

Meisterwerke

im J. Paul Getty Museum

GEMÄLDE



Meisterwerke
im J. Paul Getty Museum

GEMÄLDE



Meisterwerke
im J. Paul Getty Museum

GEMÄLDE

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispiz:
NICOLAS POUSSIN
Frankreich, 1594–1665
Die Heilige Familie [Detail], 1651
Öl auf Leinwand
81.PA.43 (vgl. Nr. 42)

Am J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Herausgeber*
Mark Greenberg, *Chefredakteur*
Mollie Holtman, *Redakteurin*
Suzanne Watson Petralli, *Herstellungskoordinatorin*
Lou Meluso und Jack Ross, *Fotografen*

Texte von Burton Fredericksen, David Jaffé,
Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey und Perrin Stein

Gestaltung und Produktion: Thames and Hudson, London,
in Zusammenarbeit mit dem J. Paul Getty Museum

Übersetzung aus dem Englischen von Birgit Bruder
im Auftrag von Christiane Di Mattéo Translations

© 1997 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-434-3

Farbproduktionen von CLG Fotolito, Verona, Italien

Gedruckt und gebunden in Singapur von C.S. Graphics

INHALT

GELEITWORT DES DIREKTORS	7
ITALIENISCHE SCHULE	8
HOLLÄNDISCHE UND FLÄMISCHE SCHULEN	42
FRANZÖSISCHE SCHULE	74
ANDERE SCHULEN	112
VERZEICHNIS DER KÜNSTLER	128

This page intentionally left blank

GELEITWORT DES DIREKTORS

Das Blättern in diesem Buch erfüllt uns, die wir im Getty Museum arbeiten, mit großer Freude. Seit 1983 besteht unsere schwierigste und kostspieligste Aufgabe darin, eine bedeutende Sammlung europäischer Gemälde zu einer Zeit des immer geringeren Angebots aufzubauen. An diesem Überblick über die wertvollsten Gemälde im Besitz des Museums läßt sich unser Erfolg ablesen, denn der mit Zugangsnummern vertraute Leser wird entdecken, wie viele der Werke in den letzten vierzehn Jahren erworben wurden.

J. Paul Gettys Einstellung zu Gemälden erscheint rätselhaft, er erwarb sie nur mit mäßiger Begeisterung. Erst nach seinem Tode, als das Museum in den Genuß seines großzügigen Nachlasses kam, konnte die Gemäldesammlung erheblich ausgebaut werden. Durch Burton Fredericksen, Kurator für Malerei der Jahre 1965 bis 1984, erlebten die Sammeltätigkeit, die Ausstellungen sowie das Publizieren einen ungekannten Grad an Professionalität. Seine Arbeit erstreckt sich auf mehrere Epochen, von der bescheidenen Sammlung in Herrn Gettys Heim in den 1960ern, über den Bau des heutigen Gebäudes, einer rekonstruierten römischen Villa, in den Jahren 1968–1974, bis in die heutige Epoche der Diversifikation des Getty Trusts und des Wachstums des Museums. Sein Amt als Kurator für Malerei übernahm Myron Laskin, der das Amt von 1984 bis 1989 bekleidete, und anschließend George Goldner, der das Amt von 1989 bis 1993 ausübte. Jeder von ihnen fügte bedeutende Bilder hinzu und drückte der Sammlung seinen eigenen Stempel auf. Seit 1994 ist David Jaffé unser Kurator. Mit seiner Energie hat er die Abteilung neu belebt, und sein scharfes Urteilsvermögen hat zu vielen wichtigen Anschaffungen geführt. Ungefähr die Hälfte der Beiträge zu diesem Buch stammen von Burton Fredericksen, die übrigen Beiträge wurden von David Jaffé, Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey und Perrin Stein geliefert. Ich danke allen Autoren recht herzlich.

Dieses Buch erscheint in der Zeit, in der die Gemälde in ein neues Museum umziehen, das sich im Getty Center in den Hügeln von Santa Monica (Los Angeles) befindet. In den ansprechenden Ausstellungsräumen und bei Tageslicht wird die Sammlung den Besuchern sicherlich noch mehr Freude bereiten als bisher.

JOHN WALSH
Direktor

1 SIMONE MARTINI
Italien, ca. 1284–1344
Der Heilige Lukas, ca. 1330

Tempera auf Holz
67,5 x 48,3 cm
82.PB.72

Das Siena des 14. Jahrhunderts war eine Hochburg des Konservatismus, und von daher nicht sofort empfänglich für die progressiven Strömungen, die zu Beginn der Renaissance nach Florenz und Teile Norditaliens kamen. Das Festhalten an einer orthodoxeren und damit weniger experimentierfreudigen Anschauung erlaubte den ortsansässigen Künstlern, besonders hohe Maßstäbe von handwerklichem Können aufrechtzuerhalten und weiter zu perfektionieren. Während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts begannen jedoch einige Sieneser Künstler, die Strenge des lokalen, byzantinisch beeinflussten Stils aufzulockern. Simone Martini war vielleicht der fähigste Künstler dieser Gruppe. Er schuf elegantere und anmutigere Figuren, und in seinen Werken ist, in Abkehr von den fest etablierten Stilisierungen seiner Vorgänger, ein stärkeres Bewußtsein für die menschliche Gestalt und ihr Schönheitspotential festzustellen. Simone arbeitete oft für Auftraggeber in Städten, die ziemlich weit von seinem Geburtsort entfernt lagen, wie z.B. Avignon in Frankreich. Die Gedichte, die Petrarca als Hommage auf Simone verfaßte, machten seinen Namen und den der Sieneser Schule weit über die Grenzen Italiens hinaus bekannt.

Auf der im Museum ausgestellten Tafel ist der Heilige Lukas dargestellt, wie aus der Inschrift *S.LVC[A]EVLSTA* (Heiliger Lukas der Evangelist) zu ersehen ist. Ein geflügelter Ochse, das Symbol für den Heiligen, hält das Tintenfaß, während Lukas sein Evangelium schreibt. Dieses Gemälde ist in nahezu perfektem Zustand erhalten und besitzt noch den Originalrahmen. Es war wahrscheinlich die rechte Tafel eines fünfteiligen, tragbaren Polyptychon oder Flügelaltars. Die anderen vier Tafeln (drei davon sind im Metropolitan Museum of Art in New York ausgestellt, die vierte befindet sich in einer Privatsammlung in New York) stellen die Mutter Gottes (Mittelteil) und drei weitere Heilige dar. Die Tafeln waren wahrscheinlich mit Lederriemen so miteinander verbunden, daß der Altaraufsatz zusammengeklappt und transportiert werden konnte. Löcher im oberen Rand des Rahmens lassen vermuten, daß dort früher abnehmbare Pinakel angebracht waren, vielleicht mit Engeln. Der Altar muß ganz aufgeklappt mehr als zwei Meter breit gewesen sein. Nach einer kürzlich vorgebrachten These wurde das Altarbild ursprünglich für die Kapelle im Palazzo Pubblico in Siena gemalt.

Einige der Tafeln wurden zum Teil von den Mitarbeitern des Künstlers gemalt, die Tafel im Getty-Museum jedoch stammt vollständig aus der Hand Simones. Die Raffinesse im Entwurf, die außerordentliche Eleganz der Hand, die leicht gestreckte Figur und die Intensität des Ausdrucks sind unverkennbare Merkmale seiner Arbeitsweise.

BF



- 2 BERNARDO DADDI
Italien, ca. 1280–1348
*Die Jungfrau Maria mit den
Heiligen Thomas von Aquin und
Paulus, ca. 1330*

Tempera und Blattgold auf Holz
Mittlere Tafel: 120,7 x 55,9 cm
Linke Tafel: 105,5 x 28 cm
Rechte Tafel: 105,5 x 27,6 cm
93.P.B.16

Dieses sehr schön konservierte Triptychon entstand in Florenz, etwa zur selben Zeit, als Simone Martini im nahegelegenen Siena den *Heiligen Lukas* (Nr.1) malte. Daddi modelliert seine Personen jedoch mit feinen Nuancen von Licht und Schatten und verleiht ihnen so mehr Masse und Körperlichkeit. Die räumliche Wirkung dieser Figuren rief die Bewunderung vieler Zeitgenossen hervor. Ihre Natürlichkeit und ihre menschliche Qualität spiegeln das revolutionäre Beispiel, das Giotto erst kurz zuvor gegeben hatte, wider und kündigen von dem Heraufdämmern der Renaissance in Florenz. Diese Künstler machten die Beobachtung der Natur zum Maßstab, der für die nachfolgenden Jahrhunderte das künstlerische Streben in Europa beherrschen sollte. Einige Details, wie zum Beispiel die mandelförmigen Augen, das mit prächtigen Mustern geschmückte Kleid der Heiligen Jungfrau und der hervorragend gearbeitete Goldhintergrund machen deutlich, daß die byzantinische Abstraktion noch nicht ganz überwunden war.

Die Darstellung der Madonna im Brustbild zwischen stehenden Heiligen als Ganzporträt wurde zu einer sehr populären Darstellungsform in der religiösen Metaphorik. Die Wahl von Thomas von Aquin und Paulus ist wahrscheinlich auf die besondere Bedeutung dieser Heiligen für den ursprünglichen Besitzer zurückzuführen. Vielleicht geben sie Aufschluß über seinen Namen. In einem Dreiblatt (Kleeblatt) über den Figuren erteilt Jesus Christus seinen Segen. Die Größe des Triptychons – es ist zu groß für eine Verwendung als tragbares Altarbild, andererseits zu klein für einen Kirchenaltar – läßt darauf schließen, daß es wahrscheinlich für eine kleine Kapelle bestimmt war.

Die Vergoldung des Untergrunds sollte den Eindruck erwecken, daß Massivgold verwendet wurde, und war als Huldigung an die dargestellten Heiligenfiguren gedacht. Der Untergrund erfüllt auch eine räumliche Funktion, indem er eine Art von goldenem Emyreum schafft, der die Figuren aus der irdischen Welt heraushebt und in das himmlische Reich entrückt.

Andererseits wird Daddis Jungfrau Maria geradezu in unseren Raum gestoßen: Ihre Hand reicht über die Marmorbrüstung, wodurch ihre Menschlichkeit um so wirklicher wird. Während sie das Magnifikat (Lukas 1,46–48) liest, deutet sie auf etwas außerhalb des Bildes, einen Altar oder ein Grab, was unterhalb des Bildes liegt. Auf diese Art feiert Daddi Marias Rolle als die stärkste Fürsprecherin, als ruhige und mitfühlende Vermittlerin zwischen unserer Welt und dem Reich Gottes.

DC





3 GENTILE DA FABRIANO

Italien, ca. 1370–1427

Die Krönung der Jungfrau

Maria, ca. 1420

Tempera auf Holz

87,5 x 64 cm

77.PB.92

Die Krönung der Jungfrau Maria ist eines der wenigen noch erhaltenen Exemplare einer Prozessionsstandarte, die dazu bestimmt waren, an einem Ständer befestigt, auf religiösen Umzügen mitgeführt zu werden. Das Bild wurde in leuchtenden Farben auf einer Blattgoldschicht gemalt. Früher besaß die Standarte auch noch eine Darstellung von Gottvater in einem Tympanon, die in einem gesonderten Abschnitt über dem Bild angebracht war. Dieser Teil ist verloren gegangen. Die Standarte war außerdem ursprünglich beidseitig bemalt, und wurde zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt vor 1827 in zwei Teile zersägt. Die Rückseite, *Die Stigmatisation des Heiligen Franziskus*, befindet sich gegenwärtig in der Magnani-Rocca-Sammlung in Reggio Emilia, Norditalien.

Aus der Motivwahl und vorhandenen Dokumenten läßt sich schließen, daß die Standarte für die Franziskanermönche von Fabriano gemalt wurde und in der Kirche San Francesco aufbewahrt wurde. Das Gemälde wechselte während der darauffolgenden vierhundert Jahre infolge von Abrissen und Umbauten von Kirchen einige Male seinen Standort, wurde jedoch in Fabriano noch verehrt, als schon lange keine solchen Gemälde mehr angefertigt wurden, da es Gentile, dem berühmtesten Sohn der Stadt zugeschrieben wurde. In den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren solche Überreste aus dem Spätmittelalter und der Renaissance äußerst begehrt, und ein englischer Sammler konnte *Die Krönung* erwerben.

Man nimmt an, daß Gentile die Standarte während eines Besuchs in seiner Heimatstadt im Frühjahr 1420 malte, also zu einem relativ späten Zeitpunkt seiner glanzvollen Karriere. Zu dieser Zeit war er in ganz Italien als größter Künstler seiner Generation zu Ruhm und Ehre gekommen. Obwohl nur wenige seiner Bilder erhalten sind, hatte sein Werk großen Einfluß auf seine Zeitgenossen (teilweise aufgrund seines ausgeprägten Sinns für Raum und Form).

Die auf dieser Tafel dargestellte Szene hat der Künstler mit Hilfe von mehreren prächtigen Stoffen mit großen, bunten Mustern komponiert, weshalb er die räumlichen Aspekte des Gemäldes nicht im üblichen Maße entwickeln konnte. Christus segnet und krönt gleichzeitig die Jungfrau Maria, ein für diese Zeit eher ungewöhnliches Detail, während zu beiden Seiten die Engel Lieder singen, die auf Papierrollen geschrieben sind. Das Bild vermittelt einen Gesamteindruck von Prunk und Verschwendung, der einer Tafel angemessen ist, die einst zu den meistverehrten kirchlichen Kunstschatzen der Stadt Fabriano gehörte.

BF



4 MASACCIO
(Tommaso di Giovanni Guidi)
Italien, 1401–1428 (?)
Der Heilige Andreas, 1426
Tempera auf Holz
52,4 x 32,7 cm
79.PB.61

Masaccios kurze, aber einmalige Karriere ist von einigen wenigen Hauptwerken geprägt, zu denen ein Altarbild für die Kirche Santa Maria del Carmine in Pisa, ein Freskenzyklus für die Brancacci-Kapelle in der Florentiner Kirche Santa Maria del Carmine und ein Fresko mit der Darstellung der Dreieinigkeit in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz gehören. All diese Bilder entstanden in einem Zeitraum von etwa vier Jahren, die einzige zeitlich ausreichend dokumentierte Arbeit ist jedoch das Altarbild für Pisa, ein epochales Werk, das sofort berühmt wurde. Zu diesem Altarbild gehörte die Tafel, die hier ausgestellt ist.

Der Florentiner Masaccio begann das Altarbild für Pisa im Februar 1426, und er muß einen Großteil der Zeit bis zu seiner Fertigstellung am ersten Weihnachtsfeiertag in Pisa verbracht haben. Die Kapelle, in der es aufgestellt werden sollte, war im Jahr zuvor im Auftrag von Ser Giuliano di Colino degli Scarsi, einem wohlhabenden Notar in Pisa, gebaut worden. Dessen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, daß Masaccio mit zwei Helfern arbeitete, seinem jüngeren Bruder Giovanni und Andrea di Giusto, die später beide mit eigenen Werken künstlerische Anerkennung erlangten.

Auf dem Mittelbild des Altars, das sich gegenwärtig in der National Gallery in London befindet, ist die Jungfrau Maria mit ihrem Kind, umgeben von singenden und musizierenden Engeln dargestellt. Auf den beiden seitlichen Tafeln waren die Heiligen Petrus, Johannes der Täufer, Julian und Nikolaus abgebildet (man nimmt an, daß sie verloren gegangen sind). Auf der Predella, dem Sockel des Altarbildes, waren Szenen aus dem Leben der genannten Heiligen und *Die Anbetung der Könige* dargestellt (sie befinden sich gegenwärtig in ihrer Gesamtheit im Besitz der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin). Über der Marienfigur befand sich *Die Kreuzigung* (höchstwahrscheinlich das Gemälde, das sich derzeit im Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte in Neapel befindet), und auf beiden Seiten waren in oberen Registern noch viele andere Heilige dargestellt. Man nimmt an, daß die Tafel vom Heiligen Andreas, die sich im Besitz von Getty befindet, eines dieser Heiligenbilder ist. Das ganze Altarbild war etwa 4,60 m hoch, eine große und beeindruckende Konstruktion.

Der besondere Wert von Masaccios Werk besteht in der innovativen Wiedergabe der Figur und in seinem originellen Verständnis von Form und Volumen. Diesem Künstler wird das Verdienst zugeschrieben, einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Malerei eingeleitet zu haben, und der erste Künstler seit der Antike gewesen zu sein, der auf der Grundlage einer rationalen Ordnung auf eine zweidimensionale Oberfläche eine Illusion von räumlicher Weite projizierte. Mehr als jedes andere Gemälde markiert dieser Altaraufsatz den Beginn der Renaissance in der Toskana des 15. Jahrhunderts.

BF

5 ERCOLE DE' ROBERTI
Italien, ca. 1450/56–1496
Der Heilige Hieronymus,
ca. 1470

Tempera auf Holz
34 x 22 cm
96.PB.14

Während seiner vierjährigen Pilgerfahrt in die ägyptische Wüste läuterte der Heilige Hieronymus (342–420) seinen Geist durch körperliches Leiden. Im Schutze eines verfallenen Gewölbes, das an eine Kirche denken läßt, betrachtet der ausgemergelte Heilige ein Kruzifix, wobei er mit der anderen Hand einen Stein umklammert, mit dem er sogleich seine Brust kasteien wird. Die Intensität des Blickes des Heiligen Hieronymus auf das Kruzifix deutet auf seine religiöse Inbrunst und sein intellektuelles Streben hin. Oben am Scheitelpunkt des Bauwerks befinden sich die eindeutigen Attribute des Hieronymus: ein Buch, das auf seine Übersetzung der Bibel ins Lateinische hinweist, und eine Kardinalsmütze, die auf seine Zeit in den Diensten des Papstes Damaskus I. (Amtszeit 366–384) in Rom anspielt. Der kleine Löwe, eine Tiergattung, die dem Künstler offensichtlich nur von einer Buchillustration her bekannt war, bezieht sich auf eine beliebte Fabel, nach der Hieronymus einen Stachel aus der Pranke eines Löwen zog, wodurch er dessen zutiefst ergebene Freundschaft gewann.

Ercole de' Roberti arbeitete hauptsächlich in Ferrara, einem der glanzvollsten Stadtstaaten im Norditalien der Renaissance, wo er den klassischen Stil mit prägte, für den die Stadt so berühmt ist. Ercole leistete einen unvergleichbaren Beitrag mit seinen äußerst präzisen Werken, die sich mit dem Thema der drückenden inneren Einkehr befassen, wie auch hier beim *Heiligen Hieronymus*.

In den langgestreckten Formen, den straffen, linearen Rhythmen, verhaltenen Farben und minutiösen, goldbesprenkelten Details zeigt sich das stilistische Können, das von Ercoles Auftraggebern am Hofe von Ferrara so hoch geschätzt wurde. Der dezente, elegante Klassizismus seines Werkes, ein Stück weit durch das Studium der Werke Mantegnas inspiriert, kommt hier in den überaus ausdrucksvollen, geschmeidigen Gliedern und Händen der Figur zum Ausdruck. Die Begeisterung des Künstlers für die Schichttechnik zur Gestaltung von Formen zeigt sich hier in den aufrechten Holzpfählen unterhalb des Heiligen sowie in dem in feinen Schichten gewachsenen Felsen. Dieses Kleinod der Devotionalienmalerei verlangt dem Betrachter vollkommene Andacht ab, in der die Anstrengungen, welche Hieronymus auf sich nahm, um Gott näher zu sein, ihren Wiederhall finden.

JH



6 VITTORE CARPACCIO
Italien, 1460/65–1525/26

Jagd auf der Lagune,
ca. 1490–95

Öl auf Holz
75,4 x 63,8 cm
79.PB.72

Carpaccio war einer der ersten Renaissance-Maler, der in seinen Werken Szenen aus dem Alltag abbildete. Diese Ansicht seiner Heimatstadt Venedig zeigt Kormoranjäger auf einer Lagune. Die Jagdgesellschaft benutzt nicht Pfeil und Bogen, sondern Kugeln aus getrocknetem Lehm, wohl um die Vögel zu betäuben, ohne ihr Fleisch oder Gefieder zu beschädigen. In einem frühen Beispiel von bildlich eingefangener Bewegung sieht man eines dieser Kügelchen, das gerade eben vom rechten Boot aus abgefeuert wurde, mitten in der Luft, kurz vor dem Auftreffen auf den Kormoran im Vordergrund.

Diese Tafel stellt den oberen Teil einer Komposition dar, die ursprünglich viel länger war, wie die abgeschnittene Lilie in der linken unteren Ecke vermuten läßt. Sie diene als Hintergrund für eine Szene mit zwei Frauen, die auf einem Balkon mit Blick auf die Lagune sitzen. Dieses Gemälde befindet sich heute im Museo Correr in Venedig. Auf diesem Gemälde ist auf einem Geländer eine Vase mit einem Stiel abgebildet, der die Blüte auf dem Bild in Getty-Besitz ergänzt. Kürzlich durchgeführte Untersuchungen



an beiden Tafeln bestätigten die These, daß sie früher zu ein und demselben Bild gehörten. Die Holzmaserung ist identisch, und Holzmaserungen sind ebenso wie Fingerabdrücke einmalig. Leider wurden sie wohl irgendwann aus kommerziellen Gründen auseinandergesägt. Auf der Rückseite des in diesem Museum befindlichen Gemäldes ist ein außergewöhnliches Bild erhalten. Der illusionistische Briefhalter, dessen Briefe aus dem Bild heraus in den Raum des Betrachters zu ragen scheinen, ist das erste *trompe-l'oeil* (Täuschung des Auges) in der italienischen Malerei. Rillen für Scharniere und ein Riegel deuten darauf hin, daß die zweiseitige Tafel als Schmuck-Fensterladen oder als Schranktüre diente. Dies legt den Schluß nahe, daß noch ein anderer, dazu passender Laden oder eine andere Tür als Gegenstück existierte, von denen heute nichts bekannt ist.

Sollte die Tafel als Fensterladen gedient haben, dann hätte der geschlossene Laden beim Betrachter den Eindruck erweckt, daß das Fenster mit Blick auf die Lagune geöffnet sei, was den an sich schon bemerkenswerten Illusionismus noch verstärkt hätte.

DC



- 7 ANDREA MANTEGNA
Italien, ca. 1431–1506
Die Anbetung der Heiligen
Drei Könige, ca. 1495–1505
Temperafarben auf Leinwand
54,6 x 69,2 cm
85.PA.417

Die Renaissance ist durch ein intensives Wiederaufleben des Interesses an Kunst und Kultur der Antike charakterisiert. Während des 15. Jahrhunderts wurden in Norditalien, vor allem in Padua und Mantua, einige der offenkundigsten Nachahmungen des "klassischen" Stils geschaffen. Dies ist vor allem auf den Einfluß Andrea Mantegnas zurückzuführen, der in beiden Städten arbeitete und einen Großteil seiner künstlerischen Laufbahn am Hof der Gonzaga zu Mantua verbrachte.

Mantegna hatte zwar wahrscheinlich keine klassischen Gemälde für Studienzwecke zur Verfügung, er hatte jedoch Zugang zu einigen Statuen und zu kürzlich ausgegrabenen Fragmenten von römischen Figuren und Reliefs. Sowohl in seinen religiösen Bildern, als auch in seinen Werken zu Themen aus der Klassik und der Mythologie ist klar zu erkennen, daß seine Vorlagen zum Großteil Skulpturen waren. Sein Stil wird durch eine scharfe Definition von Figuren und Objekten in Verbindung mit klarem räumlichem Ausdruck charakterisiert. Einige seiner Bilder sind in Grisaille ausgeführt, d.h. nur in Grautönen, so als ob er Reliefs imitierte. Sie vermitteln den Eindruck, als ob sie mit großer Sorgfalt und bis in feinste Einzelheiten gemeißelt seien.

