

Das St.Galler Altmeisterwunder

26. September – 22. November 2015

Man darf es ein Wunder nennen: Der frühere Bestand einer Handvoll musealer Werke im Kunstmuseum St.Gallen ist seit 1995 zu einer veritablen Altmeister-Abteilung angewachsen. Grosszügige Donatorinnen und Donatoren haben in den vergangenen 20 Jahren dem Museum ihre Schätze anvertraut oder durch Zuwendungen zahlreiche spektakuläre Ankäufe ermöglicht. Ihnen gilt unser grosser Dank, und es kommt einer Hommage gleich, wenn nun eine reichhaltige Schau deutscher, niederländischer und italienischer Kunst des 15. bis 18. Jahrhunderts aus eigenen Beständen präsentiert werden kann.

Ergänzt durch wenige, aber bedeutende Leihgaben aus Museums- und Privatbesitz, führt die Ausstellung die Vielfalt der europäischen Schulen und Gattungen altmeisterlicher Kunst mit zahlreichen Glanzlichtern vor Augen. Sie vereinigt Werke der Druckgraphik, Zeichnung, Malerei und Skulptur von höchster Qualität und – ein entscheidendes Kriterium bei Neuerwerbungen – in ausgezeichnetem Erhaltungszustand. Nur ein solcher erlaubt die zuverlässige Beurteilung und den ungetrübten Genuss von Kunstwerken, die zum einen historische Bildzeugnisse ihrer Epoche, zum andern aber Schöpfungen handwerklicher und künstlerischer Meisterschaft sind.

Ein Bildpaar aus dem Altbestand, *Die Geburt Christi* und *Die Anbetung der Könige* (um 1465) von Friedrich Herlin (um 1430–1500), markiert zeitlich den Auftakt der Präsentation. Die Tafeln des süddeutschen Malers sind geprägt vom Detailrealismus der grossen altniederländischen Meister. So finden sich hier bereits die Wurzeln für den umfangreichen Sammlungsausbau im Bereich der niederländischen Kunst. Und sinnigerweise ist es ein „Wunder“, das die Ausstellung eröffnet: die Menschwerdung Gottes, das Gründungswunder der christlichen Kultur, zu deren Reichtum die Alten Meister so viel beigetragen haben.

1470–1540

Spätgotik und Renaissance in Deutschland

Andacht und Bürgerstolz

Es ist eine Zeit des Umbruchs. Im Spätmittelalter beginnt die Kunst, sich vermehrt der diesseitigen Welt zuzuwenden. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts kündigt die Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg den Beginn der Neuzeit an. Wissen wird vervielfältigt und verbreitet, es entsteht eine Art Medienlandschaft, und die Druckgraphik etabliert sich als eigenständige Kunstgattung neben Malerei und Skulptur.

Martin Schongauer (um 1440/50–1491) war der herausragende frühe Kupferstecher: Er vertrieb seine Drucke gezielt in grösserer Zahl, und als erster signierte er konsequent mit seinem Namenszeichen. Sein Hauptblatt, die sogenannte *Grosse Kreuztragung* (um 1480), ist von bis dahin nicht gesehener technischer Brillanz und künstlerischer Ausdruckskraft. Umfangreich wie ein Gemälde, vermittelt es durch die äussere Bewegtheit der zahlreichen Figuren deren innere Anteilnahme an der Passion Christi. Differenzierte Kreuzschraffuren erzeugen einen Reichtum von Hell-Dunkel-Abstufungen bis hin zu tiefem Schwarz, welcher der Szenerie eine eindringliche Bildwirkung verleiht – eine Qualität, die nur in solch exzellenten frühen Abzügen wie dem hier gezeigten zur Geltung kommt.

Als der junge Albrecht Dürer (1471–1528) aus Nürnberg Schongauer in Colmar aufsuchen wollte, war dieser bereits verstorben. Bald sollte er sein erklärtes Vorbild übertreffen: Dürer wurde zum bedeutendsten Stecher überhaupt und zum einflussreichsten Künstler der Renaissance im Norden. In seinem Schaffen ist die Leidensgeschichte Christi ebenfalls ein zentrales Thema. Die 16-teilige *Kupferstichpassion* (1507–1513) – komplett und in Frühdrucken präsentiert – gilt als ein Hauptwerk der Druckgraphik.

Dürer selbst hat der Folge besondere Bedeutung beigemessen, höhere Preise als üblich gefordert oder sie als Ausweis seiner Kunstfertigkeit an hochrangige Persönlichkeiten verschenkt. Die spätgotische Stilisierung, die den eleganten Figurentypus Schongauers prägte, ist einer moderneren Darstellungsweise gewichen: In unübertroffener Meisterschaft der Stichelarbeit demonstriert Dürer seine Beherrschung von Anatomie und Proportion, die er durch das Studium der Natur, der Geometrie und der Kunst der italienischen Renaissance erlangt hatte.

Die Tafeln von Friedrich Herlin (um 1430–1500), die frühesten Werke am Eingang zur Ausstellung, sind Teile eines verlorenen Flügelaltars aus den Jahren um 1465. Im zentralen Schrein haben wohl ursprünglich Holzskulpturen gestanden, so wie beim Retabel der Stadtpfarrkirche in Nördlingen, für das Herlin den berühmten Bildhauer Nicolaus Gerhaert von Leyden (um 1430–1473) engagiert hatte. In dessen Nachfolge tätig war Heinrich Yselin (um 1450–1513), der führende Bildschnitzer in Konstanz, von dem kürzlich die ausgestellte *Marienkronung* (um 1500) in St.Galler Privatbesitz gelangte. Es ist ein seltener Glücksfall, dass zusammengehörige Figuren gemeinsam erhalten geblieben sind – und erst noch in so bemerkenswertem Zustand: die originale Fassung samt Vergoldung vermittelt eine Vorstellung von der Raffinesse und Pracht dieser Bildwerke. Nur wenig vom einst reichen kirchlichen Schnitzereibestand in Konstanz hat den reformatorischen Bildersturm von 1529 überdauert.

