

ENDLICH!**GLANZLICHTER DER SAMMLUNG**

ab 21. Januar 2017

Foyer

Die Augen mit der den Zeichenstift führenden Rechten beschirmt, den Blick scharf beobachtend hinaus in die Landschaft gerichtet: So heisst Sie der St.Galler Adrian Zingg (1734–1816), Kupferstecher und Akademielehrer in Dresden, auf dem grossartigen Bildnis am Eingang zur Ausstellung willkommen. Sein Landsmann Anton Graff (1736–1813) aus Winterthur hat ihn 1797 porträtiert, wie er mit seinen Schülern, das Papier auf der Mappe vor sich auf den Knien, das Studium und das Zeichnen in der freien Natur betreibt.

Diese erste Präsentation der St.Galler Sammlung umspannt rund 500 Jahre Kunstgeschichte vom späten Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Sie zeigt in meist chronologischer Abfolge Meisterwerke aus den internationalen Kunstzentren im Dialog mit Glanzlichtern der Region.

Entrée

„Sammlung“ – ein Galeriebild eröffnet das Thema: die *Kunstkammer mit dem Maler David Teniers* aus dem Jahr 1651, gemalt vom Flamen Thomas van Apshoven (1622–1664/65). Teniers, in Brüssel Hofkünstler und Kurator von Erzherzog Leopold Wilhelm, sitzt an der Staffelei inmitten einer imaginären Kunstsammlung. Vertreten sind Skulptur und Kunsthandwerk, vor allem aber in reicher Auswahl sämtliche Gattungen der Malerei: Historie, Porträt, Genre, Landschaft, Stillleben.

Frühe Kultbilder

Mit der *Marienkronung* (um 1500) ist kürzlich ein Meisterwerk spätgotischer Schnitzkunst aus der Bodenseeregion als private Schenkung in die Sammlung gelangt. Die Skulpturengruppe zeigt unverkennbar den Stil des „Meisters des Meersburger Verkündigungsaltars“, der 1995 als Heinrich Iselin (um 1450–1513) zu Konstanz identifiziert werden konnte. Sie stammt aus dem Kanton Luzern, damals dem Bistum Konstanz zugehörig, und dürfte ursprünglich im Mittelschrein eines Flügelaltars im Kloster Eschenbach gestanden haben. Wenig vom einst reichen Konstanzer Skulpturenbestand hat den reformatorischen Bildersturm von 1529 überdauert. Um so seltener ist der Glücksfall, dass zusammengehörige Figuren erhalten geblieben sind – und erst noch in so bemerkenswertem Zustand: die originale Fassung mit weitgehend unbeschädigten Inkarnaten und grossen Teilen der Vergoldung vermittelt eine Vorstellung von der überwältigenden Raffinesse und Pracht der spätmittelalterlichen Schnitzaltäre.

Teile der Flügel eines verlorenen Altarretabels bildeten die beiden Tafeln *Die Geburt Christi* und *Die Anbetung der Könige* (um 1465) von Friedrich Herlin (um 1430–1500) aus Rothenburg ob der Tauber. Sie sind geprägt vom Detailrealismus der grossen altniederländischen Meister und repräsentieren die ältesten Gemälde in der St.Galler Sammlung.

Einen Hinweis auf die Bildwelt der Ostkirche gibt die russische Ikone *Die Heiligen Zosima und Savvatij* (17. Jahrhundert) – sie ist Teil einer umfangreichen Schenkung des Sammlerehepaars René und Lotti Gürtler. Detailreich zeigt die Ikone das Kloster auf der Inselgruppe Solowki, das der Hl. Zosima (gest. 1478) gründete. Die Darstellung der zwei Heiligen, die nicht gemeinsam auf der Insel lebten, ist vergleichbar mit sogenannten Vitaikonen. Diese geben verschiedene Szenen aus dem Leben eines Heiligen in einzelnen Bildfeldern in einer Art Zusammenschau auf einer Bildtafel wieder. Mit der ausgearbeiteten Gestaltung von nach vorne offenen Gebäuden und der vertikalen Anordnung der stattlichen Küstenstadt entwickelte der Maler dieser russischen Ikone eine noch differenziertere, meisterhafte Bildsprache.

Saal 1

Der Saal vereint südniederländische Andachtsbilder sowie deutsche und italienische Bildnisse aus dem 16. Jahrhundert. Zudem zieht er mit italienischen und niederländischen Studien- und Charakterköpfen eine Linie ins 17. Jahrhundert.

Andachtsbilder

Antwerpen, damals Europas reichste Handelsmetropole, erlebte im 16. Jahrhundert eine kulturelle Blüte. 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?

Ebenfalls von der Hand eines unbekanntes flämischen Malers stammt die monumentale *Madonna mit dem Christuskind* (um 1520/30). Der italienische Einfluss, der um 1500 auch nördlich der Alpen mehr und mehr bestimmend wurde, ist unverkennbar: Die korrekt gezeichnete Anatomie und plastisch herausmodellerte Körperlichkeit der Figuren wären undenkbar ohne die Kenntnis der grossen Meister der Renaissance.

Repräsentationsporträts

Im Spätmittelalter, einer Epoche des Umbruchs, begann die Kunst sich der diesseitigen Welt zuzuwenden. Nach 1500 veränderten Reformation, Wissenschaften und „frühkapitalistische“ Ökonomie auch die Situation der Künstler, und in den protestantischen Gebieten blieben die Aufträge der Kirche weitgehend aus.

Zum lohnenden Geschäftsfeld entwickelte sich das Porträt: Nicht nur Prinzen und Fürsten, sondern auch Patrizier, Unternehmer und aufstrebende Bürger wollten sich nun standesgemäss verewigt sehen. Ein bedeutendes nördliches Beispiel ist das *Bildnis des Balthasar von Kerpen* (um 1535) von Bartholomäus Bruyn d.Ä. (1493–1555). Der Renaissance-Meister, der in Köln eine grosse Werkstatt betrieb, 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.