Das hier ausgestellte Gemälde wurde wahrscheinlich in Mantua angefertigt, mit ziemlicher Sicherheit für Francesco II. Gonzaga. Der Hintergrund ist völlig neutral gehalten, ohne auch nur ansatzweise einen Schauplatz andeuten zu wollen. Vor der Heiligen Familie knien die drei Könige: der kahlköpfige Kaspar, Melchior und der Mohr Balthasar. Die Hüte, die Melchior und Balthasar tragen, sind ziemlich genaue Abbilder orientalischer oder levantinischer Kopfbedeckungen. Kaspar überreicht eine blau-weiße Schale aus feinstem chinesischem Porzellan (eine der frühesten Darstellungen fernöstlichen Porzellans in der westlichen Kunst). Melchior hält ein Rauchfaß, das als türkisches Tombak identifiziert wurde, und Balthasar bringt eine sehr schöne Achatvase dar. Derartige Gegenstände waren in Italien selten, obwohl einige Details der Kleidung in Venedig, das rege Handelsbeziehungen mit dem Orient pflegte, vielleicht schon zu sehen waren. Es ist möglich, daß es sich bei ihnen um Stücke aus Gonzagas Sammlungen von Gastgeschenken ausländischer Staatsmänner handelte.

Die im Museum ausgestellte *Anbetung* ist eines der wenigen italienischen Gemälde, die auf Leinwand anstatt auf Holz ausgeführt wurden. Solche Bilder wurden ursprünglich nicht gefirnißt, da sie mit Temperafarben anstatt mit Öl gemalt wurden. Zu einem späteren Zeitpunkt aufgetragener Firnis hat die Leinwand verdunkelt, ohne jedoch die Schönheit der Gestalten und die Detailfülle in nennenswertem Maße zu beeinträchtigen.

BF







8 FRA BARTOLOMMEO

(Baccio della Porta)

Italien, 1472–1517

Die Rast auf der Flucht nach Ägypten

mit dem Heiligen Johannes dem Täufer, ca. 1509

Öl auf Holz

129,5 x 106,6 cm

96.PB.15

Fra Bartolommeo malte dieses Werk im Jahre 1509, gleich nach seiner Rückkehr nach Florenz von seiner Reise nach Venedig. *Die Rast auf der Flucht* versinnbildlicht eine neuartige Antwort des Künstlers auf den Monumentalstil der Florentiner Hochrenaissance, der auf Leonardo, Michelangelo und Raphael zurückgeht. In diesem wundervoll orchestrierten Dialog von Gestik und Blick läßt sich die Heilige Familie, nachdem sie aus Bethlehem und dem von König Herodes befohlenen Massaker an den Neugeborenen entkommen ist, im Schutze einer Dattelpalme nieder. Der kleine Johannes der Täufer begrüßt das Jesuskind, das nach dem Schilfkreuz des Johannes greift. Die Anwesenheit des Täufers verweist darauf, daß das höhere Ziel der Rettung des Kindes letztendlich dessen Opfertod am Kreuze ist. Fra Bartolommeo verleiht dem Bild weiteren Pathos im Zeichen des Granatapfels, einer Frucht, die ein Vorbote des Todes Christi ist, sowie der schattenspendenden Palme, deren Wedel dem Erlöser bei dessen letztem Einzug nach Jerusalem den Weg ebnen werden. Der zerfallene Bogen spielt auf den Niedergang der heidnischen Weltordnung und auf den Aufstieg der Kirche Christi an, die durch Maria personifiziert wird.

Fra Bartolommeo fängt das Florentiner Schönheitsideal mit der anmutigen Pose der Madonna ein. Die Begeisterung des Malers für die Natur zeigt sich an seinem meisterhaften Umgang mit dem diffusen Licht, der detaillierten Darstellung der Palme und dem behende gemalten Gefieder der Vögel.

DJ

9 GIULIO ROMANO

(Giulio Pippi)

Italien, vor 1499–1546

Die Heilige Familie,

ca. 1520–23

Öl (möglicherweise mit Tempera
gemischt) auf Holz

77,8 x 61,9 cm

95.PB.64



Giulio Romano war Raffaels bedeutendster Protegé. Nach Raffaels Tod im Jahr 1520 übernahm Giulio die Leitung der römischen Werkstatt seines Meisters. Diese Stellung hatte er bis 1524 inne, als er seine Geburtsstadt verließ und als Hofmaler an den Hof des Herzogs von Mantua ging. Aufgrund der äußerst engen Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern gibt die Zuordnung zu Raffaels oder Giulios Werk immer wieder Anlaß zu hitzigen Debatten. Diese *Heilige Familie* jedoch ist voller Manierismen, die mit Sicherheit Giulios späteren, eigenständigen Werken zugeschrieben werden können, vor allem die metallischen Farben, die groben Gesichtszüge und eine ausgiebige Beschäftigung mit Oberflächenornamenten.

Auf dieser Tafel entwickelt Giulio das vertraute Thema der Heiligen Familie. Die Ankunft der Frau mit den Tauben der Läuterung kennzeichnet die Szene als den Moment, in dem das Christkind und der Heilige Johannes der Täufer einander zum ersten Mal begegnen. Sowohl Josef als auch Maria schauen fürsorglich auf die beiden frühreifen Leser hinunter, und vervollständigen so die gekonnt komponierte, fest zusammengefügte Gruppe. Giulio setzte dem Bild typischerweise lebendige Details hinzu, wie zum Beispiel den Hund, der links aus der Tür läuft, und die herrlich ausgeführte Landschaft *all'antica* zur Rechten.

Die Tafel ist zeitlich wahrscheinlich in die Periode zwischen Raffaels letztem Werk, *Die Verkörperung* (1520) und Giulios *Martirium des Heiligen Stefanus* (1523) einzuordnen. Auf ihr zeigt sich Giulio in seiner Arbeit als Erbe Raffaels, der zwar dieselbe stilistische Sprache weiterbenutzt, jedoch auch seine eigenen Entwurfsvorstellungen stärker umsetzt.

DJ

10 CORREGGIO

(Antonio Allegri)

Italien, ca. 1489/94–1534

Das Haupt Christi, ca. 1525–30

Öl auf Holz

28,6 x 23 cm

94.PB.74



Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort auch Correggio genannt, war der führende Künstler der Hochrenaissance in der Gegend von Emilia im Norden Mittelitaliens. Mit dem Gemälde *Das Haupt Christi* kreiert Correggio einen neuen Typus religiöser Bildsprache. Das Motiv stammt aus der Legende der Heiligen Veronika. Als Christus auf dem Weg zur Kreuzigung fiel, kam ihm Veronika zu Hilfe und trocknete ihm das Gesicht mit ihrem Schleier, auf dem sich auf wunderbare Weise sein Antlitz einprägte. Anstelle der traditionellen ikonischen Komposition, bei der die Reliquie des Schleiers mit dem darauf eingepägten Gesicht des Erlösers dargestellt wird, porträtiert Correggio einen eindrucksvoll naturalistischen Christus, der sich dem Betrachter zuwendet und seine Lippen öffnet, so als ob er sprechen wollte. Veronikas Schleier ist das gefaltete weiße Tuch im Hintergrund, das um Jesu Schultern geschlungen ist und in einigen weichen weißen Fransen rechts unten endet. Die tief religiöse Wirkung, die das Bild besitzt, ist auf einen kühnen Einfall Correggios zurückzuführen: Christus wird im Augenblick vor dem Wunder in den Schleier gehüllt dargestellt. Der Künstler erweckt den Eindruck, daß sich das lebendige Antlitz Christi dem Betrachter zuwende.

Correggios Neuinterpretation eines traditionellen Bildes, das der Kontemplation und dem einsamen Gebet dienen sollte, könnte zum Wiederaufleben eines neuen Sinns für Frömmigkeit in Beziehung gesetzt werden, sowie mit der Rückkehr von Veronikas Schleier in den Petersdom im Jahre 1527, zusammen mit anderen wichtigen Reliquien der Christenheit, die bei der Plünderung Roms 1527 entwendet worden waren. Zahlreiche Kopien vom *Haupt Christi* belegen, welch großen Erfolg diese neuartige Bildkomposition hatte und in welch hohem Ansehen dieser Maler stand. DA



11 DOSSO DOSSI
 (Giovanni de' Luteri)
 Italien, ca. 1490–1542
Szene aus der Mythologie,
 ca. 1524
 Öl auf Leinwand
 163,8 x 145,4 cm
 83.PA.15



Während des frühen 16. Jahrhunderts versammelten die Herzöge von Ferrara einige der originellsten und brilliantesten Maler, Schriftsteller und Musiker der Zeit an ihrem Hof. Herzog Alfonso I. d'Este (1505–1534) brachte Maler wie Raffael aus Rom und Giovanni Bellini und Tizian aus Venedig zusammen. Die Gemäldesammlung des Herzogs bestand hauptsächlich aus Werken zweier lokaler Künstler, der Brüder Dosso und Battista Dossi. Die brillanten Farben und die poetische Mysteriosität des venezianischen Stils durchdringen das Werk der beiden Brüder. Es zeigt sich jedoch auch ein Hang zu klassischen Motiven und anscheinend von römischen Vorbildern abgeleitete Figurenposes. Viele von Dossos besten Bildern verschließen sich aufgrund ihrer exzentrischen allegorischen Inhalte immer noch einer genauen Deutung. Dieses Gemälde wird allgemein als mythologisch angesehen, da der griechische Gott Pan auf der rechten Seite erscheint. Ein Deutungsvorschlag ist, daß die herrliche Nackte im Vordergrund die Nymphe Echo sein könnte, die Pan liebte; die ältere Frau könnte Terra sein, Echos Beschützerin.

Dosso übermalte die Frau mit dem aufgebauschten roten Cape in der linken Bildhälfte mit einer Landschaft, die später wieder abgeschabt wurde. Zu irgendeinem Zeitpunkt wurden außerdem links vom Gemälde ca. 15 cm abgeschnitten, so daß die Figuren die Komposition ursprünglich weniger stark dominierten als heute.

Trotz der Veränderungen, wegen derer wir das Gemälde nicht genau in der Weise betrachten können, wie es die Intention des Künstlers war, kann man es doch als eines der sinnlichsten und ehrgeizigsten von Dossos Werken bezeichnen. Die wunderbar detaillierten Blumen im Vordergrund, der farbenprächtige Zitronenbaum und die phantastische Landschaft vermitteln eine überschwengliche Individualität. BF

12 DOSSO DOSSI
(Giovanni de' Luteri)
Italien, ca. 1490–1542
Allegorie der Fortuna, ca. 1530
Öl auf Leinwand
178 x 216,5 cm
89.PA.32

Dieses erst kürzlich entdeckte Gemälde wurde von Dosso mindestens zehn Jahre nach der auf der vorherigen Seite dargestellten *Szene aus der Mythologie* gemalt. Während sich in den leuchtenden, poetischen Farben und der Atmosphäre des früheren Werks der Einfluß der zeitgenössischen venezianischen Malerei widerspiegelt, zeigt sich in *Allegorie der Fortuna*, wie sich sein Schaffen danach zu einem eher römischen, figurbetonten Stil hin entwickelte. Tatsächlich sind die Figuren der *Allegorie* mit ihren heroischen Proportionen und Posen sehr stark von Vorbildern aus Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle inspiriert.

Die Frau verkörpert Fortuna, die Göttin des Glücks, die gleichgültige Kraft, die das Schicksal bestimmt. Sie ist nackt, hält ein Füllhorn und stellt so die üppigen Gaben zur Schau, die sie bringen könnte. Ihr einzelner Schuh deutet an, daß sie nicht nur Glück, sondern auch Unglück bringen kann. Während diese Merkmale den traditionellen Darstellungen Fortunas entsprechen, ist Dosso im Umgang mit ihren sonstigen Attributen sehr kreativ. Fortuna wurde oft mit einem Segel dargestellt, um anzudeuten, daß sie so unbeständig wie der Wind ist, aber Dosso verwendet eine kunstvolle Ausschmückung mit wallenden Stoffen. Ebenso wurde Fortuna oft auf einer Erd- oder Himmelskugel balancierend dargestellt, um ihre Einflußsphäre zu verdeutlichen, aber mit dem ihm eigenen Witz malt Dosso sie auf einer Blase sitzend, dem Symbol der Vergänglichkeit, um zu betonen, daß ihre Gunst oft wechselhaft ist.

Der Mann kann als Personifizierung des Zufalls interpretiert werden, eher im Sinne von Glück (*sorte*) als von Möglichkeit (*occasio*). Er blickt sehnsüchtig zu Fortuna hin und ist dabei, Papierstreifen oder Lotterielose in eine goldene Urne zu werfen. Die Lose sind kein traditionelles Attribut, sondern eher eine zeitgemäße Anspielung auf die Lotterien, die kurz zuvor in Italien aufgekommen waren.

Die Papierlose weckten in der Gesellschaft, in der Dosso arbeitete, noch eine andere Assoziation. Sie wurden als ein Wahrzeichen Isabellas d'Este, der Marquise von Mantua gedeutet. Einer ihrer gelehrten Ratgeber sagte, daß sie dieses Bild als Versinnbildlichung ihrer persönlichen Erfahrung mit dem wechselhaften Schicksal wählte. Möglicherweise schuf Dosso dieses Gemälde für Isabella und bezieht sich auf die Wechselfälle ihres Schicksals am Hof von Mantua. Unabhängig davon, ob dies jemals mit Sicherheit belegt werden kann oder nicht, läßt die eindringliche und schwermütige Stimmung des Gemäldes jedoch den heutigen Betrachter zu einer Reflexion darüber ein, in welchem Ausmaß das Leben doch Spielball der Launen der Glücksgöttin ist. DC



13 SEBASTIANO DEL
PIOMBO
(Sebastiano Luciani)
Italien, ca. 1485–1547
Papst Klemens VII., ca. 1531
Öl auf Schiefer
105,5 x 87,5 cm
92.PC.25



Dieses Porträt stellt Giulio de Medici (1478–1534) dar, der ab 1523 als Papst Klemens VII. regierte. Klemens ist vor allem als einer der größten Förderer der Kunst der Renaissance in die Geschichte eingegangen. Er gab unter anderem Raphaels *Transfiguration* (Rom, Pinacoteca Vaticana), und Michelangelos Kapelle der Medici und Laurentinische Bibliothek (Florenz, San Lorenzo) in Auftrag, sowie *Das Jüngste Gericht* in der Sixtinischen Kapelle (Rom, Vatikan). Klemens war auch Sebastianos größter Förderer. Er beauftragte ihn unter anderem 1517 mit der *Auferweckung des Lazarus* (London, National Gallery) und bestellte ihn 1531 in das Hohe Amt des Hüters des Päpstlichen Siegels.

Sebastianos Porträtstil wohnt eine eigene, monumentale Grandeur inne. Der Papst sitzt in einem Sessel schräg zur Bildebene. Das erste eigenständige Papstporträt, das mit diesem Format des Dreiviertelbildes arbeitete, war Raphaels *Porträt Julius' II.* (London, National Gallery) aus den Jahren 1511–1512. Sebastianos Porträts von Klemens VII. machen diese Komposition zur Norm für offizielle Porträts des Pontifex Maximus. Von jenem Zeitpunkt an wurde diese Standardformel bis zum heutigen Tag nahezu ausnahmslos von den Porträtmalern und Fotografen des Papstes beibehalten.

Es handelt sich hier wahrscheinlich um das Porträt, das Sebastiano in seinem Brief an Michelangelo vom 22. Juli 1531 erwähnt. Da Sebastiano seine Werke für die Ewigkeit schaffen wollte, begann er um 1530 mit Steinmalerei zu experimentieren. Schiefer war bis zu dem Zeitpunkt nur selten als Bildträger verwendet worden, aber Sebastiano benutzte ihn mit der Zeit gerne für besonders wichtige Aufträge. Anscheinend war auch der Papst um die Langlebigkeit besorgt, da er selbst Stein als Träger für sein Porträt bestellte. Sie wußten beide, daß Holz und Leinwand verrotten, Schiefer jedoch ganz besonders haltbar ist, solange man ihn nicht fallen läßt. DC

14 PONTORMO

(Jacopo Carucci)

Italien, 1494–1557

Porträt eines Hellebardiers

(*Francesco Guardi?*), 1528–30

Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen

92 x 72 cm

89.PA.49



Jacopo Pontormo, Hofmaler bei Herzog Cosimo de' Medici und einer der Begründer der Manieristischen Schule in Florenz, war ein hervorragender Porträtmaler. Der *Hellebardier* ist sein gelungenstes Werk. Viel ist über die Person des Porträtierten geschrieben worden. Im Jahr 1568 merkte der Künstlerbiograph, Giorgio Vasari, an, daß Pontormo während der Belagerung von Florenz in den Jahren 1528–30 "ein ganz besonders schönes Gemälde", ein Porträt von Francesco Guardi als Soldat, geschaffen habe. Wir wissen nichts über das Äußere Francesco Guardis, aber aufgrund seines Geburtsjahres 1514 dürfte sich sein Alter mit dem Alter des jugendlichen Modells ungefähr decken. Der Name eines weiteren möglichen Modells, Cosimo de' Medici, wird lediglich durch ein Florentiner Inventar aus dem Jahre 1612 untermauert.

Pontormo stellt seinen Hellebardier vor eine Festung, so als ob er die Stadt verteidige. Das selbstbewußte Auftreten, das in seiner forschenden Pose zum Ausdruck kommt, erweckt den Anschein von Selbstsicherheit, dem seine bange Mimik jedoch widerspricht. Diese ambivalente Botschaft wird auch durch seine Kleidung unterstrichen. Seine leger getragene, modische rote Kappe ziert eine Anstecknadel, die eine der Heldentaten des Herkules darstellt. Unser unbefleckter Kämpfer starrt ins Ungewisse, und sein Gesichtsausdruck verrät, daß er sich soeben erst des Mythos von der Unsterblichkeit der Jugend bewußt geworden ist.

Laut Vasari hat dieses "besonders schöne" Porträt von Francesco Guardi ein Abbild in *Pygmalion und Galatea* (Florenz, Palazzo Vecchio), das von Pontormos talentiertem Schüler Bronzino gemalt wurde. Die außergewöhnliche Qualität des Getty-Porträts verdient sicherlich Vasaris Beinamen. Pontormos brillanter Umgang mit Farbe und seine nervöse Wiederholung von Formen lassen eine lebendige Person entstehen, die so beeindruckend ist wie die Tat des Pygmalions, der Steine zum Leben erweckte. DJ

15 TIZIAN

(Tiziano Vecellio)

Italien, ca. 1480–1576

Venus und Adonis,

ca. 1560–1570

Öl auf Leinwand

160 x 196,5 cm

92.PA.42

Der venezianische Maler Tizian verdankte seine beherrschende Stellung in der internationalen Kunstwelt seiner Zeit seinem Können als Porträtmaler und als Illustrator der klassischen Mythologie. *Venus und Adonis* war eine seiner berühmtesten mythologischen Kompositionen. Die Erzählung aus Ovids *Metamorphosen* beschreibt, wie die Göttin der Liebe den Jäger nicht davon überzeugen kann, bei ihr zu bleiben, und er stattdessen in seinen Tod läuft. Der schlummernde Cupido mit unnützen, noch im Köcher steckenden Liebespfeilen, und das Rebhuhn, das allein neben dem umgekippten Weinkrug steht, deuten an, daß Venus' letzter leidenschaftlicher Blick nicht ausreichen wird, um den Jäger zurückzuhalten. Die Szene war ursprünglich für Philipp II., König von Spanien, bestimmt, einen der Gönner Tizians. Das hier abgebildete Gemälde ist jedoch eine der vielen Varianten für einen bis heute nicht näher bestimmbareren Bewunderer. Tizian schrieb an Philipp, daß sein *Adonis* Venus von hinten zeigen sollte, als Gegenstück zu seinem früheren Gemälde, auf dem die nackte Venus von vorne zu sehen ist. Man mag leicht auf die Interpretation verfallen, nach der solche Gemälde die weibliche Nacktheit ausbeuten, wie es einige seiner Zeitgenossen auch taten. Tizian sah es als Herausforderung an, den antiken Mythos auf glaubwürdige und verführerische Art und Weise darzustellen. Wie Raffael und Correggio vor ihm, wurde Tizian durch ein antikes Basrelief zu diesem Gemälde angeregt. Ein derartiges Zitat einer römischen Erfindung entspricht im engsten Sinne unserem Verständnis der Renaissance als der Wiedergeburt der antiken Kunst, und Tizian wählte sie, um seiner Komposition Authentizität zu verleihen. Aber er läßt in seinem Bild eine Reihe von Zentrifugalkräften wirken: Adonis ist in dem Augenblick dargestellt, als er sich aus Venus' Umarmung löst, während einer seiner Jagdhunde sich gerade umdreht. Tizians Malstil ist besonders in den Schlaglichtern zu erkennen, die auf die Kleiderfalten fallen und den Stoff in scharfen Zickzackmustern beleben, fast, als ob es statisch aufgeladen sei, in der fast unmerklichen Modellierung des Fleisches, den blitzenden Haarlocken und der Inszenierung von Adonis' Umhang, der vor den unheilvollen Bergen schimmert. Die venezianischen Künstler waren berühmt dafür, daß sie der malerischen Darstellung von Lichteffekten auf Oberflächen große Aufmerksamkeit widmeten, wobei sie diese mit Farben und nicht nur mit Linien umsetzten. Tizian setzte diese Effekte auf geniale Art und Weise ein. Tizians Aufgabe bestand darin, eine irrealer Welt der Vorstellung sowohl glaubhaft als auch wünschenswert zu machen, und er hat sie gemeistert, indem er uns seine übermenschlichen Hauptpersonen lebendig darstellt und uns ihre tragische Liebesgeschichte auf überzeugende Weise darlegt.

Die Zentralfiguren wurden in Varianten dieses Werks wiederverwendet, die heute im Palazzo Barberini und der National Gallery in London ausgestellt sind. DJ





16 VERONESE
(Paolo Caliari)
Italien, 1528–1588
Porträt eines Mannes,
ca. 1576–78
Öl auf Leinwand
192,2 x 134 cm
71.PA.17

Die auf diesem beeindruckenden Porträt dargestellte Person lehnt an einem großen Sockel, bzw. einem Säulenfuß, auf dem sich kannelierte Säulen erheben. Diese Säulen stehen rechts und links von einer Nische mit einer Marmorskulptur einer bekleideten Figur, von der nur der untere Teil sichtbar ist. Die Sockelseiten sind mit gemeißelten Reliefs geschmückt, deren Motive nicht genau zu erkennen sind. Der Mann steht auf einem Steinfußboden mit Einlegearbeiten, und linker Hand ist in der Ferne die markante Silhouette des venezianischen Markusdoms zu erkennen. Die Kirche ist unverständlicherweise von Bäumen umgeben, so als ob sie in einem Wald stünde, statt, wie in Wirklichkeit, in einer städtischen Umgebung. Alle diese Anhaltspunkte sollen anscheinend Aufschluß über Beruf oder Identität der porträtierten Person zu geben. Vielleicht stand er irgendwie in Verbindung zum Markusdom; das würde jedoch nicht erklären, warum die Basilika in dieser ungewöhnlichen Umgebung dargestellt ist. Der Mann könnte Architekt oder sogar Bildhauer gewesen sein, aber dies wird weder durch seine Kleidung noch durch sein Erscheinungsbild bestätigt. Andererseits deutet die Tatsache, daß er ein Schwert trägt, darauf hin, daß er ein Adelige gewesen sein könnte.

In bisherigen Deutungsversuchen ist man davon ausgegangen, daß sich der Künstler selbst dargestellt hat, aber diese Interpretation kann nicht belegt werden. Es gibt Gründe für die Annahme, daß Veronese einen Bart trug, und er hatte anscheinend eine hohe Stirn, aber sein genaues Erscheinungsbild ist nicht bekannt. Außerdem ist es ziemlich unwahrscheinlich, daß er sich selbst in eleganter Kleidung mit umgeschlalltem Schwert vor einer Reihe von Säulen dargestellt hätte, und er hatte keine besondere Beziehung zum Markusdom.