Zweifellos der privaten Andacht diene das *Dptychon: Schmerzensmann und Schmerzensmutter* (um 1490; Privatbesitz) eines niederländischen oder süddeutschen Meisters. Es war wohl, wie das handliche Buchformat nahelegt, ein Devotionsgegenstand, der auch auf Reisen mitgeführt wurde.

Die Reformation veränderte die Situation der Künstler: Blieben in den protestantischen Gebieten die Aufträge der Kirche weitgehend aus, so gelangten nun generell vermehrt auch profane Sujets zur Darstellung. Zum lohnenden Geschäftsfeld entwickelte sich das Porträt: Patrizier und aufstrebende Bürger wollten sich standesgemäß verewigt sehen. Ein bedeutendes Beispiel ist das *Bildnis des Balthasar von Kerpen* (um 1535) von Bartholomäus Bruyn d.Ä. (1493–1555). Der Kölner Renaissance-Meister zeigt den angesehenen Kaufmann und Gerichtsschöffen in vornehmer Kleidung und repräsentativer Pose, charakterisiert ihn jedoch zugleich in seinen Wesenszügen: Ernst und Würde, Entschlossenheit und Tatkraft.

1520–1570

Antwerpener Manierismus und Renaissance in Flandern

In phantastischer Landschaft: Hirten, Göttinnen und Heilige

Antwerpen, damals Europas reichste Handelsmetropole, erlebte im 16. Jahrhundert eine kulturelle Blüte: Druckereien, Graphikverlage, Maler- und Bildhauerateliers florierten. Aus einer der zahlreichen spätgotischen Werkstätten stammt die *Geburt Christi mit tanzenden Hirten* (1510/20), ein einzigartiges und zugleich rätselhaftes Gemälde in Form eines Altarblatts. Spruchbänder mit Lobgesängen und ausgelassene, farbenfroh gekleidete Figuren scheinen das Bildfeld zu sprengen. Handelt es sich vielleicht um das Auftragswerk einer Bruderschaft anlässlich eines weihnachtlichen Fests zur Wintersonnenwende? Die Phantasielandschaft mit Stadt und Felsenburg im Hintergrund erinnert an die „Weltlandschaften“ von Joachim Patinir (um 1475–1524), den Albrecht Dürer einen „gut landschaftt mahler“ nannte und der als Begründer der Gattung im Norden gilt.

In Patinirs direkter Nachfolge steht Herri met de Bles (um 1510–um 1555). Sein *Weg zum Kalvarienberg* (um 1540) zeigt in simultaner Darstellung zwischen bizarren Felsformationen den Auszug aus Jerusalem, den Kreuzweg und die Kreuzigung. In der geradezu gewaltsamen Auftürmung der Landschaft unter zerrissenem Wolkenhimmel widerspiegelt sich das Drama der Passion Christi, während das himmlische Jerusalem im Hintergrund Erlösung verspricht.

Auch Hieronymus Cock (um 1510–1570) variierte in einer Folge von 12 Radierungen den Typus der „Weltlandschaft“: Mythologische und biblische Szenen mit *Cephalus und Procris* oder *Juda und Thamar* (um 1558) spielen in weiträumigen Gebirgs- und Küstengegenden. Im Detail zwar realistisch, sind es im Ganzen imaginäre, fast enzyklopädische Landschaftsphantasien aus der Vogelperspektive.

Cock gründete gegen 1550 in Antwerpen den ersten grossen Graphikverlag nördlich der Alpen. Sein Name „Aux quatre vents“ war Programm: Erfolgreich und produktiv, trug die Firma entscheidend zur Verbreitung von Kompositionen und Bildmotiven, namentlich aus Italien, in ganz Europa bei. Sie beschäftigte professionelle Stecher, die Vorlagen zahlreicher Künstler ins graphische Medium umsetzten, vorzugsweise im Ätzverfahren (Radierung), da dieses effizienter war als die aufwendige Arbeit mit dem Grabstichel (Kupferstich).

Land und Leute: Bruegel und der frühe Realismus

Der bedeutendste Künstler, den Hieronymus Cock für seinen Antwerpener Graphikverlag unter Vertrag nahm, war Pieter Bruegel d.Ä. (um 1526–1669). Bruegel lieferte Dutzende gezeichneter Vorlagen, die in Radierungen übertragen und als Einzelblätter oder in Serien veröffentlicht wurden, darunter *Die sieben Tugenden* (1559–60) und *Die Segelschiffe* (1561–65).

Diese Blätter sind geprägt von einer neuen Wirklichkeitssicht, die sich in einem zunehmenden Interesse an Alltag und Brauchtum sowie einer realistischen Darstellungsweise niederschlägt. Ebenso wird die heimatliche Landschaft des Herzogtums Brabant zum Motiv.

Aus Bruegels Umkreis stammt eine umfangreiche Serie von *Kleinen Landschaften* (1559/61), die einfache Ansichten von Dörfern, Landstrassen und Viehweiden mit bäuerlicher Figurenstaffage zeigen. Nach 1600 mehrmals neu aufgelegt, sollten diese scheinbar unspektakulären Drucke entscheidend die Entstehung einer eigenständigen holländischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert beeinflussen. Geschaffen wurden die Radierungen von Johannes (tätig um 1554–1600) und Lucas van Doetecum (tätig um 1554–1572), den meistbeschäftigten Stechern in Cocks Verlag.