Aus dem Umfeld der Medici in Florenz stammt das *Bildnis der Selvaggia di Baldo Fieravanti* (um 1570), der jungen Gattin des Höflings Niccolò di Giovanni Ferrini (dessen zugehöriges Bildnis sich ebenfalls in der Sammlung befindet, jedoch nicht ausgestellt ist). Das würdevolle Porträt, das die modische Kleidung und den aufwendigen Putz der Dame detailreich registriert, ist ein hochstehendes Beispiel manieristischer Bildniskunst. Geschaffen hat es um 1570 wohl Niccolò di Giovanni Betti (1571–1618), ein Maler aus der Nachfolge von Agnolo Bronzino, eines Hauptmeisters der späten Florentiner Renaissance.

Typenköpfe

Von der Bildgattung Porträt zu unterscheiden sind Darstellungen wie der *Kopf einer Frau mit Perlenohrring* (um 1555/60) von Frans Floris I (1519/20–1570). Solche Köpfe sind nicht als Bildnisse individueller Personen gemeint, sondern als Charakterköpfe oder mimische Studien, die in grössere Figurenkompositionen übernommen werden konnten. So mag Floris' Gemälde als Vorlage für eine antike Göttin oder die Personifikation einer Tugend gedient haben. Die vom Meister eigenhändig gemalten Studienköpfe, sogenannte Tronien, 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.

Als einzige Institution in der Schweiz kann das Kunstmuseum St.Gallen eines der raren Gemälde von Federico Barocci (um 1535–1612) zeigen. Barocci, der aus Urbino stammte und als der bedeutendste italienische Maler zwischen Manierismus und Barock gilt, hatte europaweit grossen Einfluss auf die nachfolgenden Künstlergenerationen, so beispielsweise auf den Flamen Peter Paul Rubens. Bei dem hochdifferenziert gemalten *Kopf des Heiligen Sebastian* (1590/95) handelt es sich um ein sogenanntes „modello“. Es steht in direktem Zusammenhang mit dem 1596 vollendeten Kreuzigungsalter für die Sebastianskapelle im Dom von Genua. Mit diesem Kopf unterbreitete Barocci seinem Auftraggeber im Massstab 1:1 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. Die Tronie war namentlich im Umkreis Rembrandts eine vielgepflegte Bildform. Der *Greis mit übereinandergelegten Händen* (um 1635), ein eindringliches Beispiel der Gattung, dürfte aus dem engsten Umkreis von Jan Lievens (1607–1674), dem Ateliergenossen Rembrandts in der Leidener Frühzeit, stammen. 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.

Saal 2

Der Saal umfasst niederländische und italienische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie Werke des Pleinairismus und Realismus des 19. Jahrhunderts aus der Schweiz, Deutschland und Frankreich. Er führt zur Nordseite in einen weiteren Saal mit Malerei aus dem 19. Jahrhundert, zur Ostseite leitet er über in den Impressionisten-Saal.

Niederländische Barockmalerei

Dank zahlreicher grosszügiger Schenkungen in den vergangenen 20 Jahren kann das Kunstmuseum eine höchst qualitätvolle Werkgruppe aus Hollands „Goldenem Zeitalter“ präsentieren. Diese Bilder eines „bürgerlichen“ Barocks gehörten zum eisernen Bestand der Sammelkultur im 19. Jahrhundert und hatten einen prägenden Einfluss auf die damaligen romantischen und realistischen Strömungen – auf Künstler, die in St.Gallen durch die Schenkung der Sturzeneggerschen Gemäldesammlung besonders reichhaltig vertreten sind.

Die nördlichen, calvinistischen Niederlande gingen aus dem Unabhängigkeitskrieg (1568–1648) gegen die spanischen Habsburger als Republik hervor und entwickelten sich zur Weltmacht und führenden Handelsnation im 17. Jahrhundert. Als Auftraggeber der Künstler profilierte sich nun an erster Stelle das aufstrebende Bürgertum, die neue Schicht der Kaufleute und Händler. Erstmals in der Geschichte entstand ein freier Kunstmarkt. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die vormals „niedereren“ Gattungen Genre, Landschaft und Stillleben, und die Maler malten Bilder für alle Bevölkerungsschichten.

Porträts

Eines der lohnendsten Tätigkeitsfelder war die Porträtmalerei: Die erfolgreichen Kaufleute wetteiferten darin, sich und ihre Familien in repräsentativen Standesporträts verewigen zu lassen. Vielen dieser Bildnisse verleihen die Konventionen von Pose und Kleidung eine gewisse Strenge, so bereits dem erst *Zehnjährigen Mädchen* (1636), das Jacob Gerritsz. Cuypp (1594–1652) in Dordrecht porträtierte. Der *Junge Mann* (um 1634) von Jacob Backer (1608–1651) aus der Metropole Amsterdam gibt sich lockerer: Zwar trägt er „offizielle“ Kleidung, das traditionelle Schwarz mit dezentem weissen Kragen, doch scheint er sich, gut gelaunt, in einer spontanen Bewegung dem Betrachter zuzuwenden.

Genreszenen

Im 17. Jahrhundert hat sich das Genre („Sittenbild“) erstmals als selbständige Bildgattung etabliert. Die alltägliche Umgebung wurde zum Motiv für Bilder, die heute einen Eindruck der damaligen Lebensumstände vermitteln können, letztlich aber eine „konstruierte Realität“ vorspiegeln. Häufig enthalten sie auch symbolische Bedeutungen.

Die vornehmen Teilnehmer an der *Musizierenden Gesellschaft* (1639) von Pieter Codde (1599–1678) scheinen 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.

Willem Duyster (1599–1635) hat mit seinem *Schlafenden Soldaten in einer Scheune* (um 1630) eines seiner feinmalerischen Meisterwerke geschaffen. In den späten Jahren des Unabhängigkeitskriegs 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.

Neben dem bürgerlichen Genre blühte das sogenannte Bauerngenre, das ikonographisch auf Pieter Bruegel d.Ä. und die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückgeht. Pieter Quast (1606–1647) führt in seiner karikierenden *Steinoperation* (um 1630) den Bauern regelrecht vor als exemplarischen Tölpel, der sich einem Kurpfuscher anvertraut – wiederum im Sinne einer allgemeinen moralisierenden Warnung, aus heutiger Sicht allerdings durchaus politisch inkorrekt. Zugleich versinnbildlicht die Darstellung auf drastische Art einen der traditionellen Fünf Sinne: das Gefühl.

Stilleben

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.

