembrandt radiert

Rembrandts Landschaftsgemälde – es sind nur wenige – zeigen mehrheitlich phantastische Gebirgsszenarien. Doch in der Radierung widmete er sich wirklichkeitsnahen heimischen Motiven: Auf Wanderungen erkundete er das Umland von Amsterdam, zeichnete Wiesen und Wege, Wäldchen und Kanäle, Bauernhöfen, Heuschober, Windmühlen und die Silhouette der Stadt in sein Skizzenbuch – «naer't leven». Auch seine Radierungen zeigen nicht selten identifizierbare Orte, meist aber sind die in der Natur aufgenommenen Einzelheiten «geistreich» kombiniert – «uit den gheest».

Als regelrechte holländische «capricci» erweisen sich die zwei 1641 entstandenen panoramhaften Gegenstücke mit ländlichen Gebäuden. So meint man in der *Landschaft mit Hütte und Heuschober* links die Türme von Amsterdam zu erkennen und rechts ein damals bekanntes Landhaus an der Amstel: «Kostverloren» (weil es, auf Sand gebaut, bodenlos teuer im Unterhalt war).

So hat der Künstler eine anspielungsreiche Konstellation inszeniert und – wer weiss? – mit leisem Tadel versehen: die einfache bäuerliche Behausung zwischen Arbeits- und Erholungsort des wohlhabenden, verschwenderischen Städters. Schon damals ereilte in den rasch wachsenden Zentren die Sehnsucht nach Ruhe und Natürlichkeit des Landlebens den geschäftigen Bürger. Die ästhetische Wertschätzung des Pittoresken, die entscheidend die Bildwürdigkeit ländlicher Motive und damit die Darstellung der holländischen Landschaft beförderte, hat in dieser Sehnsucht eine ihrer Wurzeln.

Rembrandt Harmensz. van Rijn

Leiden 1606–1669 Amsterdam

Die Landschaft mit der Hütte beim grossen Baum, 1641

Radierung, Hollstein 226

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Die Landschaft mit Hütte und Heuschober, 1641

Radierung, Hollstein 225

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018



Hercules Segers: Landschaft mit dem Fichtenzweig, um 1620/30, Berlin, Kupferstichkabinett

Auf exzentrischen Spuren – Johannes Ruischer, «de jonge Hercules»

Druckgraphik war schon immer ein Medium fürs Aktuelle: zur Streuung von Neuigkeiten, zur Vervielfältigung von Bildern, zur Verbreitung von Stilen und Ideen – ein Feld für Experimente. Dürer suchte im Ätzverfahren der Radierung eine Alternative zum aufwendigen manuellen Stechen in Kupfer. Er gab auf, weil seine Eisenplatten die Rostflecken mitdruckten. Andere machten sich solche Fehler zunutze, integrierten sie als überraschende Effekte. So liess Rembrandt in seiner berühmten *Windmühle* den gesprungenen Ätzgrund stehen und druckte das entstandene Netz als Belebung des Himmels.

Diese Strategie zur Meisterschaft brachte Hercules Segers (um 1589–um 1638) aus Haarlem. Jeder Abzug seiner vielfach überätzten, mit Farben bearbeiteten Landschaftsradierungen ist ein Unikat (Abb.). In ihrer Zeit waren sie wohl weder in ihrer Bedeutung erkannt noch geschätzt, doch sammelnde Künstler wie Allaert van Everdingen und Rembrandt besaßen jeweils mehrere der Blätter.

Dort könnte Johannes Ruischer, ein jüngerer westfriesischer Kollege, den beispiellos innovativen Werken begegnet sein – und bald hatte er sich den Spitznamen «de jonge Hercules» erworben. Sein *Blick auf ein Flusstal mit Schlosshügeln* ist ganz offensichtlich in Anlehnung an Segersche Vorbilder entstanden. Eine Auflage dieser exzentrischen Komposition mit kolossalem Felsen ist nie gedruckt worden, die erhaltenen Abzüge sind an einer Hand abzuzählen.