Veronese ging im allgemeinen Porträtaufträgen aus dem Wege, da sie zu den weniger einträglichen Arbeiten zählten und er in Venedig sehr viele Aufträge für umfangreiche dekorative Zyklen erhielt. Seine Zeitgenossen Tintoretto und Tizian sind eher für Porträts berühmt. Er war zwar nicht auf einen guten Ruf als Porträtmaler angewiesen, war aber dennoch sehr fähig, und sowohl die Maße als auch die Schönheit des vorliegenden Gemäldes – eines der eindrucksvollsten Porträts von den wenigen, die er schuf – deuten darauf hin, daß der Auftrag für ihn sehr wichtig gewesen sein muß. Das Gemälde ist mit dem malerischen Elan und der Freizügigkeit in der Gestaltung ausgeführt, die das gesamte Werk des Künstlers auszeichnen.

BF

17 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italien, 1581–1641
Der Weg zum Kalvarienberg,
ca. 1610
Öl auf Kupfer
53,7 x 68,3 cm
83.PC.373



Domenichino, ein prominenter Vertreter einer künstlerischen Bewegung, die von der Familie Carracci begründet wurde, reiste 1602 nach Rom. Er arbeitete eng mit Annibale Carracci zusammen und war während der darauffolgenden vierzig Jahre einer seiner treuesten Anhänger.

Domenichinos Laufbahn wurde durch eine Reihe wichtiger Fresken-Projekte geprägt, er schuf jedoch auch eine Anzahl religiöser Gemälde für Privatmäzene. Während der ersten zehn Jahre seines Aufenthalts in Rom malte er einige davon auf Kupfer, ein Material, das als Trägermedium für kleine Kompositionen, die eine sehr sorgfältige Ausarbeitung erforderten, beliebt war. Das Kupferbild im Besitz des Museums gehört zu den Meisterwerken dieser frühen Periode. Es entstand wahrscheinlich um das Jahr 1610 und zeigt besonders schön, mit welcher Sorgfalt der Künstler seine Arbeiten ausführte.

Domenichino legte großen Wert auf eine sorgfältige Planung der Gesamtkomposition und der einzelnen Figuren und auf gewissenhafte Ausführung. Ebenso wie Caracci befand er sich im Widerspruch zur "realistischen" Bewegung Caravaggios und seiner Anhänger. Er vertrat die Ansicht, daß die Natur anstelle einer realistischen Darstellung geordnet und verbessert werden müsse. *Der Weg zum Kalvarienberg* betont trotz der Brutalität des Themas nicht das Leiden des Erlösers. Domenichino verlieh seinen Figuren Eindringlichkeit, vermied jedoch dramatische Übertreibung. Die komprimierte Darstellung der Gestalten an den Rändern dieser Komposition könnte Absicht gewesen sein, kann aber auch darauf zurückzuführen sein, daß die Kupfertafel nach ihrer Bemalung noch einmal verkleinert wurde.

BF

18 PIER FRANCESCO MOLA
Italien, 1612–1666
Die Vision des Heiligen Bruno,
ca. 1660

Öl auf Leinwand
194 x 137 cm
89.PA.4



Der Heilige Bruno war der Gründer des Karthäuserordens, einer Klostergemeinschaft, die durch ständige Meditation in der Abgeschiedenheit die Vereinigung mit Gott sucht. Die Karthäuser leben isoliert und versammeln sich nur einmal wöchentlich. Molas Werk illustriert dieses Grundprinzip der Karthäuser, indem es den Gründer in dem Moment darstellt, in dem er durch eine himmlische Vision aus seiner Andacht gerissen wird. Sie schreckt ihn nicht, er streckt sich vielmehr verlangend danach aus.

Wie viele römische Künstler seiner Zeit fand Mola in den Landschaftsbildern venezianischer Maler des vorausgegangenen Jahrhunderts Inspiration. Dies zeigt sich unter anderem in der großen Vielfalt der Braun- und Ockertöne, zu denen ein ultramarinblauer Himmel voller Wolken in Kontrast gesetzt wurde. Ein weiteres Merkmal der venezianischen Schule ist die Art und Weise, in der die Landschaft die Figur nachahmt und so einen Kontrapunkt setzt, in dem die Verzückerung ein Echo findet. DC



19 BERNARDO BELLOTTO

Italien, 1721–1780

*Ansicht des Canale Grande:
Santa Maria della Salute und
die Dogana vom Campo Santa
Maria Zobenigo, ca. 1740*

Öl auf Leinwand
135,5 x 232,5 cm
91.PA.73

Bellottos Talent wurde im Atelier seines Onkels, Canaletto, gefördert. Schon um 1735 arbeitete der Jugendliche mit Canaletto an den idealisierten Stadtansichten von Venedig, durch die der ältere Künstler berühmt geworden war. Eines von Bellottos frühesten Meisterwerken, die *Ansicht des Canale Grande*, läßt bereits die Monumentalität, die leuchtenden Kontraste und den abwechselnd zähen und flüssigen Farbauftrag erkennen, ein Merkmal von Bellottos Spätwerk. Mit seiner Beobachtungsgabe für Begebenheiten und Detail belebt Bellotto diese Stadtansicht und fängt zugleich die verfallende Pracht der Stadt und die flüchtige Qualität des täglichen Lebens darin ein.

Links im Vordergrund bildet die Fassade des Palazzo Pisani-Gritti eine elegante Kulisse für das weltliche Treiben am *Campo*-Ufer. Das überschwengliche Barockdesign der von Baldassare Longhenas gebauten Kirche Santa Maria della Salute beherrscht das gegenüberliegende Ufer des Canale. Rechts erhebt sich die sonnengebadete Fassade der Abtei San Gregorio über einer schattigen Häuserreihe. Am anderen Ende der Salute stehen das Seminario Patriarcale und die Dogana. Die Mündung des Kanals gibt den Blick in die Ferne frei. Von weitem ist die Riva degli Schiavoni hinter dem regen Treiben der *Bacino di San Marco* zu erkennen. Über den Mauern der Dogana sieht man den blassen Glockenturm und die Kuppel von San Giorgio Maggiore.

Die *Ansicht des Canale Grande* ist die erste Version einer Komposition, die in Canalettos Atelier in mindestens vierzehn Versionen wiederholt wurde. Die Zuschreibung zu Bellotto stützt sich auf eine Feder-Tusche-Zeichnung von ihm im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt, die mit der Komposition dieses Gemäldes sehr eng verwandt ist. Die *Ansicht der Piazza San Marco mit Blick nach Südwesten* des Cleveland Museum of Art, die lange Zeit als Pendant des im Besitz des Getty-Museums befindlichen *Canale Grande* galt, wurde erst kürzlich Bellotto zugeschrieben. DJ



20 GIOVANNI BATTISTA
LUSIERI

Italien, ca. 1755–1821

Blick über die Bucht von Neapel,
1791

Federzeichnung, Gouache und
Aquarell auf Papier
102 x 272 cm

Am unteren Rand in der Mitte signiert
und datiert *G.B. Lusier 1791*
85.GC.281

Bildausschnitt auf der folgenden
Doppelseite

Das Werk wurde auf sechs großen Bogen Aquarellpapier ausgeführt. Dieser Blick über die Westküste von Neapel ist Lusieris größte und ausdrucksvollste Arbeit. Obwohl die Kundschaft für seine Landschaftsbilder vor allem englische Aristokraten auf der Grand Tour waren, wurde dieses außergewöhnliche Bild nicht für den Touristenmarkt gefertigt. Es entstand von einem Fenster des Palazzo Sessa, der neapolitanischen Residenz von Sir William Hamilton, der sich als der britische Gesandte von 1764 bis 1799 dort aufhielt. Am 5. Juli 1791 schrieb Lusieri an Hamilton, daß er die Verladung des „großen Gemäldes“ auf ein Schiff überwacht habe. Es ist wahrscheinlich, daß es sich hierbei um dieses Werk handelt, möglicherweise von Hamilton in Auftrag gegeben, damit er nach seiner Rückkehr in sein tristes Heimatland weiterhin den sonnigen Ausblick von seinem Haus in Neapel genießen konnte.

Obwohl Neapel heute wesentlich mehr Einwohner zählt, ist dank Lusieris bemerkenswerter Genauigkeit immer noch vieles wiederzuerkennen. Zeitgenossen erwähnten seine damals unübliche Arbeitsweise, vor Ort zu zeichnen und zu kolorieren. Lusieris fast fanatische Präzision läßt darauf schließen, daß er ein mechanisches Hilfsmittel benutzt hat, wie beispielsweise eine Camera Obscura, die ein Kopieren von Umrissen ermöglichte. Es ist klar, daß er sich dem Trend zur romantischen Landschaft entschlossen widersetzte und sich stets bemühte, die Natur getreu nachzuahmen.

Leider kann Lusieris Gemälde nur selten und auch dann nur bei sehr schwacher Beleuchtung ausgestellt werden. Die Aquarellfarben sind ein flüchtiges Medium, und jeder Kontakt mit dem Licht läßt die Farben weiter verblassen. Da die Pigmente unterschiedlich schnell ausbleichen, ist es bemerkenswert, daß Lusieris bekannte Farbausgewogenheit in diesem Werk so wunderbar erhalten geblieben ist. Indem wir es nur zeitweise ausstellen, hoffen wir, dieses großartige Zeugnis zu erhalten. DC





21 DIERIC BOUTS
Flandern, ca. 1415–1475
Die Verkündigung, ca. 1450–55
Tempera auf Leinwand
90 x 74,5 cm
85.PA.24

Die Verkündigung gehört zu einer Serie von fünf Bildern, die ursprünglich ein Polyptychon bildeten – einen Flügelaltar, der offensichtlich aus einem senkrechten Mittelstück mit jeweils zwei übereinander hängenden Bildern auf beiden Seiten bestand. Die anderen Szenen aus dieser Serie waren *Die Anbetung der Könige* (Privatsammlung), *Die Grablegung* (National Gallery, London), *Die Auferstehung* (Norton Simon Art Foundation, Pasadena) und wahrscheinlich *Die Kreuzigung* in der Mitte (eventuell das Gemälde, das sich jetzt in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel) befindet. Da das hier ausgestellte Gemälde die früheste Szene aus dem Leben von Christus darstellte, befand es sich wahrscheinlich in der oberen linken Ecke des Altärgemäldes.

Dierick Bouts arbeitete während seiner reifen Jahre in Löwen (im heutigen Belgien). Er war der bekannteste unter den Künstlern, die in die Fußstapfen von Jan van Eyck (aktiv 1422–gestorben 1441) und Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) traten, obwohl über sein Leben viel weniger bekannt ist und nur eine relativ kleine Zahl seiner Gemälde erhalten geblieben ist. Sein Stil war insgesamt strenger als der seiner Zeitgenossen, und sein Werk strahlt durchweg eine gewisse Zurückhaltung aus. Charakteristisch für sein Werk ist auch eine große Präzision.

Mit dem Bild *Die Verkündigung* vermittelt der Künstler ein für ihn typisches, überzeugendes Gefühl von Räumlichkeit und geht viel weiter als seine Vorgänger darin, uns das Wesen von Marias privater Kammer spüren zu lassen. Es ist ein verhältnismäßig farbloser Raum, ähnlich den Zellen, die von den Mönchen und Nonnen bewohnt wurden, die solche Altargemälde gewöhnlich in Auftrag gaben und die mit ihnen lebten. Die einzige Ausnahme in dieser kargen Kammer bildet das leuchtend rote Baldachin über der Bank hinter Maria. Auf die symbolische Lilie, die normalerweise auf Darstellungen dieser Szene zu finden ist, wurde verzichtet, und die traditionell bunten Bodenfliesen wurden eher gedeckt gehalten. Die Jungfrau trägt ein grüliches Gewand statt des üblichen blauen Gewands, und Gabriel ist in Weiß gekleidet anstatt des reich geschmückten Gewands, welches Erzengel üblicherweise tragen. Solche Details wurden oftmals im voraus von den Klerikern festgelegt, die ein Werk in Auftrag gaben. In dieser Abkehr von der Tradition liegt wahrscheinlich eine Botschaft, die eine besondere Bedeutung für die Institution hatte, in der das Altargemälde seinen Platz finden sollte.

Die Verkündigung wurde, wie auch die anderen Teile des Altargemäldes, auf Leinen anstatt auf Holz gemalt. Diesen Untergrund wählte man manchmal, um ein Gemälde leichter transportabel zu machen, was jedoch für ein Polyptychon von dieser Größe höchst ungewöhnlich ist.

BF





22 Werkstatt von
ROGIER VAN DER
WEYDEN
Flandern,
aktiv Mitte des 15. Jahrhunderts
Der Traum von Papst Sergius,
ca. 1440
Öl auf Holz
89 x 80 cm
72.PB.20

Diese Tafel zeigt Papst Sergius, wie er träumt, ein Engel übergebe ihm die Mitra und den Krummstab des Heiligen Lambert (Bischof von Maastricht bis zu seiner Ermordung um 708) und weihe den Heiligen Hubert zum Bischof dieser wichtigen Diözese. Die päpstliche Gewalt der Ämtervergabe wird typologisch durch das Steinrondell über ihm unterstützt, das Christus bei der Weihe des ersten Papstes, dem Heiligen Petrus, darstellt. Draußen knien innerhalb einer Backsteineinfassung ein Jurist oder ein Adliger und ein Franziskanermönch neben dem päpstlichen Gefolge und übergeben Sergius Bittschriften, mit denen sie um seine Gunst oder um Ablass nachsuchen. In der Zeit, in der dieses Gemälde entstand, wurde das päpstliche Recht der Vergabe von Bistümern und Kirchenämtern offen von dem französischen König und dem Konzil von Basel in Frage gestellt. Bei diesem Gemälde haben wir möglicherweise eine visuelle Bekräftigung der gottgewollten päpstlichen Autorität vor uns, während der Franziskaner auf die Glaubensgemeinschaft des Spenders hindeuten könnte.

Beim Hintergrund wurde phantasievoll versucht, eine zutreffende Darstellung des mittelalterlichen Roms zu schaffen. Die runde Form der Engelsburg wurde überzeugend am Ufer des Tibers mit dem Petersdom im Hintergrund dargestellt. Der Obelisk neben der Basilika hilft, die traditionellen Symbole für Roms Wahrzeichen in einen kohärenten Stadtplan einzuordnen, wodurch eine sehr frühe Ansicht einer italienischen Stadt aus der Hand eines Nordeuropäers entsteht. Die Fähigkeit, Objekte minutiös darzustellen und eine in sich stimmige räumliche Umgebung zu schaffen, gehört zu den wichtigsten Leistungen der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

Der Traum von Papst Sergius und sein Pendant, *Die Exhumierung des Heiligen Hubert* (London, National Gallery), waren vermutlich Flügel eines verlorenen gegangenen Flügelaltars, der in der Kapelle des Heiligen Hubert in der Kirche von Saint Gudule, Brüssel, stand. Die Kapelle wurde um 1440 genutzt, in der Zeit, als Rogier Stadtmaler der Stadt Brüssel (er wurde vor 1435–36 bestellt) war. Dendrochronische Analysen der Eichentafel weisen ebenfalls auf ein Datum um 1440 hin. Besonderheiten bezüglich der Qualität und der räumlichen Gestaltung lassen nicht auf eine direkte Mitwirkung Rogiers schließen, und die Tafel gilt allgemein als ein Werk aus dem Atelier des Meisters. DJ



23 JAN BRUEGHEL
 DER ÄLTERE
 Flandern, 1568–1625
*Der Einzug der Tiere
 auf Nochs Arche*, 1613

Öl auf Holz
 54,6 x 83,8 cm
 Unten rechts signiert
 BRUEGHEL FEC. 1613
 92.PB.82

Bei Anbruch der Moderne herrschte in Europa ein großes Interesse an der präzisen Abbildung der Natur, wie die Landschaften und Stilleben von Jan Brueghel beweisen. Der Künstler bevorzugte kleinformatige Bilder, die an Miniaturmalerei erinnern. Die Tonalität seiner Landschaften ist durchaus schöpferisch. Das Bild zeigt einen Waldschauplatz in leuchtenden Farben, die den Eindruck von üppiger Natur vermitteln. Ebenso hatte der Künstler ein besonderes Talent für die Darstellung von Tieren.

Die Geschichte von Nochs Arche (Genesis 6–8) war ein Thema, das Brueghels Fähigkeiten sehr entgegenkam. Neben dem schmalen Strom, der die nahende Sintflut ankündigt, beobachtet eine Gruppe Neugieriger verwundert wie Noah die Kreaturen auf die Arche treibt. Diese Tafel diente als Prototyp für Brueghels sogenannte Paradieslandschaften, mit denen der Künstler die Schönheit und Vielfalt der Schöpfung preist.

Brueghels Ernennung zum Hofmaler des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella Clara Eugenia im Jahre 1609 erlaubte ihm, exotische Tiere lebendig in der Menagerie des Erzherzogs in Brüssel zu studieren. Die Vorlagen für die Darstellung der Löwen, des Pferdes und der Leoparden fand er allerdings in den Arbeiten seines großen Freundes Peter Paul Rubens. Die Löwen sind auf *Daniel in der Höhle des Löwens* (Washington, D.C., National Gallery of Art) abgebildet, das Pferd erscheint auf mehreren Reiterporträts aus Rubens spanischer und italienischer Periode; und die Leoparden auf *Leoparden, Satyre und Nymphen* (Montreal Museum of Fine Arts). DC



24 JOACHIM WTEWAEEL
Niederlande, 1566–1638
*Mars und Venus werden von
Vulcanus überrascht*, 1606–10

Öl auf Kupfer
20,25 x 15,5 cm
Unten rechts signiert
JOACHIMWTEN/WAEL FECIT
83.PC.274



Dieses bezaubernde Gemälde auf Kupfer, eines der kleinsten und kostbarsten Gemälde des Museums, stellt eine Episode aus Ovids *Metamorphosen* dar, in der Vulcanus Venus überrascht, die mit Mars im Bett liegt. Vulcanus, rechts, entfernt das Bronzenetz, das er geschmiedet hatte, um das ehebrecherische Paar zu fangen, während Cupido und Apollo darüber schweben und den Vorhang zurückziehen. Merkur, der in der Nähe von Vulcanus steht, schaut vergnügt zu Diana hinüber, während Saturn, der auf einer Wolke sitzt, verstohlen lächelnd auf den gehörnten Gatten heruntermblickt. Jupiter, im Himmel, scheint gerade erst gekommen zu sein. Durch eine Öffnung im Bettvorhang ist Vulcanus ein zweites Mal zu sehen, wie er sein Netz schmiedet.

Mythologische Themen dieser Art waren besonders während des 16. Jahrhunderts beliebt, als das Interesse an der klassischen Welt seinen Höhepunkt erreichte. Diese Darstellung ist ein Beispiel dafür, welche große Faszination das menschliche Fehlverhalten, insbesondere Szenen lüsternder Fehltritte, auf die Holländer ausübte. Wtewael nimmt hier den derben Humor des späten 17. Jahrhunderts vorweg.

Kupfer als Gemäldegrund war während des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts besonders beliebt. Die harte polierte Oberfläche eignete sich für kleine, äußerst detailreiche Bilder. Kupfer ermöglicht eine feinere Farbabstufung und größere Farbintensität als ein Leinwanduntergrund. Glücklicherweise ist das Gemälde in einem vollkommenen Zustand. Möglicherweise wurde es aufgrund seines erotischen Sujets viele Jahre versteckt und somit geschützt. Das Gemälde im Besitz des Museums ist vermutlich das Gemälde, das für Joan van Weely, einem Amsterdamer Juwelier, in Auftrag gegeben wurde.

BF

25 AMBROSIUS BOSSCHAERT
DER ÄLTERE

Niederlande, 1573–1621

Blumenstilleben, 1614

Öl auf Kupfer

28,6 x 38,1 cm

Unten links signiert *AB. 1614.*

83.PC.386



Florale Stilleben kamen sowohl in den Niederlanden als auch in Deutschland kurz vor Ende des 16. Jahrhunderts auf und standen im Zusammenhang mit dem zunehmenden Interesse an Botanik. Außerdem entwickelte sich das Sammeln verschiedener Blumenarten – für viele Holländer bereits eine Leidenschaft – im Laufe des 17. Jahrhunderts praktisch zu einem nationalen Zeitvertreib (vgl. Nr. 38).

Middelburg, ein wichtiger Seehafen und ein bedeutendes Handelszentrum sowie Hauptstadt der Provinz Zeeland, war das Zentrum der Produktion. Der Begründer der Middelburger Schule war Ambrosius Bosschaert, der sein gesamtes Schaffen der Stillebenmalerei widmete.

Stilleben hatten oft symbolische oder religiöse Konnotationen, und die Blumen wurden manchmal zur Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens benutzt oder als Hinweis auf Rettung und Erlösung. Das auf Kupfer gemalte Stilleben (vgl. Nr. 24) im Besitz des Getty-Museums zeigt einen Blumenkorb mit Insekten, darunter eine Libelle, die sich unweit vom Korb auf dem Tisch ausruht, und ein Schmetterling, der auf einem Tulpenstiel sitzt. Wenn die Komposition für den Betrachter früher einmal eine besondere Bedeutung hatte, so ist uns diese nicht mehr bekannt. Uns bleibt jedoch die Freude an der Frische der Blumen und der feinen Wiedergabe der Details. Wie so oft enthält das Bild eine Reihe von Blumen, die nicht zur selben Jahreszeit geblüht haben können: Rosen, Vergißmeinnicht, Maiglöckchen, ein Alpenveilchen, ein Veilchen, eine Hyazinthe und natürlich Tulpen. Alle Blumen sind klar und einfach arrangiert, der Korb steht in der Mitte und die einzelnen Blüten sind parallel zur Bildebene angeordnet. BF

26 PETER PAUL RUBENS

Flandern, 1577–1640

Die Grablegung, ca. 1612

Öl auf Leinwand

131 x 130,2 cm

93.PA.9

Da er als der größte Maler seiner Zeiten galt, erhielt Rubens aus ganz Europa Aufträge und schuf tiefgründige, ursprüngliche Aussagen zu fast jedem erdenklichen Thema. Unter seinen wichtigsten Beiträgen zur Barockkunst sind seine religiösen Gemälde, die Emotionen mit einer unübertroffenen Intensität ausdrücken.

Dieses eindrucksvolle Gemälde wurde sorgfältig komponiert, um die Andacht der Gläubigen auf das Opfer und Leiden Jesu Christi zu lenken. Der schöne Leichnam wird ehrfürchtig von jenen gestützt, die ihm zu Lebzeiten am nächsten standen. Links steht Johannes der Evangelist. Maria Magdalena weint im Hintergrund, während ihre ständige Begleiterin, Maria, die Mutter des Jakobus dem Jüngeren und Josephs, rechts die verwundete Hand von Jesus betrachtet. Der Betrachter kann sich dem Wehklagen der Trauernden nicht entziehen und sein Schmerz wird auf die Jungfrau Maria gelenkt, die im Mittelpunkt der Gruppe weinend den Himmel anfleht.

Rubens war ein frommer Katholik und seine Gemälde verleihen den Hauptanliegen seiner Religion Gestalt. Um die religiöse Erfahrung für den einzelnen greifbarer zu gestalten, folgte die Kunst der zeitgenössischen christlichen Lehre, die die Gläubigen ermunterte, sich die körperlichen Qualen bei der Kreuzigung Christi zu verbildlichen. Hier ist der Kopf von Christus, versteinert durch die Qual des Todes, dem Betrachter direkt zugewandt. Rubens zwingt uns auch, die klaffende Wunde an Christi Seite zu betrachten, indem er sie genau in den Mittelpunkt der Leinwand stellt. Die Komposition insgesamt sowie die Zeichnung der heroischen Muskulatur vermitteln die Hilflosigkeit des Subjekts. Die Greuelat der Kreuzigung wird nicht heruntergespielt, sondern in höchster Vollendung behandelt. So wird das aus der Wunde quellende Blut durch einen beredten Pinselduktus geschaffen, der liebevoll unter sparsamster Verwendung der Mittel aufgetragen wurde.