Roelof Koets (1592–1654) und Pieter Claesz (1597/98–1660) malten in Haarlem ausschliesslich Stilleben in einer tonalistischen Farbgebung, sogenannte „monochrome banketjes“. Beim Stilleben mit Weintrauben, Äpfeln und Römer (1634) handelt es sich um ein Gemeinschaftswerk, wobei Claesz in seinem unverkennbaren illusionistischen Stil das Römerglas beigesteuert hat.

Als perfektes Werk erweist sich das frühe *Stilleben mit Austern* (um 1630): Es stammt von einem noch nicht identifizierten Haarlemer Meister und besticht durch seine klare Komposition weniger Gegenstände sowie eine naturgetreue Wiedergabe, die stellenweise, so beim Brötchen, geradezu fotorealistisch wirkt. Eine ausgeprägte Faszination für optische Phänome, die von den empirischen Naturwissenschaften ausging, trieb die Maler zu höchster Kunstfertigkeit in der Darstellung verschiedener Materialien und Oberflächen.

Das *Stilleben mit Branntweinschale, Silberlöffel, Zitrusfrüchten und venezianischem Flügelglas* (um 1660/70), ein Werk von Cornelis Kick (1635–1681) aus Amsterdam, zeigt das Arrangement kostspieliger Objekte und das kontrastreiche Kolorit, wie sie den Typus des Prunkstillebens kennzeichnen. In solchen Bildern findet einerseits der Wohlstand der Bürger seinen Niederschlag, andererseits erinnern sie aber auch an die Vergänglichkeit aller irdischen Güter. Auf den Punkt bringen es die raffinierten, aber flüchtigen Reflex- und Spiegelungseffekte in der Metallschale: alles blosser Schein!

In dieser niederländischen Tradition steht auch das *Vanitas-Stilleben* des St.Gallers Georg Gsell (1673–1740). In Wien von einem Rubens-Nachfolger ausgebildet, übersiedelte er 1704/05 nach Amsterdam und 1717 nach St.Petersburg, wo er als Hofmaler und Sammlungsdirektor bei Zar Peter I. dem Grossen sowie als Lehrer an der Akademie der Wissenschaften tätig war. Sein Stilleben versammelt das gesamte Requisitenarsenal des gelehrten Vanitasbildes, wobei Totenschädel und verlöschende Kerze, die klassischen Symbole, darauf verweisen, dass auch die Zeugnisse vornehmsten menschlichen Wirkens dem Gesetz der Vergänglichkeit unterliegen.

Landschaften

In einer eigenen Koje läuft die Entwicklung der Landschaftsmalerei im Zeitraffer ab: Am Anfang steht *Der Weg zum Kalvarienberg* (um 1540) von Herri met de Bles (um 1510–um 1555) aus Antwerpen. Das hervorragend erhaltene, frühe Gemälde zeigt in simultaner Darstellung zwischen bizarren Felsen den Auszug aus Jerusalem, den Kreuzweg und die Kreuzigung Christi. In der geradezu gewaltsamen Auftürmung der Landschaft unter zerrissenem Wolkenhimmel widerspiegelt sich das Drama der Passion, während das himmlische Jerusalem im Hintergrund Erlösung verspricht. Die Phantasielandschaft mit Stadt und Felsenburg steht in direkter Nachfolge der sogenannten „Weltlandschaften“ des Joachim Patinir, der als Begründer der Landschaftsmalerei im Norden gilt. Pieter Schoubroeck (1570/73–1607) repräsentiert mit der *Waldlandschaft mit Begegnung von David und Abigail* (1607) die Stilstufe um 1600: Zwar ist das traditionelle Farbschema – Braun im Vorder-, Grün im Mittel-, Blau im Hintergrund – übernommen, doch es herrscht Einheit von Ort und Zeit, und im Typus der Waldlandschaft ist eine Annäherung an die erlebte Wirklichkeit erfolgt.

Was wir heute unter „typisch holländischen“ Landschaften verstehen, begann mit Künstlern, die nach der spanischen Besetzung Antwerpens 1685 in den calvinistischen Norden geflohen sind oder die Nachkommen südniederländischer Emigranten waren. Zu den Erneuerern der flämischen Bildtraditionen zählte Esaias van de Velde (1587–1630). Bis 1617 war er in der aufblühenden Stadt Haarlem tätig. In jener Zeit schuf er 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 *Sommerlandschaft mit Fussgängern und zwei Reitern* und *Winterlandschaft mit Windmühle und Schlittschuhläufern* (1615). Der Vergleich mit älteren Monats- und Jahreszeitenfolgen ist aufschlussreich: Der allegorische Gehalt verbindet sich nun weitgehend und zwanglos mit Szenen des Alltagslebens.

Präzise Naturbeobachtung prägte auch die weitere Entwicklung der holländischen Landschaftskunst. Von den Darstellungen van de Veldes ausgehend, führten Jan van Goyen (1596–1656) und Salomon van Ruysdael (1600/03–1670) eine neue Wirklichkeitssicht ein: Sie widmeten sich ganz einer unpräzisen Schilderung der heimatlichen Umgebung, den Dünen, Flüssen, Viehweiden und Bauerndörfern. Die empirische 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.

Die Grossmachtstellung Hollands beruhte auf der Kriegs-, Handels- und Fischereiflotte, und der Alltag weitester Bevölkerungskreise war geprägt durch das Wasser. Entsprechend erfreute sich die Marinemalerei grösster Beliebtheit. Willem van de Velde d. J. (1633–1707), wohl 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.

Südliche Natur im goldenen Dämmerungslicht und eine heitere arkadische Atmosphäre sind Kennzeichen der sogenannten italianisanten Richtung. Sie entwickelte sich unter dem Eindruck Claude Lorrains in Rom und fand insbesondere bei den gehobenen Schichten grossen Zuspruch. Die *Südliche Landschaft mit Holzsammlern* (um 1670) von Adam Pijnacker (1620–1673) präsentiert sich gewissermassen als eskapistischer Gegenentwurf zur heimischen Landschaft.