Die Brüder Doetecum fertigten auch die Druckplatten für die berühmten *Zwölf grossen Landschaften* (um 1555/56) an, Bruegels ambitionierteste Graphikfolge. Entstanden in den Jahren nach seiner Italienreise, sollte sie den Typus der phantastischen Antwerpener „Weltlandschaft“ revolutionieren. Die Mehrzahl der Blätter zeigt grandiose Gebirgsszenarien, so *Landschaft mit rastenden Soldaten* (um 1555/56), die oft von profanen Figuren belebt und erstmals in überzeugender Perspektive und Raumwirkung wiedergegeben sind. Die Serie ist gewissermassen das künstlerische Fazit von Bruegels Reiseeindrücken sowie seiner Natur- und Kunststudien unterwegs. Offenbar entschieden stärker beeindruckt von der Überquerung der Alpen, widmete der Künstler nur ein einziges Blatt der klassischen Bildungsreise, die *Ansicht von Tivoli* (um 1555/56) mit den Anienefällen, wobei er die berühmten Ruinen und Bauwerke allesamt beiseite liess. Die klassischen Altertümer zum Thema hat hingegen eine umfangreiche, 25-teilige Radierungsfolge von Ansichten römischer Ruinen, die Hieronymus Cock kurz zuvor, im Jahr 1551, unter dem Titel *Einige bedeutende Denkmale...* in seinem Verlag herausgab.

In Rom entstanden ist eine bemerkenswerte Neuentdeckung: *Die Geburt Christi* (1591/92; Privatbesitz) von Jan Brueghel d.Ä. (1568–1625), dem Sohn Pieter Bruegels. Das zarte, detailreiche Gemälde auf Kupfer, das einen pittoresken Stall zu Bethlehem und im Hintergrund gigantische Phantasiearchitekturen zeigt, gehört zu den frühesten Werken des bedeutenden flämischen Künstlers.

Der italienische Einfluss, der um 1500 auch nördlich der Alpen bestimmend wurde, ist unverkennbar in der monumentalen *Madonna mit dem Christuskind*, geschaffen um 1520/30 von einem unbekanntem flämischen Maler. Die korrekt gezeichnete Anatomie und plastisch herausmodellerte Körperlichkeit der Figuren wären undenkbar ohne die Kenntnis der grossen Renaissance-Meister.

Vom Manierismus zum Spätbarock, Italien, 1550–1780

Köpfe, Gesichter, Emotionen

Dank grosszügiger Schenkungen sind in jüngster Zeit erstmals auch bedeutende italienische Gemälde in die Sammlung gelangt. So glückte in St.Gallen die Wiedervereinigung der Eheleute *Niccolò Ferrini* und seiner jungen Gattin *Selvaggia Fieravanti*: Das zusammengehörige, würdig-repräsentative Porträtpaar aus dem Umfeld des Medici-Hofs in Florenz ist ein hochstehendes Beispiel manieristischer Bildniskunst. Geschaffen hat es um 1560/70 ein Maler aus der Nachfolge von Agnolo Bronzino (1503–1572), eines Hauptmeisters der späten Florentiner Renaissance.

Als einziges Museum in der Schweiz darf das Kunstmuseum St.Gallen eines der raren Gemälde von Federico Barocci (um 1535–1612) sein eigen nennen. Bei dem hochdifferenziert gemalten *Kopf des Heiligen Sebastian* (1590/95) handelt es sich um ein sogenanntes „modello“. Es steht in Zusammenhang mit dem 1596 vollendeten Kreuzigungsalter für die Sebastianskapelle im Dom von Genua. Mit diesem Kopf unterbreitete Barocci seinem Auftraggeber im Massstab 1:1 und in perfekter Ausführung eine Probe seiner Meisterschaft. Im Sinne der Gegenreformation gesteigert ist die sentimentale Ausdruckskraft: Ein starker emotionaler Appell soll die Gläubigen dazu bewegen, wie der zu Christus aufblickende Märtyrer Sebastian vor dem Kreuz mitzuleiden.

Gilt Barocci als der einflussreichste Künstler des italienischen Frühbarocks, so ist Carlo Maratta (1625–1713) der Hauptmeister der reifen klassizistischen Barockmalerei in Rom. Die *Dornenkrönung Christi* (um 1650) zeigt sich als eine ausgeklügelte vielfigurige Komposition, die auf raffinierte Weise berühmte Vorläufer wie Tizian oder Carracci zitiert. In dramatischem Hell-Dunkel spielt sich die in den Evangelien geschilderte Szene aus der Passionsgeschichte ab: Nach seiner Verurteilung wird Christus von den Soldaten ein roter Würdemantel umgehängt, eine Dornenkrone aufgesetzt und als „König der Juden“ verspottet.

Etwa gleichzeitig in Rom entstanden ist *Die büssende heilige Magdalena* (um 1650/53; Privatbesitz), eine delikate Feinmalerei auf Kupfer von Giovanni Francesco Romanelli (1610–1662). Romanelli ist auch der Schöpfer des monumentalen Hochaltargemäldes in der St. Galler Stiftskirche. Seine gut sechs Meter hohe *Himmelfahrt Mariä* (1644/45) ein Geschenk des Papst-Neffen Kardinal Francesco Barberini, traf als Dank des Vatikans für die Unterstützung in einem kriegerischen Konflikt 1646 in St.Gallen ein und befindet sich noch heute am ursprünglichen Standort.

Der weitgereiste Sebastiano Ricci (1659–1734) vertritt die malerische „bravura“ der venezianischen Kunst in der Tradition Tizians und Tintoretos. In seiner *Allegorie der Malerei* (um 1700; Privatbesitz) personifiziert eine üppige junge Frau in wallenden Gewändern die Malerei: Mit Pinseln, Palette und Malstock sitzt sie vor einem noch unvollendeten Gemälde und scheint gerade mit der Ausführung einer männlichen Götterfigur beschäftigt zu sein.