Der Künstler fügt dieser häufig anzutreffenden Darstellung des Wehklagens um den Leichnam Christi einige symbolische Elemente hinzu. Diese Ergänzungen spiegeln die theologischen und politischen Anliegen der Gegenreformation Anfang des 17. Jahrhunderts wider. So erinnert die Felsplatte, auf die der Leichnam gelegt wurde, an einen Altar, während das Büschel Weizenhalme auf das Brot der Eucharistie, den Stellvertreter für den Leib Christi in der Messe, anspielt. Zu jener Zeit verteidigte die Römische Kirche das Mysterium der Wandlung, also den Glauben an das tatsächliche Vorhandensein des Leib Christi in der eucharistischen Gabe, gegen die protestantische Kritik. Die Anspielung auf den Altar und die eucharistische Bedeutung könnten darauf hindeuten, daß dieses Werk geschaffen wurde, um als Altargemälde in einer kleinen Kapelle, vielleicht in einer, die der Verehrung der Eucharistie gewidmet war, aufgehängt zu werden.

DC



27 ANTON VAN DYCK
Flandern, 1599–1641
Agostino Pallavicini, ca. 1621
Öl auf Leinwand
216 x 141 cm
Oben rechts, nahe der Stuhllehne,
signiert *Ant^{us} Van Dyck fecit.*
68.PA.2

Van Dycks Ruf als Künstler breitete sich bereits in ganz Europa aus, als er 1621 nach Italien reiste. Zuerst begab er sich nach Genua, wohin die Flamen bereits seit zwei Jahrhunderten Kontakte hatten, was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß die Genueser enge Handelsbeziehungen zu Antwerpen, van Dycks Heimat, unterhielten. Er blieb fünf Jahre in Italien, reiste durch das Land, um große Privatsammlungen italienischer Malerei zu besichtigen, und wurde während dieser Zeit oft als Porträtmaler engagiert. Es war aber Genua, wo van Dyck seinen größten Erfolg verbuchen konnte und einige seiner berühmtesten und eindrucksvollsten Bilder schuf.

Das hier ausgestellte Porträt zeigt ein Mitglied eines Genueser Zweigs der Familie Pallavicini, deren Wappen links hinter dem Porträtierten auf dem Vorhang zu sehen ist. Der Porträtierte wird in einer fließenden roten Robe dargestellt, die geradezu im Mittelpunkt des Gemäldes steht. In seiner rechten Hand hält er einen Brief, der ihn früher wahrscheinlich einmal ausgewiesen hat, heute aber nicht mehr lesbar ist. Aufgrund anderer dokumentierter Porträts läßt sich jedoch sagen, daß es sich hier um Agostino Pallavicini (1577–1649) handelt. Der Schriftsteller Giovanni Pietro Bellori, der 1672 van Dycks Aufenthalt in Genua beschrieb, berichtet, daß der Künstler "Seine Durchlaucht, den Dogen Pallavicini in der Tracht des Botschafters am Heiligen Stuhl malte". Pallavicini wurde erst 1637 zum Dogen (gewähltes Staatsoberhaupt der Republik Genua) ernannt, aber er wurde schon 1621 nach Rom gesandt, um dem neugewählten Papst Gregor XV. seine Aufwartung zu machen, und in dieser Eigenschaft sehen wir ihn hier vor uns. Damit ist das Gemälde im Besitz des Getty-Museums eines der ersten, die van Dyck nach seiner Ankunft in Italien anfertigte.

Unsere heutigen Vorstellungen über den Genueser Adel des 17. Jahrhunderts verdanken wir, mehr als jedem anderen Künstler, vor allem van Dyck, und dieses Gemälde ist ein typisches Beispiel für die Großartigkeit und Erhabenheit seiner Porträts. Es handelt sich meistens um lebensgroße Ganzporträts vor einem Hintergrund aus Säulen und wallenden, luxuriösen Vorhängen. Zu jener Zeit konnte kein anderer Künstler in Italien denselben großartigen Effekt erzielen, und das Ergebnis faszinierte den europäischen Adel so sehr, daß van Dycks Stil allmählich den Maßstab für die Porträtmalerei in Italien, England und Flandern setzte.

BF



28 ANTON VAN DYCK

Flandern, 1599–1641

*Thomas Howard,
Der Graf von Arundel,*
ca. 1620–21

Öl auf Leinwand
102,8 x 79,4 cm
86.PA.532



Thomas Howard, zweiter Graf von Arundel (1585–1646), war zu Anfang des 17. Jahrhunderts einer der großen englischen Kunstsammler und Förderer der Kunst. Da auch König Charles I. sein Interesse teilte, gelang es dem Grafen, das Ansehen seines in jüngster Zeit in Ungnade gefallenem Hause wiederherzustellen. Dieses Porträt zeugt von Arundels begnadeter Kennerschaft. Anscheinend hatte er van Dycks Talent vor den meisten seiner Zeitgenossen erkannt und gab das Werk zwischen 1620 und 1621, während eines kurzen Engländeraufenthalts des Künstlers in Auftrag. Dies ist eines der drei noch erhaltenen Gemälde aus der Zeit dieses Besuchs.

Arundel wird als Mitglied des Hosenbandordens dargestellt. Er hält das goldene Medaillon des Heiligen Georg (der sogenannte Georg, der Geringere), eines der Embleme, das die vierundzwanzig Ritter trugen, die die wichtigsten und adligsten Männer um den König waren. Am rechten Rand hat van Dyck freimütig mit ein paar breiten Strichen eine Landschaft angedeutet, die sowohl Arundels als auch seiner eigenen Bewunderung der venezianischen Malerei, insbesondere Tizians Spätwerk, huldigt. Van Dycks Fähigkeit, seinen Modellen eine feinsinnige Erhabenheit zu verleihen, machte ihn zum berühmtesten flämischen Porträtmaler in Europa. Dieses Werk kündigt bereits von dem Genie, das später in den 1630er Jahren den Hof der Stuarts verewigen sollte.

DJ

29 PIETER JANSZ.
SAENREDAM
Niederlande, 1597–1665
*Innenansicht der Kirche
von Sankt Bavo, Haarlem, 1628*
Öl auf Holz
38,5 x 47,5 cm
Unten rechts signiert
P. SAENREDAM F. AD 1628
85.PB.225



Nachdem die Architekturmalerei zunächst im 16. Jahrhundert in Flandern praktiziert wurde, wurde sie von einer Reihe niederländischer Maler zu einer hochspezialisierten Kunstgattung erhoben. Sie konzentrierten sich auf die Abbildung jener schmucklosen Kirchen, die nicht nur im Hinblick auf die Religion, sondern auch auf das Leben an sich, einen strengen Denkansatz erkennen ließen.

Saenredam wird als Begründer dieser Tradition in den Niederlanden angesehen. Die früheren flämischen Architekturansichten waren vor allem Übungen in der neuerdings perfektionierten Technik des perspektivischen Zeichnens und die dargestellten Gebäude meist Phantasiegebilde. Saenredam machte eine Ausbildung als Bauzeichner, und das Gemälde im Besitz des Museums, das auf 1628 datiert ist, ist das früheste Beispiel für Saenredams Arbeiten. Es ist das erste aus einer Serie von Gemälden und Zeichnungen der Kirche Sankt Bavo in Haarlem.

Anstatt vom Mittelschiff aus zu skizzieren, wählte Saenredam oft mehr seitlich gelegene Punkte. Er zeichnete einen vollständigen Entwurf, den er direkt auf eine vorbereitete Holztafel übertrug. Er nahm oft noch Veränderungen an der Komposition vor. Eine der beiden Vorzeichnungen für dies Gemälde zeigt, daß der Künstler sich entschied, drei Türen am rückwärtigen Querschiff wegzunehmen und durch ein Altargemälde zu ersetzen. Er rundete auch die seitlichen gotischen Bogen ab und fügte Glasfenster hinzu. Trotz dieser Abweichungen vermitteln die feine, fast monochromatische Farbgebung und die Stimmung des Bildes einen genauen Eindruck der Atmosphäre in einer holländischen Kirche.

BF



30 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Niederlande, 1606–1669
Die Entführung der Europa, 1632

Öl auf Holz
62,2 x 77 cm
Auf dem braunen Stein unter der
stehenden Frau unten rechts signiert
RHL van Ryn. 1632.
95.PB.7

In den *Metamorphosen* (2:833–875) erzählt der Dichter Ovid, wie Jupiter, als weißer Stier verkleidet, die Prinzessin Europa von ihren Begleiterinnen weglockt und sie über das Meer trägt. Rembrandt setzt den Inhalt und die Lyrik der klassischen Erzählung um, in der es über Europa heißt, „angstvoll bemerkt es die Jungfrau, sie schaut zurück nach der Küste; hält mit der Rechten umklammert ein Horn... es flattert das Kleid und bauscht sich im Winde“. Rembrandt bereichert außerdem Ovids Erzählung durch seine eigene lebhaftere Charakterisierung der Gefühle. Europa, überrascht über ihre Entführung, wendet sich ihren Begleiterinnen zu. Die jüngere wirft vor Entsetzen die Arme in die Luft und läßt die Blumengirlande fallen, die noch wenige Moment zuvor für den Hals des Stieres gedacht war. Ihr plötzlicher Schreck steht im Widerspruch zu dem gefassten Kummer ihrer älteren Gefährtin, die sorgenvoll ihre Hände verschränkt, als sie sich aufrichtet, um einen letzten Blick auf die Prinzessin zu werfen. Sie allein versteht das Schicksal der Europa, und deshalb ist sie es, der die Prinzessin einen letzten Blick zuwirft.

Rembrandts Sinn für das Komische nimmt dem Drama die Schärfe. Jupiter bringt, durch seine Verkleidung gehemmt, den Triumph nach Art der Stiere zum Ausdruck, indem er aufgeregt den Schwanz emporhebt, als er ins Wasser springt. Jupiters Reaktion steht in einem scharfen Gegensatz zu den passiven, seelenlosen Pferden, die vor den grandiosen und regungslosen Wagen gespannt sind. Scheinbar zu groß für die Straße und mit dem im Schatten unnütz aufgespannten Sonnenschirm, kontrastiert die Kutsche mit dem behenden weißen Stier, der Europa in das Licht in Richtung des neuen Kontinents trägt, der einst ihren Namen tragen wird.

Eine leuchtende Landschaft ist ein weiterer Protagonist dieses Dramas. Die dunkle Baumgruppe dient als Kontrast für die lichtdurchbrochenen rosa und blauen Flächen des Meeres und des Himmels. Der niedrige Horizont schafft einen weiten Ausblick, in dem Wolken, Ufer und Meer sanft aufeinander zurollen. Entlang des Horizonts liegt, in Nebel gehüllt, Tyros, die von Europa verlassene Stadt.

Die glitzernden, goldenen Glanzpunkte der Kutsche und die abwechslungsreichen Texturen der luxuriösen Gewänder zeigen, daß Rembrandt hier in seinem meisterhaften Talent für visuelle Effekte schwelgte, und laden zudem den Betrachter ein, sich an seiner Liebe zum Detail zu ergötzen. Die schimmernden Reflexionen des Meeres, die aufspritzende Gischt um den Schuh der vornehm gekleideten Prinzessin, der das Wasser durchpflügt, und ihr sanfter Griff in das weiche Fleisch des Stiernackens nehmen das Auge gefangen und prägen sich dem Betrachter ein. Das Gemälde legt ein Zeugnis über den jungen Künstler ab, der im Jahre 1632 nach seiner Ankunft in Amsterdam auf der Höhe seiner Schaffenskraft arbeitete.

DA





31 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Niederlande, 1606–1669

Daniel und Cyrus vor dem Götzenbild Bel, 1633

Öl auf Holz

23,4 x 30,1 cm

Auf dem Podest unten rechts signiert

Rembrandt f. 1633.

95.PB.15

Rembrandt stellt eine Episode aus dem apokryphen Buch Daniel dar, die schildert, wie Daniel die Götzenverehrung am babylonischen Hof entlarvt, wo er ein Vertrauter des Perserkönigs Cyrus geworden ist. Als Cyrus ihn fragt, warum er nicht den Gott Bel verehere, antwortet Daniel, daß er einen lebendigen Gott verehere, nicht ein Bild. Hier beharrt der König darauf, daß Bel ein lebendiger Gott sei, und deutet auf die großzügigen Opfertgaben guter Speisen und Weine. Daniel erwidert sanft, daß Bronzestandbilder nicht essen. Während Cyrus für einen Moment verwirrt ist, bestätigt das besorgte Gesicht des Priesters im Hintergrund, daß Daniel etwas im Schilde führt.

Rembrandt beschwört das Mysterium eines heidnischen Kults herauf, indem er nur einen Ausschnitt des monumentalen Götzen im flackernden Lampenlicht auftauchen läßt. Ein Lichtstrahl lenkt die Aufmerksamkeit auf die Begegnung im Mittelpunkt der Erzählung. Rembrandt fängt Cyrus' Verwirrung in höchster Vollendung ein. Das Gesicht Daniels sehen wir nicht. Der beeindruckendste Aspekt von Rembrandts Interpretation ist die ironische Gegenüberstellung des mächtigen Königs mit dem kleinen, demütigen Knaben, der von Gott gesandt wurde.

Rembrandt schuf dieses Gemälde ein Jahr nach der *Entführung der Europa* (siehe vorangehenden Beitrag). Beide Werke beweisen seine Begabung als Geschichtenerzähler. Die Entwicklung einer prägnanten, dramatisch inszenierten Komposition und der breite, freie Pinselduktus sind wesentliche Kennzeichen seines reifen Stils. DC

32 REMBRANDT
HARMENSZ. VAN RIJN
Niederlande, 1606–1669
Der Heilige Bartholomäus, 1661

Öl auf Leinwand
86,5 x 75,5 cm
Unten rechts signiert
*Rembrandt*f.1661
71.PA.15

Dieses Gemälde ist eines aus einer Reihe von Apostelbildern, die auf 1661 datiert sind. Die Porträts waren offensichtlich nicht für einen gemeinsamen Ausstellungsort bestimmt, da sie von unterschiedlicher Größe sind und zudem nicht anzunehmen ist, daß der Künstler jemals alle zwölf Jünger Jesu abgebildet hat. Die Existenz dieser Bilderserie läßt vermuten, daß Rembrandt sich zu jener Zeit, nur acht Jahre vor seinem Tod, vielleicht persönlich mit der Bedeutung der Apostel beschäftigte.

Jedes der bekannten Porträts erweckt den Eindruck, daß es nach einem Modell gemalt wurde, wahrscheinlich ein Freund oder Nachbar, was für Rembrandt eine durchaus normale Arbeitsweise war. Die Idee, daß ein Mensch wie du und ich mit einer biblischen Figur identifiziert werden konnte und dadurch der Lehre Christi eine noch größere Unmittelbarkeit verlieh, entspräche durchaus dem religiösen Klima im Amsterdam der damaligen Zeit. Der Heilige Bartholomäus wird mit einem Schnurrbart und einem breiten, leicht ratlosen Gesicht dargestellt. Die unbeirrbar, nachdenklich anmutenden Menschen, Menschen ohne besondere gesellschaftliche Stellung, die Rembrandt oft als Modelle für solche Gemälde wählte, wären nicht eindeutig als der jeweilige Heilige erkennbar, wenn sie nicht bestimmte Gegenstände in den Händen hielten – in diesem Fall ein Messer, ein traditionelles Attribut, das sich auf den Umstand bezieht, daß Bartholomäus bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen wurde. Ihre Kleidung, deren Schlichtheit an biblische Zeiten erinnern soll, hatte nichts mit den steifen Kragen und Anzügen gemeinsam, die von der holländischen Oberschicht des 17. Jahrhunderts getragen wurden.

Der Heilige Bartholomäus wird in dem breiteren, freieren Stil der letzten reifen Schaffensperiode des Künstlers dargestellt. Er benutzte Palettenmesser und den stumpfen Stiel seiner Pinsel und seine Technik ist wesentlich geradliniger als die seiner Zeitgenossen.

Die Auslegungsgeschichte dieses Gemäldes ist durchaus interessant. Im 18. Jahrhundert ging man davon aus, daß hier Rembrandts Koch abgebildet sei, was durchaus den Motiven aus dem täglichen Leben – insbesondere Dienstboten und einfache, arbeitende Leute – entspräche, die für die damalige französische Kunst charakteristisch sind. Im 19. Jahrhundert, einer Ära, die eine Vorliebe für tragische oder dramatische Themen empfand, hielt man den Heiligen für einen Mörder, ein Verständnis, zu dem das Messer und der bohrende Blick des Mannes zweifellos beitrugen.

BF





33 JAN VAN DE CAPPELLE
Niederlande, 1625/26–1679
*Schiffe in der Windstille vor
Vlissingen, eine generalstaatliche
Yacht schießt Salut*, 1649

Öl auf Holz
69,7 x 92,2 cm
96.PB.7

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatte die Holländische Republik den Höhepunkt ihrer Macht als weltweites Handelsimperium erreicht, und ihre Herrschaft über die Meere fand in der aufkommenden Seemalerei ihren Ausdruck. Im Jahre 1649 wiesen Jan van de Capelle und Simon de Vlioger der holländischen Seemalerei eine neue Richtung, indem sie neue Gattung der "Parade"-Bilder begründeten. Dabei handelt es sich um Gemälde, auf denen sich grandiose Schiffe aus einem besonderen Anlaß unter zumeist hochaufgetürmten Wolkengebilden versammeln.

Auf dem Gemälde *Schiffe in der Windstille* schießt eine staatliche Yacht Salut, um die Ankunft eines Würdenträgers anzukündigen, der rechts mit einer Barkasse zum Ufer übergesetzt wird. Offensichtlich von dem Geräusch unbeirrt ziehen ein paar Tümmeler friedlich durch das ruhige Gewässer. Diese waren durchaus häufiger in Vlissingen anzutreffen, dem geschäftigen Hafen, den die holländische Ostindien-Kompagnie benutzte und der oft auf den Gemälden von van de Capelle dargestellt ist.

Auch dieses Werk, das zu den frühesten signierten und datierten Werken gehört, zeugt von van de Cappelles hochentwickeltem Stil und seiner bemerkenswerten technischen Virtuosität. Der Maler stellt sein vollendetes grafisches und formales Können an den detailreichen Schiffen, der Takelung und den Segeln, sowie seine Beherrschung der atmosphärischen und optischen Effekte durch die Reflexionen auf dem Wasser unter Beweis. Dieses dramatische Spalier der Schiffe, die den weiten Blick über das Wasser einrahmen, und ihre nahe und dominierende Betrachtungsweise sind bahnbrechende Beiträge zum Genre des Seegemäldes.

AFK

34 JACOB VAN RUISDAEL
Niederlande, 1628/29–1682
*Zwei Wassermühlen
und eine geöffnete Schleuse, 1653*

Öl auf Leinwand
66 x 84,5 cm
Unten links signiert
JVR [als Monogramm] 1653
82.PA.18



Seit dem 17. Jahrhundert gilt Jacob van Ruisdael als der wichtigste Landschaftsmaler der Niederlande. Der Wandel der traditionellen Landschaftsmalerei zur Naturstudie wird ihm zugeschrieben. *Zwei Wassermühlen und eine geöffnete Schleuse*, das er im Alter von knapp fünfundzwanzig Jahren anfertigte, ist ein aussagekräftiger Beweis für das frühe Reifen seines Stils.

Um 1650 unternahm Ruisdael eine Reise nach Westfalen und unterwegs sah er offensichtlich einige Wassermühlen in Singraven, einer Stadt in der holländischen Provinz Overijssel. Er malte einige Ansichten dieser Mühlen. Das Bild im Besitz des Museums ist eine von sechs bekannten Variationen und die einzige, die datiert wurde. Ein Vergleich der sechs Variationen zeigt, daß der Künstler sich nicht scheute, den Schauplatz und einige Feinheiten der Mühlen neu zu arrangieren, um seine Komposition zu verbessern. Während das Aussehen der bäuerlichen Gebäude sich insgesamt nicht änderte, nahm Ruisdael sich die Freiheit, seitlich kleine Schuppen hinzuzufügen oder die Form des Daches zu verändern und ihm ein anderes Profil zu geben. Ebenso versetzte er Bäume und fügte Hügel hinzu, um die Landschaft abwechslungsreicher zu gestalten. Obwohl seine Ansichten in vielerlei Hinsicht topografisch zutreffend sind und von einem genauen Studium der Natur zeugen, sah er sich nicht verpflichtet, jedes Element einer Landschaft so abzubilden, wie es vor Ort aussah.

Im fortgeschrittenen Alter half er mit, die große Nachfrage nach exotischeren Landschaften zu befriedigen, indem er Ansichten von Wasserfällen malte, wozu ihn offenbar Gemälde und Zeichnungen aus Skandinavien inspirierten. Diese Werke lebten stärker von der Vorstellungsgabe des Künstlers. Das Gemälde im Besitz des Museums ist eine Abbildung einer der wohl wenigen Orte, an denen Ruisdael tatsächlich wild rauschendes Wasser gesehen hat.

BF

35 PAULUS POTTER

Niederlande, 1625 – 1654

Der Schecke, 1650–54

Öl auf Leinwand

49,5 x 45 cm

Unten links signiert *Paulus Potter f.*

88.PA.87



Paulus Potter war der innovativste und einflußreichste holländische Tiermaler. Unter seinen Händen wurden Kühe und Pferde zum Mittelpunkt eines Gemäldes, statt reiner Staffage in einer größeren Szene. Hier steht ein gefleckter Hengst majestätisch auf einer leichten Anhöhe und dominiert eine weitläufige Landschaft. Durch den niedrigen Horizont verlieh Potter dem großartigen Roß eine fast heroische Monumentalität. Der Kopf wird im vollen Profil dargestellt und hebt sich dramatisch von den aufgetürmten Wolkenformationen ab. In der Bildmitte kehrt ein vornehmer Reiter, begleitet von Hunden und einem Stallknecht, in seinen Landsitz am rechten Rand zurück. Potters Darstellung des Tieres ist so fein beobachtet, daß es sich um ein Porträt eines preisgekrönten Tieres dieses Landbesitzers handeln dürfte.

Von Potter wird gesagt, er sei mit dem Skizzenbuch in der Hand in Holland über das Land gezogen, um seine Motive zu studieren. Seinen letztendlichen Erfolg verdankt er seiner innigen Liebe zu den von ihm dargestellten Tieren. Er nimmt nicht nur die außerordentliche Schönheit ihrer glänzenden Felle und Mähnen wahr, sondern es gelingt ihm auch, Charakter und emotionale Komplexität aus seinen Bildern sprechen zu lassen. Auf diesem Bild scheint das Pferd empfindsam und wachsam zu sein, als ob es auf die fernen Jagdgeräusche höre. Potter zeigt dem Betrachter, daß wir solche Tiere zwar zähmen und lenken können, deren eigene Welt aber nie völlig verstehen werden.

In seinem *Buch der Maler* aus dem Jahre 1604 schreibt der Kunsttheoretiker Karel van Mander, daß der größte Maler der Antike, Apelles, Pferde so realistisch darstellte, daß echte Pferde bei deren Anblick wieherten. Mit Werken wie *Der Schecke* muß Potter versucht haben, zu seinem antiken Vorgänger in Konkurrenz zu treten. Seine Vision und sein handwerkliches Können sind um so bemerkenswerter, wenn man bedenkt, daß er bereits im Alter von neunundzwanzig an Tuberkulose starb. Er hat die Tierdarstellung in der westlichen Kunst tiefgreifend beeinflusst.