Mehr als 225 Jahre liegen zwischen der *Dünenlandschaft in der Abenddämmerung* (um 1635) des Holländers Pieter Molijn (1595–1661) und dem *Waldweg* (1869) des Franzosen Léon Richet (1847–1907), eines Künstlers der Ecole de Barbizon. Beide in vergoldeten Rahmen präsentiert – was für Molijn anachronistisch ist –, fügen sich die Bilder ästhetisch problemlos nebeneinander. Dies verwundert weiter nicht angesichts des Umstands, dass die unspektakuläre Wirklichkeitssicht der holländischen Malerei bis weit ins 19. Jahrhundert als Inspiration für genaues Naturstudium und realistische Wahrnehmung wirkte.

Italienische Barockmalerei

Dank grosszügiger privater Schenkungen sind in jüngster Zeit erstmals auch bedeutende italienische Gemälde in die Sammlung gelangt. Diese erfuhren damit eine entscheidende Erweiterung in eine zentrale Kulturlandschaft Europas, die die Kunst der Alten Meister entscheidend prägte.

Carlo Maratta (1625–1713) ist der Hauptmeister der reifen klassizistischen Barockmalerei in Rom. Seine *Dornenkrönung Christi* (um 1650) zeigt sich als eine ausgeklügelte vielfigurige Komposition, die auf raffinierte Weise berühmte Vorläufer wie Tizian und 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), 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. 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). 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 emotionalen Register gezogen, um die private Andacht im Gebet und die Meditation über die Vergänglichkeit alles Irdischen zu befördern.

Mit den Brüdern Gandolfi 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.

Romantik, Pleinairmalerei, Realismus

Eugène Delacroix (1798–1863), der Exzentriker der französischen Romantik, schulte sich an den Alten Meistern, wobei er insbesondere Peter Paul Rubens zum Vorbild nahm: bei seiner *Anbetung der Könige* (um 1830) handelt es sich um eine Kopie nach dem grossen flämischen Koloristen – dessen Ateliermitarbeiter Simon de Vos (1603–1676) hier ebenfalls mit einer Interpretation desselben Themas vertreten ist. Delacroix wandte sich gegen die vorherrschende Praxis des Klassizismus und dessen plastisches Ideal, das klare Umrisse, dominante Hell-Dunkelwerte und statische Komposition verlangte. Er betonte die Buntwerte der Farben und forderte, die

Zeichnung nicht „par le contour“ vorzugeben, sondern „par les milieux“ entstehen zu lassen, den Gegenstand also aus der Mitte heraus, aus der Farbe hervorzubringen. Seine Palette löste sich vom Hell-Dunkel und der beschreibenden Gegenstandsfarbe. Farbtheoretische Überlegungen, die auf der Beobachtung natürlicher Lichtphänomene basierten, führten Delacroix zur Entdeckung der komplementär farbigen Schatten. Seine Erkenntnisse zur „optischen Mischung“ und den Reflexfarben wurden zur Grundlage der späteren koloristischen Entwicklung, die schliesslich in Impressionismus und Postimpressionismus mündete.

Die Auflösung der akademischen Regeln erfolgte auch in der Darstellung der Landschaft. Künstler verliessen ihre Ateliers, um im Freien, „en plein air“, Naturstudien zu betreiben und in kleinformatischen Ölskizzen die atmosphärischen Effekte des wechselnden Lichts festzuhalten. Barbizon, rund 60 km südöstlich von Paris gelegen, wurde gegen 1830 zum beliebten Aufenthaltsort der Künstler, die sich in einer losen Malerkolonie, der Ecole de Barbizon, zusammenfanden. Die Gegend bot ein reiches Spektrum pittoresker Motive: endlose Felder, Wälder mit uralten Baumbeständen, Heideland mit Teichen und rundgeschliffenen Felsen, Höhlen und Schluchten.

Camille Corot (1796–1875), der bedeutendste der jungen Pleinairisten, malte 1834, auf seiner zweiten Italienreise, die Aussicht aus einer engen Felsbucht *Bei Riva am Gardasee*: Im knapp gefassten Bildausschnitt entfaltet das morgendliche Licht ein differenziertes Spiel auf der ruhigen Wasseroberfläche und über dem Bergrücken in dunstiger Ferne.

Die Frische und Unmittelbarkeit des neuen, „realistischen“ Blicks zeigt sich auch in den kleinformatischen Bildern von Corots engem Freund, dem Genfer Barthélemy Menn (1815–1893). Dessen unspektakuläre Motive in differenzierter Valeurmalerei, etwa *Landschaft mit Wiesenbach*, bezeugen eine sensible, vollkommen eigenständige Interpretation der „Paysage intime“. Ferdinand Hodler, der bedeutendste von Menns zahlreichen Schülern, sollte hier entscheidende Impulse erhalten: „Menn! Ihm danke ich alles“.

Der Einfluss Corots und die Ausstrahlung der Ecole de Barbizon waren anhaltend und international. Als der Walmünchner Otto Frölicher (1840–1890) den Ort 1876/77 besuchte, schlugen sich die Eindrücke darnach in Ölskizzen wie *Landschaft mit Bach* unmittelbar nieder.

In einer Epoche rasch voranschreitender Industrialisierung und Verstädterung stehen Pleinairismus und „Paysage intime“ für die künstlerische Wiederentdeckung der Natur. Deren Erforschung in der Malerei verlief parallel mit der wissenschaftlichen Untersuchung optischer Phänomene und der Entwicklung der Photographie. Wie grundlegend Malpraxis und Maltechnik dieser Künstler für die nachfolgende Generation der Impressionisten waren, verdeutlicht das Beispiel von Charles-François Daubigny (1817–1878), der seine Motive vornehmlich entlang von Seine und Oise fand. Er befuhr die Flüsse mit einem Atelierboot – darin folgte ihm später Monet – und war bestrebt, auch grössere Formate „en plein air“ zu vollenden. 1874, im Jahr der ersten Impressionisten-Ausstellung, entstand der *Fischerhafen*, eine kühne Komposition, die durch die Entschiedenheit im Farbauftrag und die Zartheit des Kolorits eine suggestive atmosphärische Präsenz erreicht.

Der Österreicher Carl Schuch (1846–1903), ein Maler aus dem Kreis um Wilhelm Leibl, ging vom Realismus Gustave Courbets aus. Seine ausschnitthaft-nahsichtige, doch zugleich monumentale *Landschaft bei Kähnsdorf* (1880) leitet über in den Impressionisten-Saal.