Den zeitlichen Abschluss bildet der Spätbarock mit einer einmaligen Gruppe von kleinformatigen Brustbildern der Brüder Ubaldo (1728–1781) und Gaetano Gandolfi (1734–1802) aus Bologna. Ubaldos *Kopf eines Knaben mit lockigem Haar* (um 1777) und Gaetanos *Kopf eines bärtigen Mannes* (um 1775) fügen sich zu einem spannungsvollen Gegensatzpaar: zwei Lebensalter, zwei Charaktere, zwei Gemütszustände. In ungemein sicherer, freier Pinselführung und pastosem Farbauftrag gemalt, bestechen beide durch eine unverstellte Direktheit des Ausdrucks. „Studio di carattere“ oder „testa di anima“ hat man im Zeitalter der Aufklärung solche Bilder genannt. Seit der Renaissance war es eine zentrale Forderung an den Künstler, menschliche Gefühle (affetti) durch Bewegung, Gesten und Mimik zu verbildlichen.

Ein Meisterstück inszenatorischer Hell-Dunkel-Malerei ist Gaetano Gandolfis frühes Gemälde *Die büssende heilige Magdalena* (1763/64), der jüngste Neuzugang in der Sammlung. Das mädchenhafte Antlitz im Licht, der Totenschädel auf dem Arm im Gegenlicht, dazu Tränen, Geissel und Gebetbuch: die traditionellen Attribute, aber welche Konzentration auf engstem Raum! Hier werden alle Register gezogen, um die private Andacht im Gebet und die Meditation über die Vergänglichkeit alles Irdischen zu befördern. Beispielhaft wird verständlich, weshalb bei der Vorbereitung solcher Kompositionen gemalte Studienköpfe eine wichtige Rolle spielten.

Mit den Gandolfis endet in Bologna die grosse Ära der Alten Meister. In ihrem Schaffen kündigen sich bereits Klassizismus und Romantik an. So leiten ihre Werke auf höchstem Niveau über zu der im Kunstmuseum reich vertretenen Malerei des 19. Jahrhunderts.

1600–1690

Das Goldene Zeitalter, Niederlande

Nach dem Leben – aus der Phantasie: Bilder für alle

Die nördlichen Niederlande gingen aus dem Unabhängigkeitskrieg (1568–1648) gegen die spanischen Habsburger als junge, aufstrebende Republik hervor. Rasch entwickelten sie sich zur Weltmacht und führenden Handelsnation. Jährlich wurden 70'000 Bilder gemalt, 110'000 Stück Tuch produziert und 200 Millionen Gulden Bruttosozialprodukt erwirtschaftet. Es war eine Epoche wirtschaftlicher und kultureller Blüte sondergleichen. Dieses Goldene Zeitalter findet nirgendwo einen klareren Ausdruck als in der holländischen Malerei.

Rund 35 Gemälde von internationalem Rang vermitteln einen repräsentativen Überblick über eine Epoche, zu deren Reichtum nicht nur die grossen Namen, sondern auch eine Vielzahl weniger bekannter Meister mit künstlerischen Spitzenleistungen beigetragen haben.

Nach der Besetzung Antwerpens 1585 nahm die Einwanderung aus dem katholischen Süden in den calvinistischen Norden sprunghaft zu. Unter den Emigranten befanden sich viele Intellektuelle und Künstler. Ihnen verdankten die rasch wachsenden Zentren, namentlich Amsterdam und Haarlem, entscheidende Impulse. Die Künstler fanden sich in einer ungewohnten Situation: Kirche und Adel fielen als Auftraggeber weitgehend aus. An ihre Stelle trat das aufstrebende Bürgertum, die neue Schicht der Kaufleute und Händler. Erstmals in der Geschichte entstand ein freier Kunstmarkt, und die Maler malten Bilder für alle Bevölkerungsschichten. Die höfisch-akademische Hierarchie der Gattungen, die das Historienbild und das Herrscherporträt in die ersten Ränge setzte, wurde von der realen Nachfrage in der bürgerlichen Gesellschaft ausgehebelt.

Das grosse Galeriebild des Flamen Thomas van Apschoven (1622–1664/65), *Kunstkammer mit dem Maler David Teniers* (1651), führt sämtliche Bildgattungen vor, so auch die „niederen“ Genres wie das Bauernstück und das Stillleben. Und es steht dort ein Bild, wie es von der Hand eben jenes David Teniers (1610–1690) in der Ausstellung zu sehen ist: eine *Versuchung des heiligen Antonius* (1634). Ein weiteres Werk aus den südlichen Niederlanden ist die farbsprühende *Anbetung der Könige* von Simon de Vos (1603–1676), eines engen Mitarbeiters von Peter Paul Rubens (1577–1640) in Antwerpen, des Hauptmeisters des höfischen, flämischen Barocks.

Nie zuvor waren auf so engem Raum so viele Künstler tätig wie in den prosperierenden nördlichen Provinzen, und die Konkurrenz war gross. Viele spezialisierten sich auf eine einzige Gattung oder gar einen bestimmten Bildtypus: So malte Pieter Claesz (1597/98–1660) in Haarlem ausschliesslich Stillleben in einer tonalistischen Farbgebung, sogenannte „monochrome banketjes“ wie das *Stillleben mit Schinken, Zitrone, Brötchen und Römerglas* (1643; Privatbesitz). Das *Stillleben mit Blumen und Steingutkanne* (um 1650) hingegen, ein charakteristisches Werk von Jan Davidsz. de Heem (1606–1684) aus Utrecht, zeigt das opulente Arrangement und das buntfarbige Kolorit, wie sie den Typus des Prunkstilllebens kennzeichnen. In solchen Bildern findet einerseits der Wohlstand der Bürger einen unmittelbaren Niederschlag, andererseits erinnern sie aber auch an die Vergänglichkeit alles Irdischen: Umgestürzte Gefässe oder welke Blumen und Blätter können als Vanitassymbole gelesen werden.