Antoni Waterloo, der Meister der Waldlandschaften, hat zu unbekanntem Zeitpunkt ein Konvolut von Ruischers Kupferplatten übernommen und weiter bearbeitet. Er ergänzte unfertige Stellen und beruhigte experimentelle Partien. Beim *Dorf am Fluss* fügte er den dunklen Vordergrundstreifen hinzu. Zusammen mit der *Ansicht von Rhenen* nahm er das Blatt in eine 6-teilige Landschaftsfolge auf, wobei er drei eigene Entwürfe beisteuerte. Vorbildlich versah er Ruischers Platten mit dem Kürzel «AW. ex.», was Waterloo korrekt als Herausgeber der Arbeiten ausweist.

Johannes Ruischer

Franeker 1625–1674/75 Dresden

Blick auf ein Flusstal mit Schlosshügeln, um 1655

Radierung, Hollstein 28

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Ein Musterkatalog – Ludolf Bakhuizen, Marinemaler

Ludolf Bakhuizen war der letzte Grossmeister der holländischen Marine-malerei. Aus Anlass seines 70. Geburtstags veröffentlichte er 1701 eine 12-teilige Radierungsfolge. Sie breitet sein Repertoire im Überblick aus: Auf der Basis der klassischen Gattungstypen – die stille See, die bewegte See, die stürmische See – zeigt sie Hafenszenen, Strandansichten, Schiffe vor Küsten und Städten, Segler in Sturm und Seenot. Der Künstler beweist Erfindungsreichtum, Kompositionsgabe, Detailpräzision.

Grösste Aufmerksamkeit galt der Wiedergabe der Bootstypen und ihrer nautischen Merkmale, der Takelage und Segelstellungen, der Manöver bei bestimmten Windverhältnissen – Kennzeichen, die dem kundigen Käufer von Marinebildern geläufig und wichtig waren. Hollands Wohlstand und Vormachtstellung beruhten auf der Kriegs-, Handels- und Fischereiflotte, entsprechend war der Alltag breiter Bevölkerungskreise geprägt durch das Wasser.

Bakhuizen, gelernter Schriftkünstler, stattete die Edition mit einer schwungvollen Titel-Kalligraphie aus. Von einem Spezialisten liess er sein Selbstporträt in der modernen Schabkunst-Technik kopieren. Auch erlangte er ein amtliches Copyright, wobei Autorschaft und Druckprivileg ausdrücklich auf jeder Platte vermerkt sind.

Eines der Blätter widmete Bakhuizen seiner Heimatstadt Emden in Ostfriesland. Amsterdam, Schauplatz seiner erfolgreichen 50-jährigen Künstlerkarriere, bedachte er zudem mit einem allegorischen *Triumph auf die Stadt Amsterdam*. Dieser allerdings lag damals schon weiter zurück: Das «Gouden Eeuw» war inzwischen zu Ende, der politische, wirtschaftliche und kulturelle Niedergang hatte sich schon länger abgezeichnet. So erscheint heute Bakhuizens Edition wie der Epilog zu einer glorreichen Epoche.

Ludolf Bakhuizen

Emden 1631–1708 Amsterdam

Folge von 10 Marinedarstellungen, Titelblatt und Frontispiz mit Selbstporträt, 1701

Verleger: Ludolf Bakhuizen, Amsterdam

Selbstporträt, um 1701

Stecher: Jacob Gole (zugeschrieben)

Mezzotinto, Hollstein 10b, Hollstein (Gole) 41b

Titel-Kalligraphie

«D'Y Stroom en Zee gezichten geteekent en geetst door Ludolf Bakhuizen, Anno 1701 In Amsterdam»

Radierung, Hollstein 10a

Triumph auf die Stadt Amsterdam

Eine Jacht und weitere Schiffe vor der Küste

Strandszene mit Fischern und Schiffen

Das Kalfatern eines Dreimasters

Ansicht von Emden von Nesserland aus

Fischerpink in der Brandung

Schiffe auf dem IJ vor Amsterdam

Die neue Stadtherberge am IJ vor Amsterdam

Segelschiffe vor Rotterdam

Schiffe im Sturm bei einem Leuchtturm

Radierung, Hollstein 1–10 III/III

Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018