Saal 3

Der Saal vereint Meisterwerke des Realismus und Impressionismus aus Frankreich und Deutschland. Dank der Schenkung der Sturzeneggerischen Gemäldesammlung sowie weiterer namhafter Legate ist das Kunstmuseum St.Gallen in der Lage, die Entstehung des Impressionismus aus der Malerei des 19. Jahrhunderts und seine Weiterentwicklung bis zum Beginn der Moderne mit erstrangigen Gemälden darstellen zu können.

Corot: Pleinairismus

Camille Corot (1796–1875), der Meister der pleinairistischen Landschaft, schuf in seiner Spätzeit eine Reihe orientalisierender Frauendarstellungen. Wie eine Hommage an Delacroix mutet die *Odalisque* (um 1871–73) an: Eine in halb liegender Haltung sich entspannende junge Frau trägt ein reiches nordafrikanisches Kostüm und ist umgeben von entsprechenden Accessoires. Aus dem offenen Interieur geht der Blick nach draussen und fällt auf die Segel im nahen Hafen. Die delikate, lichtvolle Valeurmalerei in fein abgestuften Tönen und fließender Pinselführung evoziert eine (be-)sinnliche Atmosphäre, die motivisch namentlich durch den in die Linke gestützten, geneigten Kopf und die kaum verhüllte Brust des Modells vorgegeben ist.

Corots Figurenbilder blieben dem Publikum zu seinen Lebzeiten weitgehend unbekannt. Sein Ruhm beruhte auf den Wald- und Seelandschaften, die häufig verschiedene in der Natur aufgenommene Motive in weichem Licht und verschwommenen Umrissen zu intimen Stimmungsbildern kombinieren. In solchen Gemälden – zu ihnen gehört auch das Spätwerk *Fischer in seiner Barke* (1872) – ist es nicht eine bestimmte topographische Ansicht, sondern die intensive Wahrnehmung von Licht, Luft und Farbe, das subjektive Naturerlebnis, welches zum eigentlichen Thema des Bildes wird.

Courbet: Realismus

Gustave Courbet (1819–1877) war mit Corot und den Barbizon-Malern freundschaftlich verbunden, doch gingen seine künstlerischen Ambitionen weit über die an der Landschaftsmalerei orientierte Auffassung der Kollegen hinaus. In repräsentativen und inhaltlich anspruchsvollen Grossformaten stellte er zeitgenössische Arbeiter und Bauern in ihrer alltäglichen Umgebung dar. Seine Kunst, die alle Bildgattungen umfasste, wurde mit „peinture socialiste“ titulierte, wohingegen er selbst seine Haltung mit dem Begriff „réalisme“ charakterisierte.

Verschiedentlich wurden seine Einsendungen vom Salon refüsiert oder führten dort zu handfesten Skandalen. Courbet, ein leidenschaftlicher Jäger und Wanderer, erlebte die Natur subjektiv, als Ort des Rückzugs. Aus seiner republikanischen Gesinnung verstand er sie indessen auch symbolisch: So galten ihm die steil aufragenden, imposanten Kalkfelsen in der Franche-Comté, seiner Heimat, als Burgen, als „Nester“ des Widerstands: Sinnbilder einer regionalen Autonomie gegenüber der Pariser Zentralgewalt im politischen, einer individuellen Unabhängigkeit vom Akademie-Diktat im künstlerischen Sinn.

Neben den heimatlichen Juralandschaften schuf Courbet eine umfangreiche Gruppe von Meeresbildern, darunter eindrückliche Darstellungen der stillen See wie die *Meeresküste* (1858). Das grossformatige Bild belegt in seiner gegenständlichen Reduktion die Radikalität, mit der der Künstler seine anti-akademische Auffassung ins Werk setzte: ein verlassener Strand, ein leere blaue Wasserfläche, ein hoher Himmel. Zwar schieben sich im Vordergrund dunkle Uferfelsen ins Blickfeld, an sich ein traditionelles Motiv, doch ist dieses hier gerade nicht als seitlich rahmendes Repoussoir hochgezogen. Der tiefe Horizont, markiert mit einem heller blauen Streifen, bleibt frei, überschritten nur von den Bildrändern. Leere und Offenheit der Szenerie wirken um so eindringlicher, als die Malerei den Bildgegenstand nicht im impressionistischen Sinn in Licht und Farbe auflöst. Die Felsbrocken sind von materieller Dichte und Schwere, in der Wirklichkeit wie auf der Leinwand, und ihre dunkle Masse bildet einen markanten Gegensatz zu den lockeren weissen Wölkchen vor ätherisch lichtem Blau. Farbe soll als Materie, als Material des Malers erkennbar bleiben.

Als Mitglied der Commune flüchtete Courbet 1873 ins Exil in die Schweiz. Unter den zahlreichen Landschaften, die er in La Tour-de-Peilz, seinem letzten Wohnort, malte, gehört das abendliche Marinebild *Genfersee* (um 1876) zu den bemerkenswertesten: Auf der lapidar zweigeteilten Bildfläche – ein tieferer Streifen trennt am Horizont die Wasserfläche vom Himmel – schaffen die glühenden Wolkenbänder und ihre Reflexe auf dem von Seglern befahrenen See eine fast irrealen, dramatische Farb Stimmung. Man ist versucht, die transitorische Thematik dieses Spätwerks – Überfahrt bei Sonnenuntergang – symbolisch zu deuten: als Vorahnung des nahen Endes des Lebens wie einer ganzen Epoche.

Impressionismus

Das frühe Schaffen der nachmaligen Impressionisten knüpfte unmittelbar an die Pleinairmalerei Corots und der Ecole de Barbizon an, stand aber vor allem auch unter dem Eindruck von Courbets Realismus. Es war die Landschaft, die das hauptsächliche Feld der impressionistischen „recherche“, der malerischen Erforschung von Licht und Farbe, bildete. Andere Themenbereiche, namentlich die Schauplätze der „vie moderne“: die Pariser Boulevards, die Stätten des Vergnügens in der Stadt oder in den nahen Ausflugsorten, waren indessen ebenso bedeutend für eine neue, zeitgenössische Ikonographie.