Als ein selten perfektes Werk zeigt sich das *Stillleben mit Austern* (um 1630): Es stammt von einem unbekanntem Haarlemer Meister und besticht durch seine klare Komposition weniger Gegenstände sowie eine naturgetreue Wiedergabe, die stellenweise, so beim Brötchen, geradezu fotorealistisch wirkt. „Ein vollkommenes Gemälde [ist] wie ein Spiegel der Natur, der die Dinge, die nicht sind, vortäuscht und auf eine erlaubte und löbliche Weise betrügt“, postulierte der holländische Künstler und Theoretiker Samuel van Hoogstraten (1627–1678).

Eine ausgeprägte Faszination für optische Phänome, die von den empirischen Naturwissenschaften ausging, trieb die Maler zu höchster Kunstfertigkeit in der Darstellung verschiedener Oberflächen, von Lichtreflexen und Spiegelungen. Zu der illusionistischen Nachahmung der Wirklichkeit „nae't leven“ (nach dem Leben) hatte sich indessen die künstlerische Phantasie zu gesellen: Das Kunstwerk sollte letztlich, wie bereits 1604 Karel van Mander in seinem berühmten *Schilder-Boeck* (Maler-Buch) gefordert hatte, „uyt den gheest“ (aus dem Geist) entstehen.

Die Naturbeobachtung prägte auch die Entwicklung der Landschaftsmalerei. Ausgehend von den kleinen wirklichkeitsnahen Darstellungen von Esaias van de Velde (1587–1630; Saal 6), führten Jan van Goyen (1596–1656), Pieter Molijn (1595–1661) und Salomon van Ruysdael (1600/03–1670) eine neue Wirklichkeitssicht in die holländische Landschaftsmalerei ein: Sie widmeten sich in Zeichnungen und Gemälden ganz einer unpräntösen Schilderung der heimatlichen Umgebung, den Dünen, Flüssen, Viehweiden und Bauerndörfern. Die Erkenntnis, dass unter dem Einfluss von Licht, Witterung und Atmosphäre die Erscheinungsfarbe die Lokalfarbe der Gegenstände zurückdrängt, führte zu einer Vereinheitlichung des Kolorits: Es entstand der tonalistische oder „monochrome“ Stil, den van Goyens *Flusslandschaft mit Wachturm* (1644) beispielhaft repräsentiert.

Der stilbildende Landschaftsmaler der zweiten Jahrhunderthälfte war der hauptsächlich in Amsterdam tätige Jacob van Ruisdael (1628–1682). Die *Waldige Landschaft mit Wasserfall* (um 1670/75; Stiftung Jakob Briner, Winterthur) zeigt ein Motiv, das 1645 sein Kollege Allaert van Everdingen (1621–1675) von einer Skandinavienreise zurückgebracht und das Ruisdael vielfach gemalt hat. Die elegische Stimmungsschwere seiner Werke war von grossem Einfluss und wirkte bis weit ins 19. Jahrhundert als Inspiration für Landschaftsmaler namentlich der Romantik. Gewissermassen als Gegenstück zur nordischen Landschaft präsentiert sich die *Südliche Landschaft mit Holzsammlern* (um 1670) von Adam Pijnacker (1620–1673). Südliche Natur im goldenen Dämmerungslicht und eine heitere arkadische Atmosphäre sind Kennzeichen der sogenannten italianisanten Richtung, die sich unter dem Eindruck Claude Lorrains (1600–1682) in Rom entwickelte und bei den gehobenen Schichten besonderen Zuspruch fand.

Die Grossmachtstellung Hollands beruhte auf der Kriegs-, Handels- und Fischereiflotte, und der Alltag weitester Kreise war geprägt durch das Wasser. Entsprechend erfreute sich die Marinemalerei grösster Beliebtheit. Willem van de Velde d. J. (1633–1707), vielleicht der versierteste Marinespezialist überhaupt, zeigt in seiner *Stillen See mit Schiffen und Landesteg* (um 1670) unter hohem Wolkenhimmel eine strandnahe Szenerie mit diversen Schiffstypen und dem obligaten Salutschuss.

Wie die Landschaft und das Stilleben hat sich auch das Genre im 17. Jahrhundert erstmals als selbständige Bildgattung etabliert. Die alltägliche Umgebung wurde zum Motiv für Bilder, die heute einen Eindruck der damaligen Lebensumstände vermitteln können, stets aber auch symbolische Bedeutungen enthalten. So scheinen die vornehmen Teilnehmer an der *Musizierenden Gesellschaft* (1639) von Pieter Codde sich an den Betrachter zu wenden, wodurch dieser angesichts ihres lasziven Auftretens zur Mässigung aufgerufen ist. „Carpe diem – memento mori“ – geniesse den Tag, bedenke den Tod: Das im geläufigen Motto gefasste Spannungsfeld war dem barocken Menschen stets gegenwärtig. Coddess Zeitgenosse Willem Duyster (1599–1635) hat mit seinem *Schlafenden Soldaten in einer Scheune* (um 1630) eines seiner feinmalerischen Meisterwerke geschaffen. In den späten Jahren des Unabhängigkeitskrieges entstanden, mag es eine Allegorie darstellen, die in eine Alltagsszene gekleidet ist: Im schlafenden Soldaten – gewissermassen dem profanierten schlafenden Kriegsgott Mars – drückt sich der Wunsch nach Frieden aus.