DC

36 JAN STEEN

Niederlande, 1626–1679

Die Zeichenstunde, ca. 1665

Öl auf Holz

49,3 x 41 cm

Unten links signiert *JStein*

[die ersten beiden Buchstaben monogrammiert und die letzten drei Buchstaben ungeklärt]

83.PB.388



Auf dem Gemälde *Die Zeichenstunde* bringt ein Künstler einem kleinen Jungen und einer Jugendlichen das Zeichnen bei. Das Gemälde zeigt eine ungewöhnlich detailreiche Ansicht eines Künstlerateliers. Auf dem Tisch liegen Pinsel und Stifte und ein Holzschnitt des holländischen Künstlers Jan Lievens, der den Kopf eines alten Mannes zeigt und um 1640–55 entstand. Neben dem Zeichenpult steht ein Gipsabguß einer männlichen Statue und an der Wand, am Regal und der Decke hängen einige weitere Gipsabgüsse. Auf dem Regal steht eine Skulptur eines Ochsen, das Symbol des Heiligen Lukas, dem Schutzheiligen der Maler (vgl. Nr. 1). Im Hintergrund finden sich eine Staffelei mit einem Gemälde darauf und an der Wand eine Geige. Im Vordergrund sind weitere Gegenstände zu sehen, die für ein Stilleben benutzt werden können.

Einige der Objekte im Vordergrund – ein Lorbeerkranz, ein Totenschädel, Wein – stehen in Verbindung mit dem traditionellen Vanitas-Thema (d.h. der Vergänglichkeit und der Unsicherheit des Lebens), das oft in holländischen Stilleben anzutreffen ist. Steen malte keine Stilleben als solche, und die Ansammlung so vieler dieser Gegenstände legt den Schluß nahe, daß ihre Anwesenheit kein reiner Zufall ist. Tatsächlich wurde Steen am berühmtesten durch seine Darstellungen menschlicher Eigenheiten und Fehler. Oft porträtierte er sich selbst und andere als Säufer oder als prahlerische Narren. Er verzichtete selten darauf, die Torheit dieses Tuns herauszustellen. Die Häufung so vieler traditioneller Symbole weltlicher Eitelkeit in *Die Zeichenstunde* deutet darauf hin, daß Steen die Rolle des Künstlers als die eines Gesellschaftskritikers empfand. Das Gemälde wird zu einer Allegorie seines eigenen Berufes.

Die Zeichenstunde ist in einem bemerkenswert guten Zustand erhalten. Nur selten entgeht ein Holzgemälde drastischen Säuberungen, und die Details und die Feinheiten dieser Komposition, die auf diesem Gemälde in einer für den Maler seltenen Ausprägung zu sehen sind, sind alle noch sehr gut erhalten.

BF





37 PHILIPS KONINCK
Niederlande, 1619–1688
Panoramalandschaft, 1665

Öl auf Leinwand
138,4 x 167 cm
Unten rechts signiert
P Koninck 1665
85.PA.32

Während des 17. Jahrhunderts spezialisierten sich die niederländischen Künstler in einem unvorhergesehenen Ausmaß, und die meisten von ihnen bemühten sich um die Perfektionierung von einem oder höchstens zwei Motiven. Mehr Maler widmeten sich der Kunst der Landschaftsmalerei als jeder anderen Kunstgattung, und innerhalb dieses Genres hatte jeder Künstler seine eigene Spezialität – beispielsweise Waldszenen, Stadtansichten oder italienische Ansichten.

Die vielleicht ungewöhnlichste Art der Landschaftsgemälde war die Panoramaansicht. Während die holländische Kunst gemeinhin für ihre Liebe zur Natur und die genaue Beobachtung naturalistischer Details bekannt ist, wird bei der Panoramaansicht in der Regel ein Blickwinkel hoch über der Erde eingenommen, als ob der Künstler auf der Spitze eines Berges stehe, von dem aus er die ansonsten flache, sich bis zum Horizont erstreckende Landschaft überblicken kann. Da es für den Künstler in Holland keine solchen Aussichtspunkte gab (mit der gelegentlichen Ausnahme von Kirchtürmen und Schiffsmasten), war er gezwungen, sich die gesamte Szene vorzustellen. Die Wolken konnten selbstverständlich vor Ort gemalt werden, aber selbst die Wolken sind auf solchen Ansichten eher pittoresk und wohl das Ergebnis einer ausgeprägten Phantasie.

Panoramalandschaften wurden auch im 16. Jahrhundert, allerdings nicht besonders zahlreich, gemalt. Die Idee wurde von dem holländischen Maler Hercules Seghers (1589/90 – ca. 1638) wiederbelebt, und selbst Rembrandt malte einige Gemälde dieser Art. Diese Landschaften zählen zu den einfallsreichsten und individuellsten Werken beider Künstler. Es war jedoch Philips Koninck, wahrscheinlich ein Schüler Rembrandts, der das Genre am weitesten entwickelte und es zu seinem eigenen Spezialgebiet machte. Der dicke Pinselstrich und die starken Kontraste zwischen den Licht- und Schattenbereichen auf dem Gemälde im Besitz des Museums – eines von Konincks Meisterstücken – erinnern sehr an Rembrandt. Der Naturalismus, der sich in der Behandlung des Himmels zeigt, ist jedoch von der Arbeit des älteren Künstlerkollegen sehr verschieden.

Die ästhetischen Fragen, die durch ein Bild dieser Art aufgeworfen werden, sind überaus provokativ. Nur wenige andere Künstler wagten es, die Leinwand durch eine einzige, gerade, ununterbrochene Horizontlinie beinahe exakt in zwei Hälften zu teilen. Das Problem, die beiden Hälften wirkungsvoll zu verbinden, ist eines, das Koninck sich absichtlich gestellt hat, und seine Lösung verleiht dem Motiv eine Dramatik, die nur wenige andere Landschaftsgemälde besitzen.

BF

38 JAN VAN HUYSUM
Niederlande, 1682–1749
Blumenvase, 1722

Öl auf Holz
79,5 x 61 cm
Auf dem Gesims signiert
JAN VAN HUYSUM FECIT 1722
82.PB.70

Vielleicht mehr als jeder andere Künstler spiegelt Jan van Huysum die Faszination wider, die die Holländer für die Natur und ihre Myriaden von Details empfanden. Er arbeitete zu einer Zeit, in der die holländische Republik ihr sogenanntes Goldenes Zeitalter bereits hinter sich gelassen und den vornehmen Geschmack und die Vorliebe für Dekor übernommen hatte, die wir mit der Rokokoperiode in Frankreich verbinden. Van Huysums Werk reflektiert diesen Wandel des Geschmacks, während es gleichzeitig die Treue zum Motiv bewahrte, die fester Bestandteil der etablierten holländischen Tradition war.

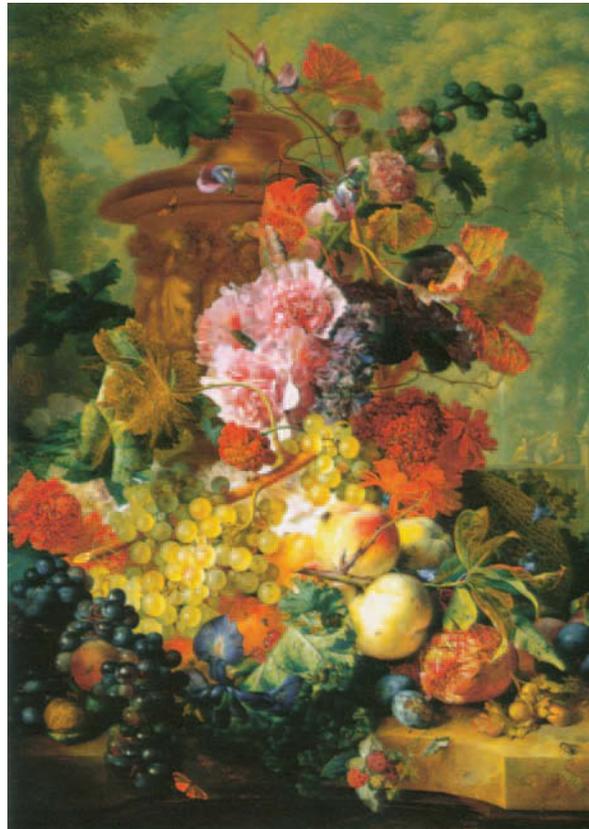
Van Huysum nahm immer viele verschiedene Blumenarten in seine Gemälde auf. Oft handelte es sich um Neuzüchtungen oder neu erworbene Arten, die ihm von Amsterdams passionierten Blumensammlern gebracht wurden. Damals gab man enorme Summen für Blumen aus, und der Kreis von Kennern um van Huysum wußte seine Fähigkeit, diese so präzise abzubilden, durchaus zu schätzen. Die Feinheiten seiner so vollendeten Technik waren ein streng gehütetes Geheimnis.

Die Komposition der *Blumenvase* ist einfach. Die Vase wurde in der Mitte platziert, im Hintergrund nichts als einen schrägen Lichtstrahl, der den Strauß hervortreten läßt. In der Sammlung des Museums befindet sich ein weiteres Gemälde von van Huysum, auf dem sowohl Blumen als auch Früchte dargestellt werden, das ebenfalls aus dem Jahre 1722 stammt und ein Pendant zu dem ersten Bild sein könnte. Das zweite Bild wurde allerdings asymmetrisch angeordnet. Früchte quellen über das Gesims,

auf das sie gelegt wurden, einige der Trauben und Granatäpfel sind bereits überreif und platzen auf. Obwohl diese Eigenheiten einfach nur dazu bestimmt sein könnten, den Eindruck von einem luxuriösen Lebensstandard zu vermitteln, könnten sie auch als Kontrast zu der unverdorbenen Qualität der *Blumenvase* gedacht sein. BF

Früchte, 1722

Öl auf Holz
79,5 x 61 cm
82.PB.71







39 VINCENT VAN GOGH
Niederlande, 1853–1890
Iris, 1889

Öl auf Leinwand
71 x 93 cm
Unten rechts signiert *Vincent*
90.PA.20

Die Episode der Selbstverstümmelung und die Krankenhausaufenthalte, die auf seinen Streit mit Paul Gauguin folgten, bewegten van Gogh schließlich, sich im Mai 1889 in die Heilanstalt Saint-Paul-de-Mausole im französischen Saint-Rémy de Provence einweisen zu lassen. Trotz gelegentlicher, besorgniserregender Rückfälle schuf van Gogh fast 130 Gemälde während seines einjährigen Heilaufenthalts in Saint-Rémy. Obwohl er die Anlage während des ersten Monats nicht verlassen durfte, bot der üppige und leicht verwilderte Garten der Anstalt viel Stoff für seine Gemälde, die er, wie es seine Gewohnheit war, in der Natur schuf. In der ersten Woche berichtete van Gogh seinem Bruder Theo, er habe begonnen, an "einigen violetten Iris" zu arbeiten.

Daß van Gogh tief von den regenerativen Kräften der Natur beeindruckt war, kommt selbst in dieser begrenzten Ansicht zum Ausdruck. Die blauvioletten Blüten auf ihren kräftigen Stielen besitzen eine gewisse Muskulosität. Die Blüten stehen inmitten sich wiegender spitzer Blätter, die sich fast gewaltsam ihren Weg durch die rote Erde bahnen. Selbst der zeitgenössische Kritiker Félix Fénéon beschreibt die Iris mit anthropomorphischen Worten, obwohl er eher Zerstörung als Erneuerung in diesem Bild sah: "Die 'Iris' sind brutal in lange Streifen zerfetzt, ihre violetten Blütenblätter auf schwertartigen Blättern".

Indem er seine Erfahrungen aus dem Studium der pointillistischen Farbtheorie, der impressionistischen Themen und der japanischen Holzschnittdrucke einbringt, destilliert van Gogh den Gartenfleck in gemusterte Flächen lebhafter Farben. Die Komposition, deren Impasto-Farbauftrag intakt und unverblüht ist, wird waagrecht durch schwankende Büschel kühler, grüner Blätter in zwei Bereiche geteilt. Oben stehen die verschiedenförmigen Tupfer violetter Blütenblätter (nur durch eine einzelne weiße Iris ausgeglichen) im Kontrast zu dem grünen, warmen Grund der fernen, sonnenbeschienenen Wiese. Unten werden dieselben Violettöne neben dem Rotbraun des provenzalischen Bodens gespiegelt, der mit geriefelten, parallelen Pinselstrichen aufgebaut wurde.

Es war mit ziemlicher Sicherheit der kleine Bildausschnitt dieser Komposition, der van Gogh dazu bewegte, die Getty-Leinwand in einem Brief an seinen Bruder als eine Naturstudie, und nicht als ein fertiges Gemälde, zu bezeichnen. Dennoch wählte Theo aus den elf Leinwänden, die er im Juli erhielt, nur die *Iris* aus, um dieses Gemälde zusammen mit dem bereits früher entstandenen Bild *Sternennacht* (New York, Museum of Modern Art) als van Goghs Beitrag zum Salon des Indépendants im September 1889 einzureichen.

PS





40 GEORGES DE LA TOUR

Frankreich, 1593–1652

Der Streit der Bettler,

ca. 1625–30

Öl auf Leinwand

85,7 x 141 cm

72.PA.28

Das Motiv des Gemäldes *Der Streit der Bettler* ist der Streit zweier älterer Wandermusikanten. Der Mann links mit einer Drehleier über der Schulter verteidigt sich mit einem Messer und der Kurbel seines Instruments. Er wird von einem anderen Mann bedroht, der ihn mit einer Schalmel, einer Art Oboe, schlägt und ein ähnliches Instrument am Gürtel trägt. Der zweite Bettler spritzt seinem Gegner Zitronensaft in die Augen, entweder, um zu prüfen, ob der Mann mit der Drehleier wirklich blind ist, oder vielleicht auch nur, um ihn noch weiter zu erzürnen. Am linken Rand scheint eine alte Frau jemanden um Hilfe anzuflehen. Rechts amüsieren sich zwei weitere Bettler, einer mit einer Geige und einer mit einem Dudelsack, über den Kampf.

Bei dem Motiv handelt es sich um ein seltenes Thema. Viele Maler des 17. Jahrhunderts malten Landarbeiter oder Musikanten, aber selten findet man die Darstellung eines Streits. Eines der wenigen Beispiele ist ein Druck des französischen Künstlers Jacques Bellange, der die Anregung zu dem Gemälde im Besitz des Museums geliefert haben könnte. La Tour verwandte auch bei anderen Gelegenheiten Motive aus Bellanges Drucken und bewunderte ihn offensichtlich.

La Tour verbrachte sein Leben im ostfranzösischen Lothringen und es ist nicht bekannt, daß er von dort weit gereist wäre. Und so überrascht es nicht, daß Drucke eine wesentliche Quelle seiner Inspiration waren. Der Geigenspieler rechts auf dem Gemälde des Museums könnte sogar von einem Druck des holländischen Künstlers Hendrick ter Brugghen stammen, der einen grinsenden Mann in einem gestreiften Mantel mit einer Geige in der Hand und einer federgeschmückten Mütze darstellt. Der Druck, wie auch La Tours Gemälde, entstanden vermutlich Mitte bis Ende der 1620er Jahre.

La Tours Werk läßt sich in die realistische Tradition einordnen, die über Europa, infolge der revolutionären Malerei Caravaggios in Italien, hinwegfegte. Es ist zweifelhaft, ob La Tour jemals ein Originalgemälde von Caravaggio sah, aber der Wunsch nach einer Erneuerung des Naturalismus in der Malerei war so stark, daß er schnell allerorts Anhänger fand.

BF

41 SIMON VOUET
Frankreich, 1590–1649
Venus und Adonis, ca. 1640
Öl auf Leinwand
130 x 94,5 cm
71.PA.19

In der Erzählung von Venus und Adonis (*Metamorphosen* 10:532–709) beschreibt Ovid sowohl die Macht als auch die Grenzen der Liebe. Venus, erfüllt von Leidenschaft für den schönen Jäger, verzichtet auf die Annehmlichkeiten des Himmels und streift “mit dem Kleid bis zum Knie geschürzt” durch den Wald, um Adonis nahe sein zu können. Sie fürchtet die Gefahren der Jagd, warnt ihn, “gegen Kühne ist Kühnheit gefährlich.” Aber die Liebe, die Venus selbst verwandelt hat, vermag nicht Adonis zu ändern. Er entsagt ihr um seiner größeren Leidenschaft, der Jagd, willen, nur um dann, wie von Venus vorhergesehen, umzukommen.

Wie bei anderen Meistern des Barocks verdanken Vouets frühere Behandlungen dieses Themas sehr viel Tizian, dessen *Venus und Adonis* (Nr. 15) den Jäger zeigt, der aus der verzweifelten Umarmung der Göttin flieht. In seinem Spätwerk schildert Vouet den ergreifenden, davorliegenden Moment, in dem die Liebe für einen kurzen Moment gewonnen wurde. Auf dem Gemälde, wie auch in dem Text, lehnt sich die erschöpfte Göttin unter einer Pappel zurück. Bald wird sie Adonis an sich ziehen, um unter Tränen sowohl ihre Liebe als auch ihre Ängste zu gestehen. Das Ziel ihrer Zusammenkunft wird sachte durch die nistenden Tauben und durch die geflügelten Putten angedeutet, die sich anschicken, über dem Paar zu schweben und Blumen zu streuen.

Vouet war einer der Begründer des französischen Barocks. Die erste Hälfte seines Arbeitslebens verbrachte er vorwiegend in Rom (1612–27), wo er der einzige Ausländer war, dem Ehren zuteil wurden, die normalerweise den italienischen Künstlern vorbehalten waren. Nachdem er von Ludwig XIII. nach Frankreich zurückgerufen wurde, ersetzte Vouet seinen kraftvollen, dramatischen, caravaggistischen Stil durch einen sinnlichen Klassizismus, der den streng intellektuellen Ansatz seines Zeitgenossen Poussin ergänzt. Bei *Venus und Adonis* lassen die rhythmischen Linien, die sonnigen Farbharmonien und der beschwingte flüssige Pinselstrich die lyrischen Kadenzen des Ovid erklingen. Vouets Interpretation gefiel dem gebildeten Publikum, das die ergreifende Darstellung der subtilen moralischen Dimension der Erzählung schätzte. Die Bildunterschrift des Drucks (1643), der nach diesem Werk entstand, lautet, “Du bist erstaunt, Adonis, Dich in den Armen von Venus wiederzufinden; und Du siehst nicht, wie nahe die Fänge des wilden Ebers sind.”

DA





42 NICOLAS POUSSIN
Frankreich, 1594–1665
Die Heilige Familie, 1651

Öl auf Leinwand
96,5 x 133 cm
81.PA.43

Im gemeinsamen Besitz mit der
Norton Simon Art Foundation,
Pasadena

Unter den vielen ausländischen Künstlern, die in Rom arbeiteten, war Poussin wahrscheinlich der berühmteste. Schon zu seinen Lebzeiten wurde er als Meister verehrt. Wie auch Valentin vor ihm, verbrachte Poussin fast sein gesamtes Leben in der päpstlichen Stadt. Der zeitgenössische italienische Biograph Bellori schrieb: "Frankreich war seine liebende Mutter, und Italien sein Lehrer und sein zweites Vaterland." Der Künstler nahm seine Inspiration aus seiner römischen Umgebung und wurde zur Quelle der klassischen Tradition im Italien des 17. Jahrhunderts, so daß er nicht nur die Kunst in seiner Wahlheimat, sondern in ganz Europa weitreichend beeinflusste.

In späteren Jahren malte Poussin zahlreiche religiöse Themen, insbesondere mehrere Darstellungen der Heiligen Familie. Das Gemälde im Besitz des Museums, wohl das schönste und ehrgeizigste dieser Werke, zeigt Jesus, Maria und Joseph sowie den kleinen Johannes und dessen Mutter Elisabeth. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Umarmung von Johannes und Jesus. Der Krug, das Handtuch und das Wasserbecken, die von einer Gruppe von Putten (Knabenengeln) am rechten Rand gehalten werden, könnten eine Anspielung auf das Baden des Kindes oder auf die spätere Taufe Jesu durch Johannes sein.

Das Gemälde wurde mit einer ausgesprochen klassizistischen Stimmung komponiert und ist ein gutes Beispiel für Poussins überaus rationalistische Neigung. Er plazierte oft Figuren vor einer so sorgfältig komponierten Kulisse, daß diese einen geometrischen Untergrund zu haben schienen. Im Gegensatz zu dem "Realismus" der Caravaggisten, deren Beliebtheit bis zu diesem Zeitpunkt nachgelassen hatte, benutzte Poussin normalerweise ziemlich kräftige Farben und plazierte seine Motive vor einem idyllischen, lichtdurchfluteten Hintergrund. Die Figuren gehen zurück auf die von Raphael (1480–1520), Vorbild der meisten klassizistischen Künstler späterer Jahrhunderte, und die Landschaft ist abgeleitet von der venezianischen Tradition von Giorgione (ca. 1476–1510) und Tizian (ca. 1480–1576).

Das Gemälde im Besitz des Museums wurde 1651 von Charles III. de Blanchefort, dem Duc de Créqui, in Auftrag gegeben, einem der vielen wohlhabenden Mäzene, die um Poussins Gemälde wetteiferten. Der Großvater des Herzogs war unter Ludwig XIII. der französische Botschafter in Rom und der erste Franzose, der ein Werk von Poussin erwarb und so eine wichtige Rolle bei der Verbreitung des Rufes des Künstlers in Frankreich spielte. Der Duc de Créqui, der selbst unter Ludwig XIV. ebenfalls zum Botschafter in Rom ernannt wurde, setzte diese Tradition fort und wurde zu einem der wichtigsten Sammler von Poussins Werken.

BF

43 JEAN-FRANÇOIS
DE TROY
Frankreich, 1679–1752
Vor dem Ball, 1735

Öl auf Leinwand
81,8 x 65 cm
Unten rechts signiert *De Troy 1735*
84.PA.668



De Troy war einer der vielseitigsten Künstler im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Als Sohn eines bekannten Porträtisten leistete er nicht nur auf diesem Gebiet Hervorragendes, sondern auch bei Gemälden mit historischen, mythologischen und religiösen Sujets. Er arbeitete erfolgreich mit kleinen und großen Formaten, und seine Werke, wie auch die von Watteau (1648–1721), vermitteln auf lebendige Weise die Eleganz und Kultiviertheit der schicken Pariser Gesellschaft der damaligen Zeit.

Das hier gezeigte Gemälde wurde zusammen mit seinem Gegenstück, *Die Rückkehr vom Ball* (verschollen, aber durch einen Stich bekannt), um 1735 für Germain-Louis de Chauvelin, den Außenminister und Siegelverwahrer unter Ludwig XV., gemalt. Als de Troy sie im Salon des Jahres 1737 ausstellte, wurde das Gemäldepaar als das besten Werk des Künstlers bezeichnet. *Vor dem Ball* ist ein Beispiel für de Troys *Tableaux de Mode*, Darstellungen der Aristokratie zu Hause und bei Vergnügungen. Diese Gemälde gelten heute als die bedeutendsten Werke des Künstlers. Auf dem Gemälde im Besitz des Museums legt eine Zofe, unter den Blicken der Umstehenden, letzte Hand an die Frisur ihrer Herrin. Die Zuschauenden sind bereits in Umhänge gehüllt und halten in erwartungsvoller Vorfreude auf die abendlichen Festlichkeiten Masken in der Hand.

Damals verurteilten die Kritiker den Lebensstil, der mit solchen Gemälden gefeiert wurde, aber de Troy bewegte sich offensichtlich ungezwungen in den eleganten Kreisen und scheint keine moralischen Bedenken gehabt zu haben. Im Gegenteil, er scheint ihn genossen und seine Nuancen und Konventionen gut gekannt zu haben. Es ist ihm gelungen, das leicht spannungsgeladene und sogar erotische Klima der Handlung einzufangen, und in seiner Beobachtung liegt ein gewisser Realismus, der ein klares und äußerst scharfes Auge verrät.