Die Sammlung des Kunstmuseums St. Gallen verfügt über eine vier Werke umfassende Reihe charakteristischer Landschaftsbilder aus dem entscheidenden ersten Jahrzehnt der impressionistischen Bewegung: Pissarros *Landhaus in der Hermitage*, *Pontoise* und *Sisleys Garten* sind 1873, im Jahr vor der heftig angefeindeten ersten Impressionisten-Ausstellung, entstanden; *Sisleys Frühling in Saint-Germain-en-Laye* datiert von 1876, Monets *Nebenarm der Seine bei Vétheuil* stammt aus dem Jahre 1878.

Camille Pissarro (1830–1903) war die Integrationsfigur der lose verbundenen Künstlergruppe. Ihm gelang es auch, den misstrauischen Paul Cézanne in ihre Ausstellungen einzubeziehen. Oft arbeiteten die beiden Seite an Seite in Pontoise, dem nordwestlich von Paris gelegenen Wohnort Pissarros. Mit seinem unspektakulären Motiv, dem Ausschnitt ohne Fernblick bei hohem Horizont und dem dichten Farbauftrag ist Pissarros *Landhaus in der Hermitage*, *Pontoise* (1873) beispielhaft für die dort entstandenen Bilder von Gebäuden, Gärten und Obstbäumen inmitten von Hügeln. Der kompakte, bildparallele Aufbau, der auf Symmetrien bzw. deren Verschiebung beruht, erinnert an die flächige Tektonik Cézannes und findet ein Gegengewicht im bewegten Spiel der Sonnenflecken auf Bäumen, Wiesen und den blauen Dächern.

Eine beschauliche Impression ländlichen Lebens vermittelt auch *Der Garten* (1873) von Alfred Sisley (1839–1899), wo eine ihre Arbeit verrichtende Frauengestalt ganz in das atmosphärische Spiel des Lichts eingebunden und von der strahlenden Sommersonne beleuchtet ist. Der klaren Bildgeometrie mit ihrer symmetrischen Tiefenführung entspricht eine prägnante Gliederung der Licht/Schatten-Zonen in grosse, rhythmische Flächenformen, die ihrerseits wieder durch eine kleinteilig aufgetupfte Faktur strukturiert sind. In solch intimen Kleinformaten – sie machen den Hauptteil im Schaffen des zu Lebzeiten kaum erfolgreichen Sisley aus – offenbart sich anschaulich die Bedeutung der Schlüsselbegriffe „sur le motif“, „sensation“ und „impression“: Das Studium der Licht- und Farbverhältnisse vor dem Motiv klärt das sinnliche Erlebnis, das der Maler ins Bild umsetzt und so den Eindruck eines flüchtigen Moments auf die Leinwand bannt. Ungemein suggestiv eingefangen ist die jahreszeitliche Stimmung in *Frühling in Saint-Germain-en-Laye* (1876). Die sanfte Hügellandschaft mit Obstgärten und Weinbergen, in die eine Wegschleife den Blick führt, erscheint im kühlen hellen Licht unter dem von weissen Wölkchen durchzogenen Frühlingshimmel. Zarte Farbkontraste, akzentuiert durch das Dunkel von Schatten und Baumstämmen, evozieren das Wiedererwachen der Vegetation, und die Pinselstriche sind so frei und ungezwungen gesetzt, als sollte ihre Wirkung die Duftigkeit der treibenden Blütenbäume noch übertreffen. Das Gemälde *Ein Nebenarm der Seine bei Vétheuil* (1878) von Claude Monet (1840–1926) ist Teil einer im Jahre 1878 begonnenen und in den 80er Jahren fortgeführten Reihe von Bildern der bewaldeten Uferlandschaft nahe seines damaligen Wohnorts. Es ist ein früher Niederschlag jener geradezu zur Signatur des Impressionismus gewordenen Idee der Bilderserie, der Monet später in den berühmten Cathedral- und Seerosenbildern programmatisch Ausdruck verliehen hat: Mehrere Darstellungen ein und desselben Motivs, gesehen unter den verschiedenen Gegebenheiten von Jahres- und Tageszeit, Witterungs- und Lichtverhältnissen „dokumentieren“ die Abhängigkeit der Erscheinung bzw. ihrer optischen Wahrnehmung von der wechselhaften Atmosphäre. Das äusserst frei, in parallelen Strichen, pastosen Flecken und dynamischen Kringeln gemalte Bild hat den Charakter einer rasch ausgeführten Pleinairskizze; verschiedene gut erkennbare Übermalungen korrigieren einige anfänglich zu hoch angelegte Pappeln. Offenbar ging es Monet darum, die herrschende Licht- und Farb Stimmung eines bedeckten Sommertages auf die Leinwand zu bannen, bevor die durch die Wolkendecke dringenden Sonnenstrahlen ihre warmtonigen Reflexe auf den Bäumen und die Spiegelungseffekte auf der Wasserfläche wieder verändern würden.

In Monet hat der Impressionismus seinen Verfechter par excellence: „Das Motiv ist für mich etwas Zweitrangiges, ich will wiedergeben, was zwischen dem Motiv und mir geschieht.“ Obwohl er sich nie als Theoretiker verstand, ist es seine Malerei, die das objektivierende Prinzip der reinen optischen Wahrnehmung am konsequentesten umsetzt. In seinem Spätwerk hat Monet das „Sehen in Farbflecken“ bis an die Grenze zur ungegenständlichen Malerei vorangetrieben, um die „impression“ unter Ausschluss alles „Vorgewussten“ ins Bild zu setzen. „Monet n'est qu'un œil – mais quel œil!“, hat es Cézanne auf den Punkt gebracht.