Eines der ergiebigsten Geschäftsfelder der Künstler war die Bildnismalerei: Die erfolgreichen Kaufleute wollten sich und ihre Familien in repräsentativen Standesporträts verewigt sehen. Die Konventionen von Pose und Kleidung verleihen vielen dieser Bildnisse eine gewisse Strenge, ja Härte, so bereits dem erst *Zehnjährigen Mädchen* (1636), das Jacob Gerritsz. Cuyp (1594–1652) in Dordrecht porträtierte. Lockerer gibt sich der *Junge Mann* (um 1634) von Jacob Backer (1608–1651) aus der Metropole Amsterdam: Zwar trägt er „offizielle“ Kleidung, das traditionelle Schwarz mit dezentem weissen Kragen, doch scheint er sich in einer spontanen Bewegung dem Betrachter zuzuwenden.

Vom Porträt zu unterscheiden ist die sogenannte Tronie, eine im Umkreis Rembrandts vielgepflegte Bildform. Der *Greis mit übereinandergelegten Händen* (um 1635), ein eindringliches Beispiel der Gattung, wird hier erstmals einem Maler aus dem engsten Umkreis von Jan Lievens (1607–1674), dem Ateliergenossen Rembrandts in der Leidener Frühzeit, zugeschrieben. Gemeint sind solche Köpfe nicht als Bildnisse individueller Personen, sondern als Charakterköpfe oder mimische Studien, die auch in grössere Figurenkompositionen übernommen werden konnten. Verwandt ist der Typus der alttestamentlich anmutenden Halbfigur, der oft nicht eindeutig identifizierbare, weise alte Menschen verkörpert. Vor hellem Hintergrund hebt sich monumental die *Lesende alte Orientalin* (um 1655/60) ab; es handelt sich um ein eindrückliches Hauptwerk von Abraham van Dijk (1635/6–1680), der in den 1650er Jahren in Amsterdam Schüler Rembrandts war.

1560–1620

Manierismus in den Niederlanden

Weltdeutung: Glaubenshelden, Götterhimmel, Zeitordnungen

Die Zentren der späten Renaissance bzw. des Manierismus in den Niederlanden waren Antwerpen im Süden und Haarlem im Norden. Hier wie dort spielten erfolgreiche Graphikverlage eine entscheidende Rolle in der Herstellung und Verbreitung von Kompositionen und gelehrten Inhalten. Die Entwürfe für Kupferstiche und Radierungen lieferten in der Regel bekannte Maler. Oft steuerten Dichter die behelrenden Bildunterschriften bei, und deren Layout wurde von Kalligraphen übernommen.

Der *Kopf einer Frau mit Perlohrring* (um 1555/60) von Frans Floris I (1519/20–1570) könnte als Vorlage für eine antike Göttin oder die Personifikation einer Tugend gedient haben. Solche vom Meister eigenhändig gemalte Studienköpfe, Tronien genannt, fanden vielfach Verwendung für Figurenbilder aus seiner grossen Antwerpener Werkstatt. Die scharf geschnittenen, klassischen Gesichtszüge, die Floris' Ausbildung in Italien und den Einfluss Michelangelos verraten, und namentlich das manieristisch überzeichnete Ohr sind geradezu ein Markenzeichen.

Marten de Vos (1532–1603), ein Schüler Floris', war ein äusserst produktiver Entwerfer von Graphikfolgen. Diese vermitteln ein aus der Antike überliefertes Weltbild, das noch um 1600 die Vorstellung einer Ordnung in Kreisläufen und Wechselwirkungen bestimmt. Temperamente und Lebensalter, Tugenden und Laster, Künste und Wissenschaften, Elemente und Zeiten erscheinen als Serien von Personifikationen. Grosser Beliebtheit erfreuten sich allegorische Zeitzyklen, so die *Tageszeiten* (1597), mithin die kleinste von mehreren Einteilungen neben den *Zwölf Monaten*, den *Vier Jahreszeiten* oder den *Vier Erdzeitaltern*. Anspielungsreich zeigen sich die *Fünf Sinne* (um 1600), auch sie von Adriaen Collaert (um 1560–1618) in Kupfer gestochen. Ihre Personifikationen, monumentale Frauengestalten, sind verknüpft mit alt- und neutestamentlichen Episoden aus dem Paradies bzw. dem Leben Christi, mit naturkundlichen Entsprechungen sowie moralisierenden Ermahnungen: Als Instrumente menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung der Welt bergen die Sinne stets auch die Gefahr der Verführung durch diese Welt...

Das Zentrum des Manierismus in den nördlichen Niederlanden war Haarlem. Hier wirkte seit 1582 der einflussreiche Künstler und Verleger Hendrik Goltzius (1558–1617). Goltzius pflegte engen Umgang mit Literaten und Künstlern, insbesondere mit dem bedeutendsten holländischen Kunsttheoretiker der Zeit, Karel van Mander (1548–1606). Angeregt durch die verfeinerte Hofkunst Rudolfs II. in Prag, zeichnet sich sein Werk durch komplexe Inhalte und eine extrem stilisierte, anti-klassische Formgebung aus. Goltzius war der bedeutendste Kupferstecher nach Dürer. In seiner Werkstatt erlebte das Medium eine letzte Blüte, bevor die flexiblere Radiertechnik den Kupferstich als gängiges Medium der Druckgraphik verdrängte.

Der im Oval komponierte *Apoll* (1588; Privatbesitz), ein frühes Hauptblatt, zeigt die Stilmerkmale des virtuosen Zeichners: Goltzius arbeitete in einer hochartifizialen Stichtchnik, um die verdrehten Haltungs- und Bewegungsmotive des Manierismus in die Graphik zu übertragen. Seine Mittel sind perfekte, kunstvoll an- und abschwellende Linien und gebogene Schraffuren, welche die Körperformen graziöser Frauen und muskelbepackter Männer betonen und eine eigene kalligraphische Qualität ausspielen. Die Themen oszillieren zwischen christlicher Religiosität und gelehrter, erotisch gefärbter Mythologie.