BF

44 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Frankreich, 1725–1805

Die Wäscherin, 1761

Öl auf Leinwand

40,6 x 32,4 cm

83.PA.387



Während der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Greuze der bekannteste und erfolgreichste Vertreter der Genremalerei in Frankreich. Er wählte Themen mit moralistischen Untertönen, deren Parallelen im zeitgenössischen Theater, und nicht in den Werken seiner Malerkollegen, zu finden waren. Zu einer Zeit, in der die Akademien die Historienmalerei als die höchste Form der Kunst priesen, versuchte Greuze, seinen weltlicheren Motiven ein vergleichbares Maß an Beachtung zu verschaffen.

Greuze wurde inspiriert durch das Studium der holländischen und flämischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts gesammelt und bewundert wurden. Viele seiner Motive entstammen direkt den Werken holländischer und flämischer Künstler, die sich als erste mit der Darstellung der Arbeitenden beschäftigten. In den 1730er Jahren hatte der französische Künstler Chardin eine ähnliche Wäscherin gemalt, und Greuze kannte dieses Bild zweifellos. Chardin betonte die Bescheidenheit und stille Würde seines Motivs, aber Greuze gab seiner Wäscherin einen provokativen Blick und eine unordentliche Erscheinung. Durch das Entblößen ihrer Fessel und des Fußes läßt der Künstler die junge Frau leicht unzüchtig wirken. Mit weiteren Details ihrer Kleidung und durch den unaufgeräumten Hintergrund – Details, die von seinen Zeitgenossen zielsicher interpretiert wurden – warnt er vor dem verführerischen Blick des Mädchens.

Die Wäscherin wurde im Salon von 1761 ausgestellt. Denis Diderot, einer der prominentesten Bewunderer des Künstlers, beschrieb das Mädchen auf dem Gemälde als "bezaubernd, aber ... eine Schurkin, der ich kein Stück trauen würde." Bald nach der ersten Ausstellung wurde dieses Gemälde von dem Sammler Ange Laurent de La Live de Jully, dem wichtigsten Förderer des Künstlers in jener Zeit, erworben. BF



45 MAURICE-QUENTIN
DE LA TOUR

Frankreich, 1704–1788

Gabriel Bernard de Rieux,
ca. 1739–41

Pastell und Gouache auf Papier
auf Leinwand aufgezogen
Ungerahmt: 200 x 150 cm
Gerahmt: 317,5 x 223,5 cm
94.PC.39

Maurice-Quentin de La Tour war der gefragteste Porträtmaler seiner Tage. Er arbeitete ausschließlich mit Pastellfarben und fertigte Bildnisse des Adels und der wohlhabenden Mittelschicht, die sowohl wegen ihrer technischen Meisterschaft als auch wegen ihrer brillanten Realistik gefeiert wurden. Nachdem er *Gabriel Bernard de Rieux* im Salon von 1741 gesehen hatte, schrieb ein Betrachter, „Es ist ein wundersames Werk, es ist wie ein Stück Dresdener Porzellan, es kann nicht einfach nur ein Pastellgemälde sein.“

Dieses monumentale Ganzkörperporträt – zusammengefügt aus einzelnen Papierbogen, die auf Leinwand gezogen wurden, und noch in seinem ursprünglichen massigen Goldrahmen – durchbricht die vertrauten Grenzen des Pastellmediums. Während seines langen Arbeitslebens schuf La Tour nur ein weiteres Gemälde dieser Art, das Porträt der Madame de Pompadour, das sich heute im Louvre befindet. Das Porträt des Getty-Museums zeigt eine feine Abstufung unterschiedlicher Strukturen, das Spiel des Lichts auf reflektierenden Oberflächen und insgesamt einen hohen Grad an feinsten Ausgestaltung, der in den zarten Pastellfarben außerordentlich schwierig zu erreichen ist. Dieses Werk galt unter den Zeitgenossen La Tours als dessen größter technischer Erfolg, das Porträts in dem angesehenen Medium Öl in nichts nachstand.

Gabriel Bernard de Rieux (1687–1745) wird in seiner Amtstracht als Präsident des zweiten Untersuchungsausschusses des Parlaments von Paris dargestellt. Er verdankte seinen Status als Angehöriger der Großbourgeoisie, einer sehr wohlhabenden Klasse, seinem Vater, einem überaus erfolgreichen Finanzier, der auch den Adelstitel des Comte de Rieux im Jahre 1702 erwarb. Gabriel Bernard erbte das Vermögen seines Vaters 1739, in dem Jahr, als dieses Werk begonnen wurde. Die bewusst altmodisch gewählte Möblierung und Gabriel Bernards selbstsicherer Stolz verleihen ihm eine Aura einer wohlhabenden Abstammung und Status, eine Fiktion, die auf bezaubernde Weise durch die Messingpracht dieses Porträts entlarvt wird. In diesem Werk decken sich die ehrgeizigen Ambitionen eines Auftraggebers und eines Künstlers, von dem es hieß, er schaffe jedes Jahr ein neues Wunderwerk der Vollkommenheit. DA

46 THÉODORE GÉRICAULT
Frankreich, 1791–1824
Das Rennen der reiterlosen Pferde,
1817

Öl auf Papier, auf Leinwand
aufgezogen
19,9 x 29,1 cm
85.PC.406



Im Jahre 1817 erlebte Géricault das alljährliche Rennen der Barberi-Pferde in der Via del Corso, einer der großen Prachtstraßen Roms. Géricault war fasziniert von den künstlerischen Möglichkeiten, die das Ereignis bot, so unter anderem der Anblick der Stallburschen, die die Tiere in einer wilden Stampede durch die Menschenmenge die Straße hinuntertrieben. Seine Ölskizzen zeigen, daß er sich eine zeitgenössische Szene herausgriff und die Handlung nach und nach mythologisierte, so daß aus den Stallburschen an der Startlinie nackte Athleten wurden, die vor einem klassischen Portiko auf den Startschuß warten. Gelehrte hatten schon lange nachzuweisen versucht, inwieweit moderne Feste und Spiele Überlieferungen der antiken römischen Sitten und Gebräuche waren. Géricault allerdings rang darum, die Spannung des Rennens in eine klassische Bildsprache umzusetzen, die für den Pariser Salon geeignet war.

Géricault hatte sich bereits als brillanter Maler von Pferden in Bewegung etabliert, und hier steht nun das dramatische Ringen zwischen Mensch und Tier im Mittelpunkt dieser Ölskizze. Die grobe Skizzierung der Formen und die fast monochromatische Farbwahl lassen vermuten, daß Géricaults Hauptanliegen in der Farbausgewogenheit der Komposition bestand. Er hat sein bevorzugtes Medium der Federzeichnung und Lavierung in dicke Farbstrudel übersetzt, als ob er eine der antiken Basrelief-Skulpturen meißeln wollte, die ihn so sehr beeinflussten. Virtuose Vorskizzen in Öl gehörten zu der akademischen Künstlerausbildung, aber leider entwickelte Géricault aus dieser lebendigen Szene nie ein großartiges Gemälde für den Salon. DJ

47 THÉODORE GÉRICAULT

Frankreich, 1791 – 1824

Drei Liebende, ca. 1817–20

Öl auf Leinwand

22,5 x 29,8 cm

95.PA.72



In dieser bemerkenswerten Studie hat Géricault sein Motiv mit moderner Unverblümtheit dargestellt, und die Energie menschlichen Handelns und seine unwillkommene Intensität auf eine Weise festgehalten, die sich vollkommen von den idealisierenden Konventionen seiner Ära unterscheiden. Die Frau, die auf dem Schoß ihres Liebhabers sitzt, trägt ein Alltagskleid und ihr Haar ist nach der letzten Mode frisiert. Ihr einzelner, heruntergerutschter Strumpf ist ebenfalls ein zeitgenössisches Detail. Ihr provokativ entblößtes, gebeugtes Bein, das kaum die Kante des Podests berührt, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihre unbequeme, gewundene Haltung. Das Paar scheint nur von der gebündelten Energie seiner engen Umarmung und seinem leidenschaftlichen Blickkontakt getragen zu werden. Linkerhand beobachtet die ermattete Gefährtin ruhig den Moment flüchtiger Zweisamkeit. Ihre Nacktheit und Pose erinnern an die Art, wie in der klassischen Tradition die Ruhe nach dem Liebesakt dargestellt wurde; ihr Torso ergänzt auf kunstvolle Weise die darüber befindliche Statue der Venus. Die Skulptur, der vorgezogene Vorhang, das helle Licht und die räumliche Aufteilung ergeben einen theatralischen Schauplatz für diese Darstellung der Leidenschaft.

Die *Drei Liebenden* ist eine eigenständige, vollständig ausgeführte Skizze von kleinem Format, die für die nahe, intime Betrachtung bestimmt ist. Die Skizzentchnik vereint die emotionale Direktheit des Motivs mit der dramatischen Spontaneität des Duktus. Géricault schwelgt in der straffen Zeichenkunst seines Pinsels, und beschreibt einen ausgestreckten Finger oder eine Haarsträhne ebenso sicher und geschickt wie die hängenden Stoffalten. Obwohl der Künstler solche Sujets oft zeichnete, ist dies das einzige erotische Gemälde, das von ihm bekannt ist.

DJ



48 THÉODORE GÉRICAULT

Frankreich, 1791–1824

Porträtstudie, ca. 1818–19

Öl auf Leinwand

46,7 x 38 cm

85.PA.407

Porträts nahmen einen verhältnismäßig kleinen Raum in Géricaults Schaffen ein, und er ist vor allem als Maler heroischer und historischer Themen bekannt. Dieses Gemälde zeigt jedoch eindeutig, daß er fähig war, das Wesen seines Modells mit großer Sympathie und Spontaneität einzufangen. Es scheint eine Studie eines Modells zu sein, und keine Auftragsarbeit, und Géricault wählte diese Person vermutlich aufgrund ihres außergewöhnlichen Gesichts.

Der Künstler sympathisierte bekanntermaßen mit der Sache des Abolitionismus und nahm oftmals Afrikaner in seine Gemälde auf, manchmal in heroischen Rollen. Seine Bewunderung wurde teilweise durch die Erzählungen über die Kriege genährt, die die französische Armee gegen die schwarzen Aufständischen in Haiti in den ersten Jahren des Jahrhunderts geführt hatte. Er dürfte auch Menschen aus Nordafrika gekannt haben und die von exotischen Kulturen ausgehende Faszination geteilt haben, die das Werk zahlreicher französischer Künstler des 19. Jahrhunderts kennzeichnet. Géricault und viele seiner Zeitgenossen sahen den Afrikaner in einem romantischen Licht und schrieben ihm eine unverdorben Vornehmheit zu, die für den "zivilisierten" Europäer unerreichbar war.

Es wird allgemein angenommen, daß das Modell auf diesem Porträt ein Mann namens Joseph war – sein Familienname wurde nicht überliefert – der aus dem karibischen Santo Domingo kam und in Frankreich zunächst als Akrobat und später als Modell arbeitete. Er wurde in Paris aufgrund seines begnadeten Körpers, seiner breiten Schultern und seines schlanken Torsos ziemlich berühmt. Géricault benutzte Joseph für zahlreiche Studien, zumeist Zeichnungen, und als Hauptfigur seines berühmtesten Werks *Floß der Méduse* (1819; Musée du Louvre, Paris).

Das Modell auf dem Gemälde im Besitz des Museums wirkt allerdings ein wenig zu alt, um für eine so dramatische Pose eingesetzt zu werden, und es könnte sich daher um ein anderes Modell handeln. Die vielen Studien des Joseph, die ganz eindeutig mit der Endversion in *Floß der Méduse* in Verbindung gebracht werden können, weisen nie den Schnurrbart und die etwas traurigen Züge dieses Porträts auf. Dennoch ist davon auszugehen, daß dieses Porträt aus der Zeit von 1818 bis 1819 stammt, in der Géricault sich vor allem dem *Floß der Méduse* widmete.

BF

49 JACQUES-LOUIS DAVID

Frankreich, 1748–1825

*Der Abschied von Telemachus
und Eucharis*, 1818

Öl auf Leinwand

87,2 x 103 cm

Auf dem Köcher signiert *DAVID*
und auf dem Horn datiert *BRUX 1818*
87.PA.27

Als prominentester Maler des revolutionären Paris und später als Lieblingsmaler von Napoleon blieb David kaum etwas anderes übrig, als nach der Restauration der französischen Monarchie im Jahre 1815 das Land zu verlassen. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens im selbstgewählten Exil in Brüssel, war gekennzeichnet von einem Wandel seines Stils und seiner Motivwahl. Unter seinen Arbeitsergebnissen aus dieser Zeit finden sich Halbporträts, oftmals von anderen Exilanten (wie in dem Fall des zweiten Gemäldes von diesem Künstler, das sich im Besitz des Museums befindet, *Die Schwestern Zénaïde und Charlotte Bonaparte*, Nr. 50), sowie eine innovative Serie mythologischer Gemälde, von denen mehrere (einschließlich des abgebildeten Werks) Themen aus dem Bereich der erotischen Verstrickungen behandeln.

Die Anregung zum *Abschied von Telemachus und Eucharis* entstammt wahrscheinlich Fénelons moralisierender Romanze *Les Aventures de Télémaque* (1699), deren Charaktere wiederum Homers *Odyssee* entstammen. Telemachus, der Sohn des Odysseus und der Penelope, liebt Eucharis, eine von Calypsos Nymphen, auf leidenschaftliche, aber keusche Weise. Dennoch diktiert die Sohnespflicht den Abschied der jungen Leute.

David wählt eine abgeschiedene Grotte als Schauplatz für diesen intimen Abschied. Trotz des antiken Ursprungs des Sujets machen die halbbekleideten Figuren es dem Betrachter durch das Halbporträtformat und die Detailgenauigkeit ihrer Züge leicht, einen direkten Zugang zu ihnen zu finden. Insbesondere die Darstellung des Telemachus läßt an ein Porträt denken. Sein verträumter, adoleszenter Ausdruck scheint schon auf sein Weggehen konzentriert zu sein, während seine Hand noch den Schenkel der Nymphe hält. Eucharis dagegen legt resigniert ihre Wange auf die Schulter des Telemachus, ihre Arme umfassen seinen Hals in stummem Protest gegen den unvermeidlichen Abschied. Der Gegensatz männlichen Pflichtbewußtseins zu weiblicher Emotionalität zieht sich durch das gesamte Œuvre Davids. Der ausgezeichnete Zustand, in dem sich diese glatte Leinwand befindet, läßt die feinen Farbharmonien erkennen, die für Davids letzte Periode charakteristisch waren.

Telemachus wurde von Graf Erwin von Schönborn in Auftrag gegeben, dem Vizepräsidenten des bayrischen Parlaments. Später, noch im selben Jahr, bestellte er bei Davids ergebenstem Schüler, Antoine-Jean Gros, ein Pendant. Ohne die Themen der Pflichterfüllung und Keuschheit des *Telemachus*, facht Baron Gros' *Bacchus und Ariadne* (Phoenix Art Museum) die erotische Glut noch an und entfernt sich von der sorgsam herausgearbeiteten Linearität des neoklassizistischen Stils, die David perfektioniert hatte.

PS





50 JACQUES-LOUIS DAVID
Frankreich, 1748–1825
*Die Schwestern Zénaïde
und Charlotte Bonaparte*, 1821
Öl auf Leinwand
129,5 x 100 cm
Unten rechts signiert
L. DAVID./BRVX. 1821
86.PA.740

David war der Künstler, der der Regierung Napoleons von ihrer Amtseinführung an am nächsten stand, und er wurde mit dem Malen der wichtigsten Ereignisse beauftragt. Sein enthusiastisches Eintreten für eine Kunst, die auf antike Vorlagen zurückging, entsprach Napoleons Streben nach einer Nachahmung der griechisch-römischen Zivilisation und Prinzipien. Beide Männer spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Neoklassizismus, und der damit geschaffene Stil beherrschte Europa noch nahezu ein halbes Jahrhundert nach dem Untergang des napoleonischen Reichs. Zu der Zeit, als dieses Gemälde gemalt wurde, war die französische Monarchie allerdings bereits wiedereingesetzt worden. Obwohl David nach Frankreich hätte zurückkehren können, entschloß er sich, im Exil zu bleiben und lebte weiterhin in Brüssel.

Die Modelle dieses Doppelporträt sind die Töchter von Napoleons älterem Bruder, Joseph Bonaparte (1768–1844). Als eine der Schlüsselfiguren der napoleonischen Ära wurde Joseph auf dem Höhepunkt Frankreichs aggressiver Expansion zum König von Neapel und Spanien gekrönt. Nach Napoleons endgültiger Abdankung im Jahre 1815 ging Joseph ins Exil in die Vereinigten Staaten und ließ sich in Bordentown, New Jersey, nicht weit von Philadelphia nieder. Seine Familie blieb jedoch in Europa und lebte eine Weile in Brüssel.

Links auf dem Bild ist die neunzehnjährige Charlotte, in graublauer Seide gekleidet, zu sehen. Sie wollte gerne Künstlerin werden und erhielt von David, zu dem sie ein freundschaftliches Verhältnis hatte, Zeichenstunden. Rechts, in dunkelblauen Samt gekleidet, sitzt Zénaïde Julie, hier im Alter von zwanzig Jahren, die später als Schriftstellerin und Übersetzerin der Werke Schillers, dem deutschen Dichter und Dramatiker, bekannt wurde. Die Schwestern wurden mit Diademen auf dem Kopf abgebildet und sitzen auf einer Couch, die von Bienen, dem Familienwahrzeichen der Bonapartes, geziert wird. Die Schwestern haben den Arm umeinander gelegt, und Zénaïde hält einen Brief ihres Vaters in der Hand, auf dem ein paar Worte und der Absender in Philadelphia entziffert werden können.

Das Porträt weist einige der Besonderheiten der imperialen Mode auf, insbesondere die römisch anmutende Couch und die hohe Taille der Kleider. Dennoch ist es nicht so ernst und so feierlich wie viele frühere Werke des Künstlers, und das Bild vermittelt Wärme und Lässigkeit, was vielleicht ein Indiz für das Abkühlen von Davids früherem idealistischer Eifer ist. Die Stoffe wurden mit großem Feingefühl dargestellt, und das Porträt, das zweifelsohne von dem im Exil lebenden Joseph Bonaparte in Auftrag gegeben wurde, strahlt einen sympathischen Charme aus, der den Damen offensichtlich trotz der mißlichen Lage der Familie geblieben war.

BF



51 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Frankreich, 1814–1875
Louise-Antoinette Feuardent,
1841
Öl auf Leinwand
73,3 x 60,6 cm
Signiert unten links *MILLET*
95.PA.67

Vor seinem internationalen Erfolg als Maler ländlicher Szenen machte Jean-François Millet eine Ausbildung als Porträtmaler und lebte davon. Während der zwei Jahre, die Millet in Cherbourg in der Normandie lebte (1840–42), schuf er über dreißig Porträts von Bürgern der Mittelschicht. Zu seinen besten und bewegendsten Darstellungen zählen die seiner Verwandten und Freunde, so wie die hier porträtierte junge Frau.

Louise-Antoinette Feuardent war die Frau von Millets lebenslangem Freund Félix-Bienaimé Feuardent, ein Angestellter einer Bibliothek in Cherbourg. Einer ihrer Söhne heiratete die Tochter des Künstlers, Marie. Millet stellt Louise-Antoinette bewußt in schlichter Weise dar. Der einfache Hintergrund, das unpräntiöse Kleid und die verhalten stille Stimmung erinnern an Bilder holländischer Bürger des 17. Jahrhunderts. Durch das Aufgreifen früherer Porträtkonventionen beschreibt Millet die bescheidene Tugend einer modernen Frau aus der Provinz. Er liefert außerdem eine herausfordernde Alternative zu den bunten, scharfkantigen Gesellschaftsporträts, die sein älterer Zeitgenosse Ingres entwickelt hatte.

Die Wirkung des Porträts hängt von der harmonischen Balance zwischen den monochromatischen Tönen (von Millet als das "Abwägen der Tonalität" bezeichnet) und zwischen einem flüssigen Pinselstrich und einer genau kontrollierten Linienführung ab. Millets Lösung formaler Gegensätze ist ein Mittel zum Ausdruck der Selbstgenügsamkeit der Porträtierten, ihrer wachsam Schüchternheit, ihrer aufmerksamen Haltung. *Louise-Antoinette Feuardent* scheint wie eine Antwort auf Baudelaire, der sagte, "Ein Porträt! Was ist einfacher oder komplizierter, offensichtlicher und tiefgründiger? Dieses Genre, so bescheiden es auch erscheint, verlangt eine ungeheure Intelligenz. Zweifellos muß der Künstler sich seinem Werk weitestgehend unterwerfen, aber ebenso sollte er auch über großes Einfühlungsvermögen verfügen." DA

52 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Frankreich, 1814–1875
Mann mit einer Hacke, 1860–62
Öl auf Leinwand
80 x 99 cm
Unten rechts signiert *J.F.MILLET*
85.PA.114

Die französischen Revolutionen von 1830 und 1848 ließen zahlreiche liberale Bewegungen entstehen, die sich zum Ziel gesetzt hatten, gesellschaftliche Übel zu berichtigen, und es herrschte unter den Reformern die weitverbreitete Auffassung, daß die Malerei diese Anliegen wiedergeben sollte, anstatt sich Porträtfiguren mit klassischen Assoziationen zu widmen. Obwohl Millet kein Sozialreformer war, bewegten ihn seine persönlichen Überzeugungen dazu, sich den Reformern anzuschließen.

Als religiöser Fatalist glaubte Millet, daß der Mensch dazu verdammt sei, seine Bürde mit wenig Hoffnung auf Erleichterung zu tragen. Er wollte die Vornehmheit der Arbeit durch sein Werk zum Ausdruck bringen, und daher standen Bauersleute und Landarbeiter im Mittelpunkt seines Interesses. Die industrielle Revolution hatte zu einer steten Entvölkerung der Bauernhöfe geführt, und Gemälde wie *Mann mit einer Hacke* sollten die Beharrlichkeit des Bauers angesichts der unaufhörlichen Plackerei veranschaulichen. In der Ferne wird ein in voller Frucht stehendes Feld bearbeitet, aber die äußerst mühsame Aufgabe, den steinigen, disteldurchsetzten Boden zu pflügen, geht dieser Arbeit voraus.

Millet's Gemälde wurde wegen des besonders animalisch aussehenden Bauern kritisiert. Unter allen Arbeitern, die Millet darstellte, ist dieser Bauer der elendste. Seine Arbeit hat ihn verrohen lassen, und sein Abbild erschreckte verständlicherweise die Pariser Bourgeoisie. Millet könnte auf die Christus-Passion angespielt haben, da Disteln damals allgemein mit der Dornenkrone in Verbindung gebracht wurden. Das Gesicht des Bauern entsprach allerdings nicht der damals gängigen Vorstellung von Christus. Der *Mann mit einer Hacke* galt jedenfalls über viele Jahre hinweg als ein Symbol für die Arbeiterklasse und wurde 1899 von dem sozialistischen Dichter Edwin Markham in einem Gedicht mit demselben Titel verewigt, in dem er rhetorisch fragt, "Wessen Atem hat das Licht in diesem Hirn ausgeblasen?"

Während und nach der öffentlichen Ausstellung im Salon von 1863 wurde *Mann mit einer Hacke* von den Kritikern wegen des darin wahrgenommenen Radikalismus angegriffen, und Millet wurde zu der Erklärung gezwungen, daß er weder Sozialist noch ein Agitator sei. Obwohl seine Haltung weder den Reformern noch dem Establishment gefiel, erwiesen sich seine Gemälde als überaus beliebt, insbesondere in den Vereinigten Staaten. *Mann mit einer Hacke*, eines seiner berühmtesten Bilder, wurde von einem Sammler in San Francisco zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erworben.