Was das lakonische Bonmot meint, veranschaulicht exemplarisch der *Palazzo Contarini, Venedig* (1908), ein absolutes Hauptwerk impressionistischer Lichtmalerei. Das Motiv ist gewissermassen jedes vorgegebenen „inhaltlichen“ Kontexts entledigt: des kunsthistorischen (die venezianische Vedute), des örtlichen (die Situation am Canal Grande), des räumlichen (Volumen und Perspektive). Der Ausschnitt ist so eng begrenzt, dass kaum Horizont ins Bild kommt, nur links oben bleibt ein kleiner Durchblick. Es sind die frontal erfasste Fassade und das Wasser, die in flächigem Übereinander das zweigeteilte Bildfeld füllen – ohne Hervorhebung des Raumes wie bei einer anderen, asymmetrisch komponierten Fassung (Privatbesitz), wo sich rechts des Gebäudes der Kanal öffnet und eine Tiefenillusion erzeugt. Das Motiv bot dem Maler ein spezielles, gedämpftes Licht und eine sanft bewegte Wasserfläche, die, begrenzt von Architektur, diese ihrerseits als flüchtiges Bild spiegelt und im blauen Widerschein wiederum auf die Fassade zurückwirft – eine unendliche Bewegung und Gegenbewegung. Ein dichtes Gewebe nuancierter Farbübergänge in dominanter blauer Tonalität schafft einen vibrierenden Klang, dessen Leuchtkraft intensive Rot-, Violett- und Grünakzente steigern. Die dunkle Gondel, Verbindung zwischen Land und Wasser, verklammert die horizontalen Bildebenen, und der Gegensatz von Stein und Wasser, von Festgefügttem und Veränderlichem löst sich auf in der fluktuierenden farbigen Erscheinung. Monets Notationen reiner Wahrnehmungsprozesse sind im Grunde Ausdruck des gleichen positivistischen Forschereifers, der dem wachsenden wissenschaftlichen Interesse für optische Phänomene und chromatische Gesetzmässigkeiten zugrunde lag. Der französische Impressionismus war, indem er das Gesehene und dessen Eindruck auf den Maler zum Inhalt des Bildes machte, gewissermassen die Vollendung des Realismus.

Deutscher Impressionismus

Der Impressionismus im deutschsprachigen Raum entwickelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus verschiedenen realistischen Strömungen Deutschlands und der Niederlande. Im Vergleich mit den französischen Exponenten unterscheidet er sich stilistisch durch eine stärkere Betonung des Zeichnerischen und ein eher tonales als hellbuntes Kolorit. Max Liebermann (1847–1935), der an vorderster Front gegen die Kunstpolitik Wilhelms II. und die Frankophobie konservativer Maler ankämpfte, gehörte zu den frühen Verfechtern des französischen Impressionismus.

Im *Atelier des Künstlers* (1902), das den Oberlichtraum des Dachateliers in seinem Haus am Pariser Platz, direkt neben dem Brandenburger Tor zeigt, hat sich Liebermann aus der Perspektive der Malerei selbst porträtiert. Das Spiegelbild rückt den Künstler in den Fluchtpunkt, womit sich alles im Raum auf ihn ausrichtet: die Familie, vor allem aber die Werkzeuge und Erzeugnisse der Malerei. Zum Teil sind die dicht gehängten Bilder an den Wänden identifizierbar: Unter mehreren eigenen Arbeiten fällt über dem Sofa Liebermanns Kopie nach Velázquez' *Papst Innozenz X* auf, und über dem grossen Flachbogen hängen zwei Ölstudien von Edouard Manet. So stellt sich Liebermann in seinem Atelierbild in eine Linie mit zwei seiner wichtigsten kunsthistorischen Referenzen: Den spanischen Barockmeister bewunderte er wegen dessen „ökonomischer“ und vergleichsweise skizzenhafter Malweise, und Manet, von dem seine Sammlung nicht weniger als 17 Gemälde umfasste, war als Verfechter einer Ikonographie der „vie moderne“ eine Vaterfigur des Impressionismus. Liebermann seinerseits trat als unermüdlicher Botschafter der neuen Richtung auf und wurde zum wichtigsten Vertreter impressionistischer Lichtmalerei in Deutschland.

Die Konsequenz der optischen Recherche und die objektivierende Distanznahme, wie sie in Frankreich vor allem Monet betrieben hat, war dem deutschen Impressionismus fremd. So fordert der Maler Lovis Corinth (1858–1925) ganz unverblümt: „...nicht die Wirklichkeit selbst, die sich im Bild widerspiegelt, sondern der Mensch, welcher das Bild gemacht hat“ – eine Haltung, die offenbar auch August Macke, den nachmaligen Expressionisten, beeindruckt hat, wenn er über seinen kurzzeitigen Lehrer notiert: „Der Pinsel ist sein Schwert, die Palette sein Schild; Malerei ist seine Waffe.“ Corinth war eine Kraftnatur und strotzte vor Unternehmungslust; seit 1896 schuf er jährlich an seinem Geburtstag ein Selbstporträt.

Das *Selbstbildnis mit schwarzem Hut und Stock* von 1911 zeigt den Künstler auf der Höhe seines Schaffens in dem Jahr, als er den Vorsitz der Berliner Sezession übernahm. Selbstbewusst, mit wachsamem Ausdruck und jederzeit bereit aufzustehen, präsentiert er sich in Lebensgrösse, dabei eher den erfolgreichen Privatier als den Künstler mimend.

Saal 4

Das Kunstmuseum St.Gallen verfügt über einen umfangreichen, qualitätvollen Bestand an Schweizer Malerei der Epoche um 1900, wovon in diesem Saal eine Auswahl mit Schwergewicht auf Ferdinand Hodler zu sehen ist.

Ferdinand Hodler (1853–1918) hat in der Schweiz der Moderne den Weg bereitet. Mit ihm erfuhr die Schweizer Malerei um die Jahrhundertwende erstmals internationale Anerkennung. In diese Blütezeit nationaler Kunst gehören auch die Werke von Cuno Amiet (1868–1961), Giovanni Giacometti (1868–1933) und Augusto Giacometti (1877–1947).