Um 1600 überliess Goltzius die Verlagsleitung seinem Stiefsohn und Mitarbeiter, dem Kupferstecher Jacob Matham (1571–1631). Dieser betrieb die Werkstatt mit den bewährten Kräften erfolgreich weiter, unter ihnen Jan Saenredam (1565–1607) und Jacques de Gheyn II (1565–1629). Von letzterem stammen die Vorlagen zur Folge der *Apostel* (um 1592–1600), die mit ihrer zum Teil drastischen Überspitzung von Physiognomie und Mimik, von Händen und Gestik geradezu Pardestücke manieristischer Exaltiertheit darstellen.

Am Prager Hof wurde nicht nur der extravagante Figurenstil gepflegt, Kaiser Rudolf II. schätzte auch spektakuläre Landschaftsmotive. So bereiste 1606–08 in seinem Auftrag der aus Flandern stammende Maler Roelant Savery (1576–1639) Tirol, um in Zeichnungen Besonderheiten der lokalen Topographie festzuhalten. Auf der Basis dieser Vorlagen stach Aegidius Sadeler (1570–1629), ein weiterer Niederländer in Prag, mehrere Folgen von *Ansichten aus Tirol* (um 1610) in Kupfer, die durch das zugrundeliegende Naturstudium ausgesprochen realistisch wirken. Tatsächlich zeigen sie aber keine wirklichen Örtlichkeiten, sondern stellen sozusagen ideale Tiroler Wald- und Gebirgslandschaften dar.

1600–1670

Barock in Holland

Oltramontani: Nordländer in Rom

Der aus Flandern stammende Paul Bril (1553/54–1626) liess sich 1582 in Rom nieder. Er war ein begehrter Maler von Fresken und – paradoxerweise – zugleich Spezialist für kleinformatige Bilder spektakulärer Gebirgslandschaften. Die miniaturhaft fein auf eine Kupfertafel gemalte Landschaft mit *Tobit, Tobias und dem Engel* (1601; Privatbesitz) ist mit ihrer leuchtend farbigen, makellos erhaltenen Oberfläche eine Kabinettpild allererster Güte. Wenig später entstanden ist die Zeichnung *Südliche Landschaft mit Schafhirten* (1603), eine friedvolle italienische Alltagsszenerie mit niederländischer Windmühle und dem Piktogramm des Künstlers: das Monogramm PB wird zur Brille (niederl.: bril).

Ebenso in Rom niedergelassen war Adam Elsheimer (1578–1610) aus Frankfurt. Sieben seiner zum Teil winzigen Gemälde auf Kupfer wurden von seinem Schüler, Freund und Mäzen, dem Holländer Hendrik Goudt (1583–1648), getreulich in Kupferstich kopiert, so die berühmte *Flucht nach Ägypten* (1613; Gemälde 1609, München). In dichter Stichelarbeit reproduzieren diese Drucke hervorragend die kontrastreichen Hell-Dunkel-Effekte, die Elsheimer in der Auseinandersetzung mit Caravaggio entwickelt hatte. Mit ihrer Verbreitung trug Goudt massgeblich zum Ruhm des jung verstorbenen Künstlers bei. Gross und nachhaltig war seine Wirkung auf die holländische Kunst.

Mit 18 Jahren verliess Leonaert Bramer (1596–1674) seine Heimatstadt Delft und traf nach längerer Reise 1616 in Rom ein. Dort engagierte er sich alsbald als Gründungsmitglied der „Bentvueghels“, einer für ihre ausartenden Feste berühmten Vereinigung von Künstlern aus dem Norden. Die Pinselzeichnungen aus einem römischen Skizzenbuch Bramers zeigen im Typus der Halbfigur und dem ausgeprägten Hell-Dunkel ebenfalls Caravaggios prägenden Einfluss, namentlich in den Darstellungen mit Kerzenbeleuchtung wie *Hochzeit zu Kana* (um 1625).

Von der Skizze zum Bild: Die heimatliche Landschaft

Was wir heute unter „typisch holländischen“ Landschaften verstehen, beginnt mit Künstlern, die Nachkommen südniederländischer Emigranten waren oder nach der Besetzung Antwerpens 1885 selbst in den Norden geflohen sind. Zu den Erneuerern der flämischen Bildtraditionen zählt Esaias van de Velde (1587–1630). Bis 1617 war er in der aufblühenden Stadt Haarlem tätig. In jener Zeit schuf er dort kleinformatige Radierungen, Zeichnungen und Gemälde, eine zusammenhängende Werkgruppe, die erstmals konsequent eine wirklichkeitsnahe Naturdarstellung verfolgte: Unscheinbare Motive der heimischen Landschaft wurden bildwürdig. Ein bedeutendes frühes Beispiel dieser neuen Sicht ist das Jahreszeitenpaar *Sommer und Winter* (1615). Der Vergleich mit den älteren Monats- und Jahreszeitenfolgen ist aufschlussreich: Der allegorische Gehalt verbindet sich nun weitgehend und selbstverständlich mit Szenen des Alltagslebens.