BF



53 CLAUDE MONET
Frankreich, 1840 – 1926
*Stilleben mit Blumen und
Früchten*, 1869

Öl auf Leinwand
100 x 80,7 cm
Oben rechts signiert *Claude Monet*
83.PA.215

Die impressionistische Bewegung bemühte sich vor allem um Atmosphäre und Licht und deren Wirkung auf die Wahrnehmung von Farbe und Form. Ihre Anhänger scheuten in der Regel gesellschaftliche Themen, die oft von Courbet und anderen französischen Künstlern aufgenommen wurden, welche um die Mitte des 19. Jahrhunderts arbeiteten (vgl. Nr. 52). Auch wenn Monet und Courbet die Werke des anderen kannten und bewunderten, waren sie dennoch ganz klar Produkte unterschiedlicher Generationen. Monets Stil führte vielleicht zu Kontroversen, seine Motive lösten diese jedoch sicher nie aus.

Das *Stilleben mit Blumen und Früchten* im Besitz des Museums, entstand 1869 in der Stadt Bougival vor den Toren von Paris. Monet verbrachte den Sommer und den Herbst dieses Jahres in diesem freundlichen Städtchen, das für die zahlreichen Künstler bekannt war, die es anzog. Während seines dortigen Aufenthalts hatte er ständigen Kontakt zu Pissarro und Renoir (vgl. Nr. 54 und 57). Monet und Renoir malten oft gemeinsam und schufen eine ganze Reihe von Bildern zu denselben Themen. Ihre berühmtesten Ansichten von La Grenouillère, einem beliebten schwimmenden Restaurant auf der Seine, entstanden während dieser Zeit.

Renoir malte ebenfalls das Arrangement von Blumen und Obst, das auf dem hier abgebildeten Gemälde zu sehen ist. Die beiden Künstler arbeiteten wahrscheinlich Seite an Seite, vielleicht in Monets Atelier. Renoirs Gemälde (heute im Museum of Fine Arts in Boston) ist etwas kleiner und weniger komplex als das von Monet. Mit seiner sorgfältigen Strukturierung und Komposition schafft Monets Bild einen gewissen leeren Raum, der der Szene Tiefe verleiht. Das Licht ist gedämpft, aber die Farben sind es nicht, wodurch eines seiner ausdrucksstärksten Stilleben entsteht. Die Farbe wurde mit dicken Strichen aufgetragen, und die Oberfläche läßt umfangreiche Nacharbeiten erkennen, was darauf schließen läßt, daß der Künstler mehr Zeit als gewöhnlich auf seine Fertigstellung verwandte.

Die Prinzipien des Impressionismus kamen am besten in Bildern von den Feldern, Flüssen und Städten in der unmittelbaren Umgebung von Paris zum Ausdruck, und die Anhänger der Bewegung neigten nicht zur Arbeit im abgeschlossenen Atelier. Folglich malten Monet und die anderen Impressionisten verhältnismäßig wenige Stilleben. Künstler wie Cézanne (vgl. Nr. 60) und Gauguin sollten diese Sujets kurze Zeit später wieder eingehender behandeln, und Monets Schaffen auf diesem Gebiet beeinflusste die Entwicklung ihres Malstils.

BF





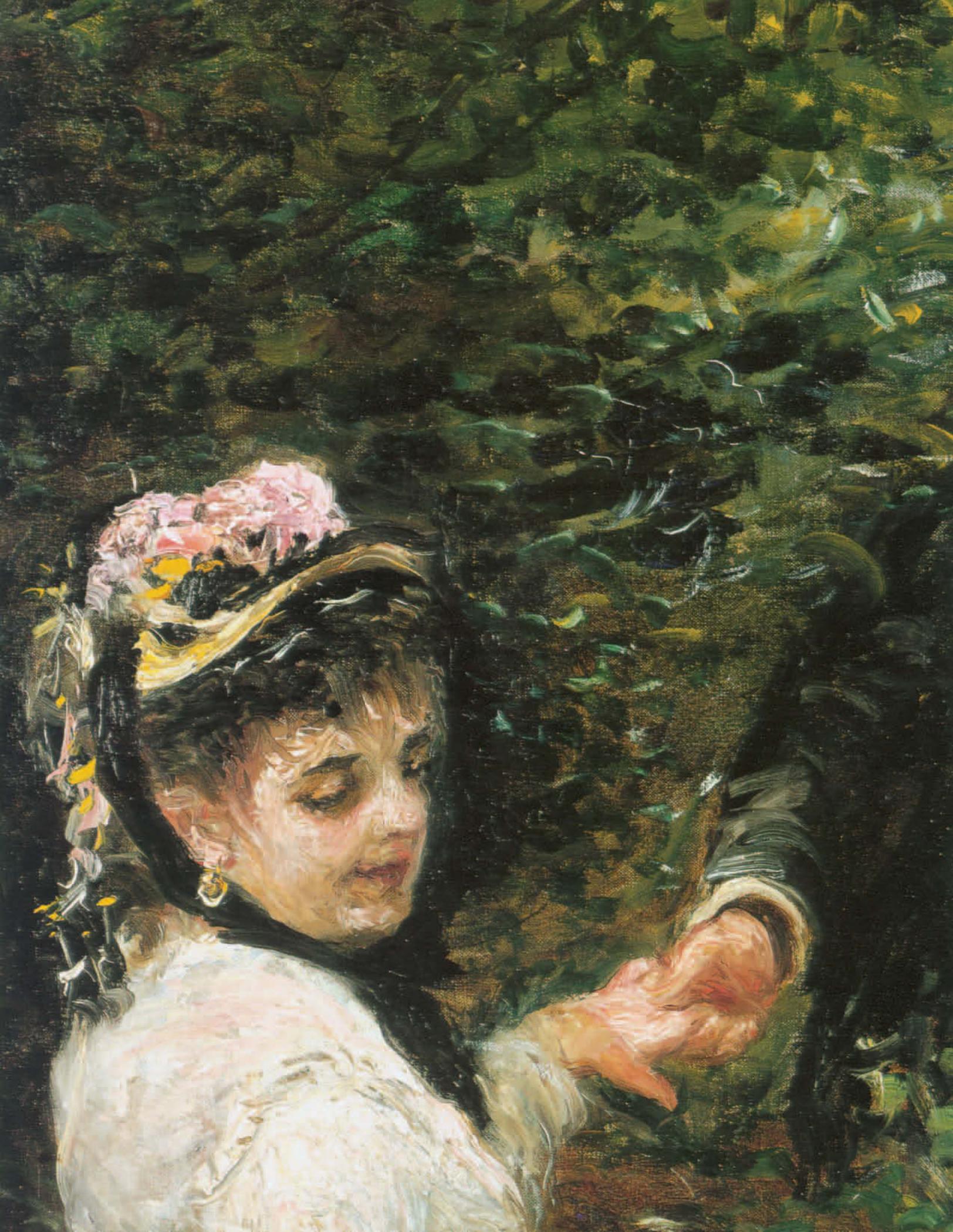
54 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR
Frankreich, 1841 – 1919
Der Spaziergang, 1870
Öl auf Leinwand
81,3 x 65
Unten links signiert *A. Renoir. 70.*
89.PA.41
Bildausschnitt auf der folgenden
Doppelseite

Renoir war neunundzwanzig, als er den *Spaziergang* malte, und Mitglied einer eng mit einander verbundenen Gruppe junger Avantgarde-Künstler, die bald durch Frankreichs Kriegserklärung an Deutschland auseinandergerissen werden sollte. Nachdem er den vorangehenden Sommer in La Grenouillère an Monets Seite mit Freilichtmalerei verbracht hatte, zeigt Renoir in *Der Spaziergang* eine Verlagerung zur leuchtenden Palette, die so charakteristisch für den erst kürzlich geprägten impressionistischen Stil war. In diesem wichtigen Meilenstein des frühen Impressionismus empfindet Renoir die Natur nicht mehr als einen Hintergrund, sondern er integriert die Figuren in den saftgrünen Schauplatz. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat er *en plein air* gearbeitet, er erzielt seinen Effekt durch eine spontane Pinselührung und über das Bild versprengte Lichtpunkte.

Themen wie Tändelei und Müßiggang ziehen sich wie ein roter Faden durch Renoirs Œuvre. Im Gegensatz zu Monets Ansichten häuslicher Szenen in blühenden Gärten gilt die Natur bei Renoir sowohl als ein Schauplatz für die Verführung als auch eine Metapher für sinnliches Vergnügen. Das Stelldichein des Pärchens auf dem Getty-Gemälde ist sowohl sehr modern – und läßt zugleich an die neue Pariser Mittelschicht denken, die sich an Wochenenden in den Parks und Vororten versammelte – als auch ein Vertreter eines althergebrachten Kunstmotivs, das sich zu Watteaus Liebespärchen der *Fêtes galantes* zurückverfolgen läßt, bei denen das Mädchen auf eine abgelegene Lichtung gelockt wird, um dort später verführt zu werden.

Mit seiner charakteristischen fedrigen Pinselührung schafft Renoir in *Spaziergang* den gestreuten Einfall des Sonnenlichts, das durch das Laub gefiltert wird. Dieser Effekt sollte zum Erkennungsmerkmal vieler seiner wichtigsten Arbeiten aus den 1870er und 1880er Jahren werden. Tiefer im Wald und teilweise vom Schatten umfungen erscheint die männliche Figur etwas grobschlächtig gegen die elegante Begleiterin, die sich zurückwendet, um ihr durchsichtiges weißes Kleid aus dem Unterholz freizumachen. Die Frau wurde wiederholt als Rapha, die Geliebte von Renoirs Freund Edmond Maître, und als Lise Tréhot, Renoirs eigene Geliebte, bezeichnet. Letztere Möglichkeit könnte bedeuten, daß es sich bei der schattigen Figur, die die Frau voranzieht, um den Künstler selbst handelt, dessen Rolle auf dem Bild vielleicht als Analogie zu der des Malers gedacht ist, der den Betrachter in den illusionistischen Raum der Leinwand zieht. Renoir wendet sich 1883 dieser Komposition erneut zu, als er eine Zeichnung anfertigte, die im Magazin *La Vie Moderne* (29. Dezember) erschien. Auf dieser Zeichnung ist das Verhältnis von Mann und Frau umgekehrt, sowohl in räumlicher Hinsicht als auch bezüglich der Initiative.

PS





55 ÉDOUARD MANET
Frankreich, 1832–1883
Die Rue Mosnier mit Flaggen,
1878
Öl auf Leinwand
65,5 x 81 cm
Unten links signiert *Manet 1878*
89.PA.71

Obwohl sein Einfluß auf die Impressionisten stark zu spüren war, schloß sich Manet ihnen nie offiziell an. Er teilte aber mit ihnen das Ideal, das der Dichter und Kritiker Charles Baudelaire zum Ausdruck gebracht hatte: das Engagement für die Darstellung des modernen Paris. Das Getty-Gemälde stellt die Rue Mosnier (heutzutage Rue de Berne) von Manets Atelierfenster im zweiten Stock aus gesehen am Nachmittag des 30. Juni 1878, einem Nationalfeiertag, dar. Mit dem ersten offiziellen Begehen dieses Feiertages, der *Fête de la Paix*, der von der Dritten Republik eingerichtet worden war, sollte sowohl der Erfolg der kürzlich abgehaltenen Weltausstellung gefeiert werden als auch Frankreichs Erholung von den katastrophalen Preußenkriegen von 1870–71 und der darauffolgenden blutigen Kommune gedacht werden.

In dem oberen Teil der Leinwand halten schicke Kutschen am Straßenrand, um ihre eleganten Fahrgäste ein- und aussteigen zu lassen. Der Künstler verwendet die kühleren Farben des neu erbauten, wohlhabend wirkenden Straßenzugs als blassen Hintergrund für die funkelnden Tupfen roter, weißer und blauer Farbe. Das Stakkato der französischen *Tricolore* an einem strahlenden, böigen Tag läßt patriotische Leidenschaft erspüren, die durch Manets kraftvolle und flüssige Pinselführung unterstützt wird.

Als Gegengewicht zu diesem fernen, glitzernden Treiben wird die Leere der Straße im Vordergrund nur durch zwei einsame Figuren gestört, die beide nicht an den Feiern teilnehmen. Ein Arbeiter, der eine Leiter trägt, wird am unteren Rand der Komposition radikal abgeschnitten. Weiter hinten trägt ein Amputierter, vielleicht ein Kriegsveteran, das blaue Hemd und die *Casquette* der Pariser Arbeiter; sein Rücken ist dem Betrachter zugewandt, diese gekrümmte Figur kommt auf ihren Krücken nur langsam voran. Ein schäbiger Zaun auf der linken Seite versucht eine Bauschutthalde zu verdecken, die durch die nahegelegene Eisenbahnbaustelle entstanden ist. Insgesamt betrachtet bietet *Die Rue Mosnier* einen Anblick nationalen Stolzes und frisch erlangten Wohlstands, der gedämpft wird durch das Gespür für die damit verbundenen Kosten und Opfer.

Möglicherweise etwas früher am selben Tag stellte Manet dieselbe Szene in einer skizzenhafteren, weniger ausgearbeiteten Version dar (Zürich, Sammlung Bührlé). Claude Monet malte am 30. Juni ebenfalls zwei Straßenszenen, eine der Rue Montorgueil (Paris, Musée d'Orsay) und eine der Rue Saint-Denis (Rouen, Musée des Beaux-Arts). Im Gegensatz zu Manets eher ironischer Betrachtungsweise der von staatlicher Seite organisierten Feierlichkeiten läßt Monets farbenprächtige, großflächige, gebrochene Pinselführung eher ein patriotisches Spektakel entstehen, das zugleich euphorisch und auch unpersönlich wirkt.

PS





56 WILLIAM ADOLPHE
BOUGUEREAU
Frankreich, 1825–1905
*Ein junges Mädchen wehrt sich
gegen Eros*, ca. 1880
Öl auf Leinwand
79,5 x 55 cm
Unten in der Mitte auf dem
Steinquader signiert
W.BOVGVREAV
70.PA.3

Als Mitglied der Academie Française und als Vertreter eines höchst vollendeten und sinnlichen Klassizismus galt Bouguereau als Erbe der großen Tradition der europäischen Meister. Er war einer der am meisten verehrten Maler der Periode. Seine idyllischen Mythologien, so wie *Ein junges Mädchen wehrt sich gegen Eros*, gefielen dem Publikum, das die jährlichen Ausstellungen des Pariser Salon besuchte, ungemein. Für diese Leute boten die kurzen Einblicke in die perfekte Illusion Arkadien ein Entkommen aus dem komplexen und reglementierten Chaos des modernen Stadtlebens.

Bouguereau stellte eine große Version von *Ein Mädchen wehrt sich gegen Eros* (Universität North Carolina, Wilmington) im Salon von 1880 aus. Das Gemälde wurde als eine der besten "Mythologien" des Künstlers gepriesen, und sein Erfolg veranlaßte Bouguereau, eigenhändig die kleinere Replik für den privaten Markt, die sich heute im Getty-Museum befindet, anzufertigen. Die sprühende Unmittelbarkeit des Gemäldes folgt aus Bouguereaus freier Neuerfindung der klassischen Vergangenheit. Da es für das Motiv keine antike literarische Quelle gibt, lädt es den Betrachter ein, die Erzählung aus seiner eigenen Phantasie entstehen zu lassen. Wird der Widerstand des Mädchens obsiegen, oder wird der Pfeil der Liebe an sein Ziel gelangen? Das Gemälde fängt die theatralische Ausstattung Bouguereaus Atelier ein, läßt die dunkle, waldige Schönheit seines Lieblingsmodells zu dem lächelnden Mädchen erstarren und stattet den wichtigsten Gott der Liebe mit einem Paar Taubenflügeln als Requisite aus. Der Schauplatz und die Vegetation sind eindeutig französischer Natur. Selbst das weiche weiße Licht könnte den Winterhimmel imitieren, der durch das Fenster des Ateliers des Künstlers zu sehen war, wo er in einem Brief an seine Tochter schrieb, er habe mit der Komposition am 1. Dezember 1879 begonnen.

Um die Wende des 20. Jahrhunderts wurde Bouguereaus Arbeit von den Amerikanern ebenso geschätzt wie von seinen Zeitgenossen. Als eine von J. Paul Gettys frühen Erwerbungen blieb *Ein junges Mädchen wehrt sich gegen Eros* von 1941 bis 1970 in seiner Sammlung im englischen Surrey, bis er das Gemälde dem Museum stiftete.

DA

57 PIERRE-AUGUSTE
RENOIR
Frankreich, 1841–1919
Albert Cahen d'Anvers, 1881

Öl auf Leinwand
79,8 x 63,7 cm
Unten rechts signiert
Renoir/Wargemont. 9. Sbre 81.
88.PA.133



Nach zwanzig Jahren künstlerischen Schaffens hatte Renoir das Interesse am Impressionismus so sehr verloren, daß er die Bewegung eine “Sackgasse” nannte. Er änderte seinen Stil, harmonisierte das Malerische seiner frühen Werke, wie *Spaziergang* (Nr. 54) mit den festen Konturen und üppigen Formen, die an die Renaissance-Malerei erinnern. So erwarb Renoir die Gunst der wohlhabenden Pariser, die bei ihm Porträts bestellten. Diese Werke fanden bei den offiziellen Salons großen Anklang, und um 1880 schwor sich Renoir, seine Porträts nur noch dort auszustellen. Ein Beispiel für den neuen Ansatz des Künstlers ist dieses Porträt des Komponisten Albert Cahen d'Anvers.

Albert, der jüngere Bruder des Finanziers Louis Cahen d'Anvers, wird dargestellt, wie er nonchalant eine Zigarette im Salon in Wargemont, dem Heim von Renoirs großem Mäzen Paul Bérard, raucht. Renoir reproduziert das überschwengliche Dekor des Raums und setzt sein hellblaues Muster in Kontrast zu den lebhaften Farben des jungen Mannes. Die Nebeneinanderstellung ähnlicher Formen wahrt die Einheit von Modell und Umgebung. Alberts lockiger Schnauzer nimmt die Wellen der Blumentapete auf, sein gewelltes Haar findet Widerhall in den gefiederten roten Blättern der Topfpflanze. Die Komposition schafft eine Stimmung gelassener Eleganz, pointiert von Cahen d'Anvers' in die Ferne gerichtetem, wachsam funkelnden Blick. Der abwesende Eindruck, den der Komponist auf den Betrachter macht, gepaart mit dem Attribut der Zigarette, deutet möglicherweise auf seinen kreativen Beruf hin.

DA

58 EDGAR DEGAS
Frankreich, 1834–1917
Warten, ca. 1882

Pastell auf Papier
48,2 x 61 cm

Oben links signiert *Degas*
83.GG.219

Im gemeinsamen Besitz mit der
Norton Simon Art Foundation,
Pasadena



Degas konzentrierte sich, wie so viele französische Künstler in der Mitte des 19. Jahrhunderts, auf die Abbildung der vielfältigen Facetten des Pariser Lebens. Er behandelte sowohl profane als auch mondäne Themen, von waschenden und bügelnden Frauen bis zur Tätigkeit der Musiker und Jockeys. Das Thema jedoch, das bei Degas am häufigsten vorkommt, war das Ballett. Der Tanz sei nur “ein Vorwand für das Malen hübscher Kostüme und für die Darstellung von Bewegung.” Seine Arbeit widerlegt diese Bemerkung. Die amerikanische Sammlerin Louise Havemeyer – in deren Besitz sich dieses Gemälde zuvor befand – soll den Künstler gefragt haben, warum er so viele Tänzerinnen malte. Er antwortete, das Ballett sei “alles, was uns von allen künstlerischen Bewegungen der Griechen erhalten geblieben ist.” Jedoch zeigte er seine Tänzerinnen zumeist bei den Proben oder beim Ausruhen.

Auf dem Pastellgemälde, das vermutlich um 1882 ausgeführt wurde, sieht man eine Tänzerin und eine ältere, schwarz gekleidete Frau. Der Überlieferung nach handelt es sich um eine junge Tänzerin aus der Provinz, die mit ihrer Mutter auf ein Vortanzen wartet. Degas nahm manchmal Lehrer oder Musiker in seine Werke auf, die als Hintergrund für die farbenprächtigeren Tänzerinnen dienten. Hier ist eine streng wirkende ältere Frau neben einer jungen Tänzerin plaziert und die junge Frau reibt sich den schmerzenden Knöchel. Dieser Gegensatz betont auch die Diskrepanz zwischen dem Glanz und Raffinement des Bühnenlebens und der Eintönigkeit des Alltags. BF

59 CLAUDE MONET
Frankreich, 1840–1926
Heuschober, Schnee, Morgen,
1891
Öl auf Leinwand
65 x 100 cm
Unten links signiert und datiert
Claude Monet '91
95.PA.63

Im Herbst 1890 begann Monet, der gefeierte Meister der impressionistischen Landschaft, mit der Arbeit an seiner ersten Serie. Sein Motiv waren die Heuschober auf einem Feld direkt vor seinem Garten in Giverny. Mit leuchtend hellen, rhythmisch aufgetragenen Pigmenten schuf Monet dreißig Leinwände, die das einfingen, was er sein „Erlebnis“ der Heuschober nannte, die durch die Permutationen der Natur einem Wandel unterworfen waren. Er sagte, „Für mich existiert eine Landschaft kaum als eine Landschaft, weil ihr Aussehen sich ständig ändert, vielmehr lebt sie kraft ihrer Umgebung – Luft und Licht – die sich ständig ändert.“

Im Mai 1891 löste Monets Ausstellung von fünfzehn der Heuschober-Gemälde in der Galerie Durand-Ruel, Paris, eine Sensation aus. Monets Freund, dem Kritiker Gustave Geffroy, schien es als ob der Künstler die „sich wandelnden Gesichter der Natur“ entlarvt und ihre ureigene Stimmung eingefangen habe. Für Geffroy standen die winterlichen, unter dem Schnee gefrorenen Heuhaufen für „die weiße Stille des Raums.“ Aber die Stille wurde unter der Hand des Künstlers gebrochen, die „Schnee ... in rosiges Licht getaucht, das von reinen, blauen Schatten zerrissen wird“ und „den geheimnisvollen Zauber der Natur, Zauberformeln der Form und Farbe [murmelnd]“ auf die Leinwand bannte.

Monet stellte *Heuschober, Schnee, Morgen* im Februar 1891 fertig und verkaufte es vier Monate vor der berühmten Ausstellung. Es ist eines der am klarsten strukturierten Gemälde dieser Serie. Die abgerundeten Formen der Schober setzen sich ab gegen die feste, horizontale Geometrie der rückwärtigen Felder, Hügel und des Himmels. Form und Farbe erhalten dieselbe visuelle Substanz, da die soliden roten Heuhaufen in eine kompositorische Balance zu dem intensiven Blau der von ihnen geworfenen Schatten gesetzt werden. Abwechslungsreiche Pinselstriche bewirken unterschiedliche Lichteffekte, so wie die zarten Pastellnuancen in dem ruhigen Winterhimmel, oder die hell leuchtenden Reflexionen auf den Heuhaufen. Die dicht bearbeitete, komplexe Oberfläche des Gemäldes zeugt von Monets langen, intensiven Bemühungen in seinem Atelier, durch die er einen besonderen Moment festzuhalten versuchte, von dem er selbst sagte, daß er nie wiederkehren würde.

DA



60 PAUL CÉZANNE
Frankreich, 1839–1906
Stilleben mit Äpfeln, 1893–94
Öl auf Leinwand
65,5 x 81,5 cm
96.PA.8

Das Stilleben faszinierte Cézanne während seines gesamten künstlerischen Schaffens. Von ca. 1880 bis zum Ende seines Lebens malte er wiederholt dieselben Objekte – eine grüne Vase, eine Rumflasche, einen blauen Ingwertopf und Äpfel. Die Bewegungslosigkeit und Langlebigkeit der abgebildeten Gegenstände gewährten ihm die erforderliche Zeit und die Kontrolle über seine Objekte, um seine wißbegierigen Analysen des Verhältnisses von Raum und Objekt, von visueller Erfahrung und bildlicher Darstellung voranzutreiben.