Berühmtheit erlangte Ferdinand Hodler vor allem durch seine symbolistischen Figurenkompositionen, die mit der ersten Fassung von *Lied aus der Ferne* (1906) gültig vertreten sind. Die Darstellung wird bestimmt durch Symmetrie und Frontalität, wichtige Kompositionsprinzipien des Malers seit den 1890er Jahren. Er spricht von „Parallelismus“ und meint damit auch eine philosophische Auffassung: Der Frontalität der Frauenfigur, ihrer dem modernen Tanz nachempfundenen Haltung, dem emotionalen Ausdruck wie auch der symmetrisch ausgebildeten Stilisierung des flächigen Hintergrunds haftet eine allegorische Bedeutung an. Hodler formulierte als Ziel seiner Kunst, durch Symmetrien und Wiederholungen die innere Ordnung der Natur sichtbar werden zu lassen. Mit dem Mittel der Symmetrie versuchte Hodler auch in der Landschaftsmalerei die Ansprüche an eine realistische und zugleich ornamentale Gestaltung zu vereinen. So reduzierte er etwa das berühmte *Breithorn*, dessen eindrückliche erste Fassung von 1911 sich zusammen mit einer erlesenen Landschaftsgruppe in St.Gallen befindet, formal auf den Gipfel. Durch kräftige Pinselstriche baut sich die Tektonik des Felsmassivs auf und gipfelt in einem wuchtigen Bergrücken, über den sich ein leuchtend blauer Himmel wölbt: der Berg als Symbol der erhabenen Alpenlandschaft, der Himmel als Sinnbild des Universums. Wolkenornamente umgeben hingegen den *Mettenberg* (1912), und konturbetonte Linien sowie eine kontrastreich und zugleich nuanciert gestaltete Gegenlichtsituation verleihen dem *Thunersee mit Stockhornkette* (um 1913) eine symbolhafte Stimmung. Immer wieder porträtierte Hodler sich selbst, stets in unerbittlicher Auseinandersetzung mit der Kritik bzw. dem Lob gegenüber seiner Kunst. Im *Selbstbildnis* von 1917 zeigt er sich mit weichem Ausdruck und mit deutlichen Zeichen des Alters. Auch im *Bildnis Madame Loup* (1912) konzentrierte sich der Künstler, vor einem neutralen Hintergrund, ganz auf die Physiognomie des Modells und experimentierte mit Farbe und Ausdruck.

Mit Hodler hatten sich mehrere Generationen jüngerer Künstler auseinanderzusetzen – und sich von seinem übermächtigen Einfluss zu befreien. So malte der Bergeller Giovanni Giacometti im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eindringliche Werke in flackernder „Fleckenmalerei“ wie den *Kranken Knaben im Bett* (Alberto) (1909). Den Sohn und das Bettzeug akzentuierte Giacometti mit kräftigen, dunklen Konturen und strukturierte und rhythmisierte die Bildfläche mit breiten, parallel aufgetragenen Pinselstrichen. Im Dreiklang Blau-Weiss-Braun entfaltet sich ein nuanciertes Spiel von Lichtreflexen und farbigen Schatten. In diesem Kolorismus zeigt sich Giacomettis eigenständige Verarbeitung von Einflüssen des französischen Postimpressionismus, insbesondere spürt man die intensive Beschäftigung mit Vincent van Gogh. Zusammen mit Cuno Amiet zählte Giovanni Giacometti zu den ersten Schweizer Künstlern, die die wesentlichen Neuerungen der frühen Moderne aufnahmen und weiterentwickelten. Bekannt wurde Giacometti vor allem durch seine Landschaftsbilder mit Bergeller und Engadiner Motiven. Bemerkenswert differenziert arbeitete er in *Winterlandschaft* (1913) die stimmungshaften Komponente des Lichts in zahllosen Farbabstufungen des eigentlich weissen Schnees heraus. Im *Bauplatz* (1930) wird der Mensch zur Staffage für eine von Sonnenlicht durchflutete Szenerie unter freiem Himmel. Giacomettis Malerfreund Cuno Amiet beschäftigte sich um die Jahrhundertwende intensiv mit dem Thema der Mutterschaft, was sich zum Teil durch biographische Umstände erklärt. Zugleich erfolgte eine künstlerische Auseinandersetzung mit Hodlers Symbolismus. Eine strahlend gelbe Löwenzahnwiese bildet die Folie für eine sitzende *Mutter und Kind* (1901), im Hintergrund stehen blühende Bäume – ein ins Alltägliche gekleidetes Sinnbild von Frühling und neuem Leben. Nicht nur das emotionale Moment zärtlicher Zuneigung lässt an eine Madonnendarstellung denken. Nach eigener Aussage pflegte Amiet in solchen Bildern einen „altdeutschen Stil“, was sich in der detaillierten Ausführung der Hände und im aufwendigen Faltenwurf des weissen Gewandes manifestiert. Das Bild steht am Anfang einer Entwicklung, die Amiet weg von jugendstilhafter Stilisierung und Symbolisierung und unter dem Einfluss der französischen Avantgarde hin zu einem befreiten, eigenständigen Kolorismus führen sollte. Amiet wurde so seinerseits zu einem Wegbereiter und Vermittler, der beispielsweise auf die expressionistische deutsche Künstlergruppe „Die Brücke“ einflussreich wirkte. Die vorangehende, vom Jugendstil geprägte Phase vertritt der Fries *Frühling* (1897): Fünf singende junge Frauen in einer grünen, von Blütenbäumen bestandenen Landschaft verkörpern die Allegorie des Frühlings, sekundiert von einem spazierenden Liebespaar.

Auch Edouard Vallet (1876-1929) steht in der Nachfolge von Ferdinand Hodler, was der Typus seines *Selbstbildnisses* (1916) unschwer erkennen lässt. Wie Hodler Schüler von Barthélemy Menn, folgte er zunächst stark den Einflüssen der Genfer Schule, insbesondere der Pleinairmalerei. Nachdem er in der Landschaft und den Bewohnern des Wallis seine Inspiration gefunden hatte, entwickelte sich sein Werk eigenständig. In gross angelegten Kompositionen schildert er das Alltagsleben und die Bräuche der Bergwelt, welcher er einen archetypischen und monumentalen Charakter verleiht. Als "Maler des Wallis" widmete sich Vallet, gezeichnet auch durch eigene Lebenserfahrungen, immer wieder den Themen Geburt und Tod. In diesen Zusammenhang gehört das grosse Gemälde *Taufe im Wallis* (1910).

In der Nachfolge des ornamentalen Symbolismus führte Augusto Giacometti (1877–1947) die Abstraktion bis zur faktischen Ungegenständlichkeit. Er strebte eine aus dem Pointillismus weiterentwickelte, neue Auffassung und Wirkung von Farbe an. Wie Mosaiksteine trug er Ölfarbe mit dem Spachtel auf, wobei zwischen den pastosen Farbflecken meist der helle Grund der Leinwand mitwirkt. So entstanden Bilder wie *Fantasia coloristica* (1913), eine reine Erscheinung von Licht und Farbe, die das gegenständliche Vorbild vollkommen zurücktreten lässt.