Entscheidenden Einfluss hatte der innovative Esaias van de Velde auch auf die Entwicklung der Landschaftszeichnung. Wohl als erster begann er, anstelle der Feder die schwarze Kreide zu verwenden, um

differenziertere tonale Nuancen und atmosphärische Wirkungen zu erzielen. Seine Zeichnung *Reiter und Wanderer bei einer Bauernhütte* (1616?) wirkt wie ein Prototyp der zahlreichen Dünen-, Weide- und Flusslandschaften, die sein Schüler Jan van Goyen (1596–1656) nach Mitte der 1620er Jahre zu zeichnen anfang. Van Goyen war der produktivste Landschaftsmaler und -zeichner im 17. Jahrhundert. Seine Arbeitsweise lässt sich über mehrere Stufen anschaulich verfolgen: Auf seinen Wanderungen und Reisen notierte er in raschen Zügen die aufgenommenen Eindrücke in mitgeführte Skizzenbücher. Aus einem solchen stammen die ausgestellten kleinen Blätter (1650–51): Einzelmotive wie Hütten oder Bäume, Geländeformationen, Landschaftsansichten, Panoramablicke. Im Atelier komponierte der Künstler aus den Vorlagen nicht nur Gemälde, sondern auch bildhafte lavierte Kreidezeichnungen in zwei Standardgrößen, die er für den Verkauf meist signierte und datierte, zum Beispiel *Bauernpaar an einem Ziehbrunnen* (1651) oder *Quacksalber an einer Dorfkirmes* (1656). Ein ähnlich umfangreiches zeichnerisches Werk hat van Goyens Zeitgenosse Pieter Molijn (1595–1661) hinterlassen. Interessanterweise stammen die meisten Zeichnungen dieser beiden Hauptmeister der sogenannten tonalistischen Richtung aus den 1650er Jahren. Offenbar herrschte gerade damals eine starke Nachfrage nach solchen gezeichneten Bildern mit typisch holländischen Szenerien.

Antoni Waterloo (1609–1690), fast ausschliesslich als produktiver Zeichner und Radierer tätig, bereiste ausgedehnt die Niederlande und Norddeutschland. Auf der Grundlage seines reichen Skizzenmaterials schuf er grossformatige Zeichnungen, die im Sinne topographischer Aufnahmen die betreffenden Örtlichkeiten naturgetreu abbilden. Ein aussergewöhnlich bildhaftes, detailreich ausgeführtes Blatt zeigt den seinerzeit oft dargestellten *Pellecussenpoort bei Utrecht* (um 1680?).

Als wichtigster und vielseitigster Landschaftsmaler der zweiten Jahrhunderthälfte gilt Jacob van Ruisdael (1628/29–1682). Seine wenigen Radierungen stammen aus der Frühzeit, vermitteln jedoch bereits eine Vorstellung von seinem späteren, einflussreichen Stil. Neu ist eine dramatisch-heroische Konzeption der Landschaft: Nah- und Untersicht verleihen den Drei Eichen (1649), trotz Kleinformat des Blattes, eine erhabene Grösse. Stets auch kahle Äste in der belaubten Krone tragend, wird die alte Eiche zum Sinnbild für die erneuernde Kraft und den Kreislauf der Natur. Totes Holz, das obligate Vanitassymbol, liegt unübersehbar im Vordergrund. Es verwundert nicht, dass Ruisdael im 19. Jahrhundert zur grossen Inspiration der romantischen Landschaftsmaler wurde.

Radier- und Kaltnadel in Perfektion: Rembrandt

Sein gemaltes Werk umfasst nur wenige Landschaften, in der Druckgraphik allerdings widmete sich Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669) der Gattung umso intensiver. Auf Wanderungen erkundete er die Umgebung Amsterdams und zeichnete „nae't leven“ (nach dem Leben) in ein Skizzenbuch. Seine Radierungen zeigen nicht selten identifizierbare Orte, doch sind die in der Natur aufgenommenen Einzelheiten meist frei kombiniert. So meint man in der panoramahaften *Landschaft mit Hütte und Heuschaber* (1641) links die Silhouette der Stadt Amsterdam zu erkennen und rechts das damals bekannte Landhaus Kostverloren an der Amstel.

Rembrandts Ruhm beruht in erster Linie auf seinen Figurenkompositionen. Die hohen Preise, die schon früh für seine bekannteste Radierung bezahlt wurden, haben dieser einen merkwürdigen Beinamen eingetragen: „Das Hundertguldenblatt“ (*Christus heilt die Kranken*; um 1648). Die komplexe Darstellung vereinigt mehrere Stellen aus Kapitel 19 des Matthäus-Evangeliums, auf das geläufige Redensarten zurückgehen wie „Lasset die Kinderlein zu mir kommen“, „Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in den Himmel kommt“ oder „Die Letzten werden die Ersten sein“. In Rembrandts Meisterwerk finden sich die zugehörigen Protagonisten und Episoden in szenischer Gleichzeitigkeit. Scheinwerferartig fällt das Licht ein und verbindet die zahlreichen Figuren in einem kontrastreichen, atmosphärischen Hell-Dunkel.

Das grandiose Blatt *Die drei Kreuze* (1653; Privatbesitz), Rembrandts grösste Druckgraphik, ist im Wesentlichen eine Kaltnadelarbeit: Der Künstler hat die Zeichnung ohne Ätzung direkt in die Kupferplatte geritzt, um die „ausblutenden“, samtig tiefen Schwärzen zu erzielen. Dunkelheit verdüstert die Szenerie, die zahlreichen Figuren sind nur schemenhaft erkennbar. Das Drama spitzt sich zu zum Moment zwischen Licht und Finsternis. Es ist der Augenblick des Todes Christi: „Da trat Finsternis ein über das ganze Land“, und „Jesus rief mit lauter Stimme: ‚Vater, in Deine Hände lege ich meinen Geist.‘“ (Lukas 23, 44–46). Das

sprichwörtliche Rembrandtsche Hell-Dunkel kommt hier auf eindrucklichste Weise zur Deckung mit dem dargestellten Inhalt und dessen Botschaft.

Viele Künstler, die vom Meister geschult oder durch ihn beeinflusst wurden, arbeiteten zeitweise im Rembrandt-Stil. Einer von ihnen war Salomon Koninck (1609–1656) aus Amsterdam; seine *Alte Bibelleserin* (165[?]) bezieht sich in Thema, Farbigkeit und Lichtregie unverkennbar auf das bewunderte Vorbild.