Stilleben mit Äpfeln, ein Werk aus seiner reifen und einflußreichsten Epoche, ist eine beeindruckende Darstellung alltäglicher Objekte. Die anmutigen Rhythmen, die durch die geschwungenen schwarzen Arabesken auf dem blauen Tuch, dem verschlungenen Geflecht, die anschwellenden Kurven der Gefäße und Früchte und die aufgebauschten Falten des weißen Tuches entstehen, setzen sich von den starken Horizontalen und Vertikalen der Komposition ab. Cézanne integriert diese Objekte wohlüberlegt in solcher Weise, daß die Komposition in sich geschlossen ist: eine schwarze Arabeske entwindet sich scheinbar dem blauen Tuch, um sich um einen Apfel in der Bildmitte zu legen. Die geschmeidigen Kurven des Weidengeflechts um den blauen Ingwertopf stimmen in den Rhythmus ihrer Pendants an der Flasche ein.

Der Künstler schuf eine sorgfältige Ausgewogenheit von Farben und Strukturen: vor den schimmernden Blautönen des Hintergrunds und des Tuchs steht eine derbe Vase im perfekten Kontrast zu den lichtbesprenkelten roten und gelben Äpfeln. Cézanne verleiht den Objekten durch das konstruktive Nebeneinander farbiger Pinselstriche Form und Substanz. Er setzt jeden Pinselstrich geradezu liebevoll, streichelt Äpfel, Gefäße und Tuch gleichermaßen mit Bestimmtheit. Im Jahre 1907 verglich der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke, beeindruckt von der verführerischen Qualität der Farbe und des Pinselauftrags dieses Gemäldes mit seinen Schattierungen und den roten, in das blaue Tuch gebetteten Äpfeln der "Berührung zweier Nackter Rodins."

Cézannes Orchestrierung von Komposition, Farbe und Duktus ergibt ein Bild von einer ausdrucksvollen und unvergänglichen Ausgewogenheit. Die erklärte Absicht des Künstlers, "man müßte Poussin nach der Natur malen" und den Impressionismus "zu etwas Gediegenem und Beständigem" machen, wird mit diesem klassischen und zeitlosen Werk erfolgreich umgesetzt.

JH



61 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Schweiz, 1702–1789

Maria Frederike van Reede-

Athlone im Alter von sieben

Jahren, 1755–56

Pastell auf Velinpapier

57,2 x 43 cm

Oben rechts signiert

peint par JE Liotard / 1755 & 1756

83.PC.273



Die Porträtmalerei erreichte ihren vollendetsten Stand während des 18. Jahrhunderts. Die Zahl der Künstler, die sich hauptsächlich dem Malen von Bildnissen widmeten, nahm zu, und unter ihren Motiven waren nun auch Angehörige der aufblühenden Mittelklasse sowie Auftraggeber königlicher oder adliger Abstammung.

Liotard wurde in Genf geboren und erhielt seine Ausbildung in Paris. Er lebte einige Zeit in Rom, reiste mit englischen Freunden nach Konstantinopel und verbrachte Arbeitsaufenthalte in Wien, London, Holland, Paris und Lyons, von wo aus er jeweils wieder in die Schweiz zurückkehrte. Als seine Popularität zunahm kamen seine Modelle auch oft zu ihm, aber er bleibt dennoch eine der weitgereisten Persönlichkeiten seiner Zeit. Liotard war ein Künstler, dessen persönliche Gewohnheiten und Kleidungsstil unorthodox waren, manchmal ließ er sich einen langen Bart stehen und trug eine türkische Tracht. Sein Lebensstil spiegelt sich in seinem Werk wider und unterscheidet ihn von dem seiner Zeitgenossen.

In seinen Schriften beharrte Liotard darauf, daß die Malerei sich strikt an das halten solle, was mit dem Auge wahrgenommen werden könne. Die meisten seiner adeligen Modelle sind ohne kunstvolle Attribute dargestellt. Der Hintergrund ist einfach, und die Porträtierten schauen oft weg, so als ob sie nicht Modell säßen.

Das Porträt von Maria Frederike van Reede-Athlone wurde in Pastell, Liotards bevorzugtem Medium, in den Jahren 1755 und 1756 gemalt, als der Künstler in den Niederlanden arbeitete. Zunächst hatte er ein Porträt der Mutter des Mädchens angefertigt, der Baronin van Reede, die anschließend ein Porträt ihrer Tochter in Auftrag gab. Maria Frederike, damals gerade erst sieben Jahre alt, wird in ein Cape aus blauem Samt und Hermelin eingehüllt dargestellt. Sie hält ein schwarzes Schoßhündchen, das den Betrachter anstarrt. Gut zu erkennen ist hier auch die Vielfalt und Spontaneität Liotards im Umgang mit Pastellfarben.

BF

62 THOMAS
GAINSBOROUGH
England, 1727–1788
James Christie, 1778

Öl auf Leinwand
126 x 102 cm
70.PA.16



Im 18. Jahrhundert war London, wie auch heute, das Zentrum des internationalen Kunsthandels. Die Engländer waren die eifrigsten Sammler von Gemälden aller großen Schulen: Italien, Frankreich, Holland, Flandern und Spanien. Öffentliche Museen gab es zu jener Zeit noch nicht, und mit Ausnahme von ein paar Privatsammlungen waren es die Auktionshäuser, in denen Kunstwerken besichtigt werden konnten. Die Rolle des Auktionators in der Londoner Kunstszene ist von daher nicht zu unterschätzen.

James Christie (1730–1803) war der Gründer des Auktionshauses, das immer noch seinen Namen trägt. Er begann seine Laufbahn 1762, und innerhalb von nur wenigen Jahren stieg sein Haus zu dem erfolgreichsten Unternehmen in Europa auf. Christies Auktionsräume befanden sich direkt neben dem Atelier seines Freundes Thomas Gainsborough, damals einer der berühmtesten Porträt- und Landschaftsmaler in England. Christie dürfte Gainsborough im Jahre 1778 gebeten haben, sein Porträt zu malen, in dem Jahr, in dem es in der Royal Academy ausgestellt wurde. Es hing in den Verkaufsräumen des Auktionshauses bis ins 20. Jahrhundert. Der großgewachsene und Porträtierte, eine eindrucksvolle Persönlichkeit, wird auf ein Landschaftsgemälde gestützt dargestellt, das eindeutig die stilistische Handschrift Gainsboroughs trägt. Er hält ein Blatt Papier in seiner Rechten, möglicherweise eine Liste der zu versteigernden Objekte. Flüssige Pinselarbeit und Leichtigkeit der Pose, die dem Porträtierten stets schmeicheln, sind für Gainsboroughs Porträts charakteristisch.

BF

63 FRANCISCO JOSÉ DE
GOYA Y LUCIENTES
Spanien, 1746–1828
Stierkampf, Suerte de Varas,
1824

Öl auf Leinwand
52 x 62 cm
93.PA.1

Die weitreichende Zensur und Unterdrückung, für die Ferdinand VII. nach seiner Wiedereinsetzung als König im Jahre 1823 verantwortlich war, bewegte viele Liberale dazu, Spanien freiwillig zu verlassen und ins Exil zu gehen. Francisco de Goya, der größte spanische Maler der damaligen Periode, ging im Alter von achtundsiebzig Jahren nach Frankreich. Eine Inschrift auf der Rückseite der Originalleinwand weist das hier abgebildete Werk, das Goya im Sommer jenes Jahres in Paris malte, als ein Geschenk an seinen Freund und ebenfalls im Exil lebenden Landsmann Joaquín María Ferrer aus.

Der Stierkampf als Kunstmotiv wurde durch Goya populär und taucht in seinem Lebenswerk immer wieder auf. Sein Leben lang war er ein Anhänger des Stierkampfs, kleidete sich manchmal sogar selbst wie ein Matador. Goyas erste ernsthafte Behandlung dieses Themas, eine Gruppe von Schrankbemalungen aus den Jahren 1793 bis 1794, benutzte eine für das Rokoko typische Farbpalette für die Beschreibung der aufwendig gekleideten Stierkämpfer und der eleganten Zuschauertribünen.

Bis 1816, als Goya die dreiunddreißig Radierungen mit Stierkampfszenen mit dem Titel *Tauromaquia* veröffentlichte, hatte sich viel getan. Obwohl der Stierkampf nach einem vorübergehenden Verbot wieder erlaubt war, wurde ihm von vielen Seiten der Niedergang nachgesagt. Goya teilte offensichtlich die Einwände der Öffentlichkeit gegen die neuen, unfairen Taktiken. Die Drucke der *Tauromaquia* isolieren die zentralen Personen des Dramas und betonen Grausamkeit und Tod.

Dem *Stierkampf* im Besitz des Getty-Museums kommt große Bedeutung zu, da es sich hierbei um die letzte gemalte Bearbeitung dieses Themas durch Goya handelt. Wie das grafische Werk, das in seinen letzten Jahren einen Großteil von Goyas Zeit in Anspruch nahm, stellt *Suerte de Varas* eine technische Freiheit und eine Ausdruckskraft zur Schau, die für den reifen Stil des Künstlers kennzeichnend sind. Goyas Schaffen in Frankreich nahm vor allem frühere Themen wieder auf. Er verlieh diesen Themen neue Kraft, indem er die Grenzen der experimentellen Technik erweiterte.

Die Komposition des *Stierkampf* beruht in gewisser Weise auf Nummer 27 der Bildserie *Tauromaquia*, auf dem der gefeierte Picador Fernando del Toro auf einem Pferd mit verbundenen Augen sitzt und seine Lanze auf den wartenden Stier richtet. In der Gemäldeversion sind dem Pferd nicht die Augen verbunden, und die Gesichter der Stierkämpfer werden zu anonymen Trägern von Angst und Zorn. Die überfüllten Tribünen im Hintergrund werden nur leicht in Grautönen angedeutet. Eine sparsame Palette aus Schwarz, Weiß, Hellrot, Ocker und Türkis, oft in grober Impasto-Technik, betont im Kontrast der glitzernden Uniformen der Picadors und glänzenden Wunden der durchbohrten und sterbenden Tiere das Drama im Vordergrund.

PS





64 CASPAR DAVID
FRIEDRICH
Deutschland, 1774–1840
Spaziergang in der Dämmerung,
ca. 1832–35
Öl auf Leinwand
33,3 x 43,7 cm
93.PA.14

Friedrich war eine der zentralen Persönlichkeiten der deutschen Romantik, seine zutiefst persönliche und nach innen gekehrte Vision behandelte christliche Themen durch Analogien, die auf dem Kreislauf der Natur gründeten. Obwohl sein Werk zunächst viele Anhänger fand, verbrachte er seine letzten Jahren aufgrund des gewandelten Geschmacks des Publikums und seiner Gönnerschaft in Armut. Vor seinem schwächenden Schlaganfall, den er im Jahre 1835 erlitt, hatte Friedrich gerade noch eine kleine Gruppe von Werken fertiggestellt, unter denen sich auch *Spaziergang in der Dämmerung* befand. Dieses Werk verkörpert sowohl die Melancholie dieser Periode als auch den Trost, den er im christlichen Glauben fand.

Anders als seine Zeitgenossen scheute Friedrich die Reise nach Italien und nahm seine Inspiration statt dessen aus den weiten, offenen Flächen in seiner Heimat Pommern. Auf dem hier abgebildeten Werk betrachtet eine einsame Person – vielleicht der Künstler selbst – ein Megalithgrab mit seiner impliziten Botschaft des Todes als letztes Ziel des Menschen, ein Gefühl, das von den öden Formen der beiden kahlen Bäume wiedergegeben wird, die wie Zuschauer hinter dem Mann und dem Grab auffragen. Als Gegengewicht dazu wird eine zweite Botschaft der Hoffnung und Erlösung durch den grünen Hain in der Ferne und den zunehmenden Sichelmond übermittelt, der für Friedrich ein Symbol göttlichen Lichts und das Versprechen der Wiedergeburt Christi war.

Die Formation der Felsblöcke, die in *Spaziergang in der Dämmerung* zu sehen ist, ähnelt einer Zeichnung eines tatsächlich existierenden Grabes, die Friedrich 1802 in der Nähe von Gützkow südlich von Greifswald, dem Geburtsort von Friedrich, anfertigte (und die sich heute im Wallraf Richartz Museum in Köln befindet). Er scheint dieselbe Studie für ein früheres Gemälde, *Megalithgrab im Schnee* (Dresden, Gemäldegalerie), benutzt zu haben, die das Grab aus einer größeren Entfernung darstellt, unter pulverigem Schnee und umgeben von einer Gruppe von einst eindrucksvollen, kolossalen Eichen, die hier jetzt tot und abgebrochen sind. Auf dem Bild im Besitz des Getty-Museums wurde der Landschaft eine Figur hinzugesetzt, nicht als Motiv im traditionellen Sinne, sondern eher als eine visuelle Begleiterscheinung zu dem besinnlichen Gemütszustand, den der Künstler bei dem Betrachter auslösen wollte.

Das Motiv des Megalithgrabs taucht in Friedrichs Œuvre immer wieder auf. Wie alle seine Hauptmotive wurden sie zum Element der persönlichen Bildsprache des Künstlers und entsprechend seiner inneren Vision nach seinem Ermessen immer wieder neu zusammengeführt.

PS

65 JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER

England, 1775–1851

*Van Tromp, wie er wendet, um
seine Meister zufriedenzustellen,
Schiffe auf See, die eine
ordentliche Dusche abbekommen,*
1844

Öl auf Leinwand
91,4 x 121,9 cm
93.PA.32

Das Werk Turners überrascht durch ein harmonisches Nebeneinander seiner Verehrung für die großen Meister der Vergangenheit und experimenteller Maltechnik. Dieses Gemälde stellt zusammen mit den anderen Seegemälden, die Turner 1844 in seinem siebenzigsten Lebensjahr ausstellte, die letzte Huldigung des Künstlers an die holländische Tradition dar. Das Seegemälde besaß für Turner und seine Zeitgenossen eine große Bedeutung, einerseits als ein Ausdruck des Erhabenen in der Natur und andererseits als symbolische Arena des britischen Einflusses im Handel und im ausgedehnten Empire.

Das im Besitz des Getty-Museums befindliche *Van Tromp* ist das letzte Gemälde aus einer Serie von vier Leinwänden, in der anscheinend Admiral Maarten Harpertzoon Tromp (1598–1653) und sein Sohn Cornelis (1629–1691) zu einer Person verschmelzen. Das “van” war ein fälschlicher Zusatz, der im England des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand. Beide Männer machten sich einen Namen durch ihre Siege in den Seekriegen gegen die britische und spanische Flotte in einer Zeit, in der die holländische Seemacht im Aufstieg begriffen war. Die genaue historische Begebenheit, die auf *Van Tromp* dargestellt wird, entzieht sich trotz des langen Titels, den der Künstler selbst für den Ausstellungskatalog der Royal Academy im Jahre 1844 angegeben hat, unserer Kenntnis.

Der vorwiegend vertretenen Expertenmeinung zufolge dürfte es sich bei dem hier dargestellten van Tromp um den Sohn, Cornelis, handeln, der 1666 aus der Marine entlassen wurde, weil er sich lieber auf seine eigenen Strategien verließ und einen Befehl nicht ausgeführt hatte. 1673 wurde er wieder in die Marine aufgenommen und söhnte sich mit seinen Vorgesetzten aus. Vielleicht als symbolische Overtüre, die seinen Gehorsam gegenüber der Autorität signalisiert, wird Tromp dargestellt, wie er “seine Meister zufriedenstellt.” Er führt das Manöver gekonnt aus und steht gegen die schwere Gischt der sich brechenden Wellen gestemmt, herausfordernd auf dem Vorderdeck seines Schiffes, leuchtend, in seiner (nicht historischen) weißen Uniform.

Die zweite Auffassung hält den Vater, Maarten Tromp, für den Protagonisten, der während des anglo-holländischen Kriegs im Jahre 1652 dreihundert holländische Handelsschiffe durch den englischen Kanal und sicher zurück in holländische Gewässer geführt hat. Tromp soll einen Besen an den Mast gebunden haben (der auf dem Gemälde erkennbar ist), als Zeichen, daß er die Briten “vom Meer fegen” werde.

Mit der Darstellung solcher historischer Begebenheiten (ob sie nun zutreffend sein mögen oder nicht) erhebt Turner das Seegemälde auf den Gipfel des Prestige, ein Platz, der zuvor historischen Gemälden vorbehalten war. In *Van Tromp* bringt Turner die erhabene Macht der Natur zum Ausdruck wie ein romantischer Maler sie durch den Filter des holländischen Seegemäldes sah.

PS



66 JAMES ENSOR

Belgien, 1860–1949

*Der Einzug Christi in Brüssel
im Jahre 1889*, 1888

Öl auf Leinwand

252,5 x 430,5 cm

Rechts signiert *J. ENSOR/1888*

87.PA.96

Siehe Bildausschnitt auf der folgenden
Doppelseite

Karikatur und Gesellschaftskritik werden in diesem Gemälde zu einer hohen Kunst. James Ensors monumentales Manifest über den Zustand der belgischen Gesellschaft und der modernen Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. *Der Einzug Christi in Brüssel im Jahre 1889* wurde 1888 gemalt und datiert somit das zweite Kommen Christi in der belgischen Hauptstadt auf das darauffolgende Jahr. Ensors Auffassung von Kunst war aggressiv engstirnig. Er malte den *Einzug Christi* teils als Antwort auf die Begeisterung, mit der die Kritiker Georges Seurats *Sonntagnachmittag auf der Insel Grande Jatte* aufgenommen hatten, als es in Brüssel im Jahr zuvor ausgestellt worden war. Ensor ärgerte sich ebenso über den kühlen, beherrschten Pointillismus, dessen Vorreiter Seurat war, wie über die Vorstellung des Franzosen von einer heiteren, klassenlosen Gesellschaft, die seichten Vergnügungen am Ufer der Seine nachging.

Im Gegensatz dazu porträtiert Ensor die zeitgenössische Gesellschaft als einen mißtönenden, lüsternen Mob. Wie in einem Alptraum verschmelzen Elemente des Karnevals und der politischen Demonstration mit der Christus-Prozession. Die Menge strömt in den steilen, weitwinkelig dargestellten Vordergrund, droht dabei den Betrachter zu zermalmen. Vorne führt Émile Littré, der atheistisch sozialistische Reformler, den Ensor in ein Bischofsgewand gehüllt hat, die Festlichkeiten an. Der Bürgermeister steht rechts auf der Bühne und erscheint auf seinem Podium, von Clowns umringt, zwergenhaft klein. Christus reitet wie benommen auf seinem Esel in der Bildmitte. Er ist eher ein Objekt der Neugierde als der Verehrung. Nach nordischer Tradition eines Bosch oder Brueghel lehnt sich ein Zuschauer oben links über eine Brüstung, um sich auf einem Banner zu übergeben, das die Insignien von *Les XX* (*Les Vingt*) zieren, der belgischen Vereinigung der Avantgarde-Künstler, die dieses Gemälde daraufhin nicht zur alljährlichen Ausstellung zulassen sollte, obwohl Ensor zu ihren Gründungsmitgliedern gehörte. Indem er Jesus seine eigenen Züge verlieh, projizierte Ensor sein eigenes Leiden und Sehnen auf die Passion Christi.

Auf diesem Bild, und immer wieder in seinem Werk, findet Ensor Mittel, um sein Entsetzen über die menschliche Verderbtheit und das Böse mit den Bildsymbolen der Skelette und Karnevalsmasken zum Ausdruck zu bringen. Als Vorlage hierfür dienten ihm diejenigen, die jedes Jahr aufs Neue den Souvenirladen seiner Mutter im Badeort Ostende füllten. Neben den Masken und Skeletten treffen wir in dieser unheimlichen Prozession Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, historische und allegorische Figuren, unter die sich auch Mitglieder des engsten Freundes- und Familienkreises des Künstlers mischen. Mit seinem aggressiven und malerischen Stil, seiner engen Verflechtung des Öffentlichen mit dem zutiefst Persönlichen, gilt *Der Einzug Christi* als ein Vorbote des Expressionismus des 20. Jahrhunderts.

PS

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication



67 LAWRENCE ALMA
TADEMA
Niederlande/England,
1836–1912
Frühling, 1894
Öl auf Leinwand
178,4 x 80 cm
Unten links signiert
L. ALMA TADEMA OP CCCXXVI
72.PA.3

Sir Lawrence Alma Tadema war einer der beliebtesten und erfolgreichsten Maler seiner Zeit. Obwohl sein Ruf unter dem Wandel des Geschmacks litt, der erst Courbet und später die Impressionisten (vgl. Nr. 53–55 und 57–60) bevorzugte, übt sein Werk dank seiner außergewöhnlich feinen Technik immer noch eine spürbare Faszination auf uns auf.

Der Stil des Künstler hat seinen Ursprung in der holländischen Maltradition des 17. Jahrhunderts, die vor allem gerne Alltagsszenen darstellte, der Großteil seines Schaffens jedoch war griechischen oder römischen Motiven gewidmet. Bei den Themen seiner Werke handelt es sich allerdings nicht um heroische oder literarische Stoffe, sondern es sind gewöhnlich ganz einfache – für das Auge des modernen Betrachters zuweilen sogar banale – Themen, die das tägliche Leben in vorchristlichen Zeiten veranschaulichen sollen. Sie spiegeln außerdem viktorianische Empfindsamkeiten bezüglich des gesellschaftlichen Benehmens wider. Inmitten der ungeheuren wirtschaftlichen Umwälzungen und des gesellschaftlichen Unfriedens, den die industrielle Revolution nach England gebracht hatte, richtete ein Teil der Oberschicht, der auch Alma Tadema angehörte, weiterhin den Blick zurück auf die klassische Vergangenheit, in der man eine einfachere, idealisierte Epoche sah. Seine Generation war wohl die letzte, die dies mit so aufrichtiger Bewunderung tat.

Das hier gezeigte Gemälde ist eines der größten Gemälde von Alma Tadema. Es ist bekannt, daß er vier Jahre daran gearbeitet hat, bevor er es 1894, rechtzeitig zur Winterausstellung der Royal Academy von 1895, fertigstellte. Dargestellt wird das römische Fest Cerealia, das Ceres, der Göttin des Kornes, geweiht war. Obwohl das abgebildete Gebäude im wesentlichen ein Produkt der Phantasie des Künstlers ist, sind darin auch Teile nicht mehr erhaltener, römischer Gebäude auszumachen. Die Inschriften und Reliefs lassen sich zu ihrem antiken Ursprung zurückverfolgen, woran das große Interesse des Künstlers an der klassischen Zivilisation und an architektonischen Details abzulesen ist. Das Gemälde befindet sich noch in seinem Originalrahmen, der mit einem Gedicht von Alma Tademans Freund Algernon Charles Swinburne beschriftet ist. Aus dem Gedicht spricht eine besonders idyllische Sichtweise des alten Roms: "In einem Land klarer Farben und Geschichten / In einer Region schattenloser Stunden / wo die Erde ein Kleid des Ruhms trägt / und ein Murmeln musikalischer Blumen." *Frühling* war ein enormer Publikumserfolg, und sein Ruhm wurde durch kommerzielle Drucke und Reproduktionen in eine breite Öffentlichkeit getragen. BF

68 EDVARD MUNCH
Norwegen, 1863–1944
Sternennacht, 1893
Öl auf Leinwand
135 x 140 cm
Unten links signiert *EMunch*
84.PA.681

Edvard Munch muß zwischen den romantischen Malern des frühen 19. Jahrhunderts und den Expressionisten des frühen 20. Jahrhunderts eingeordnet werden. Sein Werk erinnert an die brütende Atmosphäre und psychologische Isolation, die für den Geist der Romantik kennzeichnend sind, verbindet diese jedoch mit einer rein sachlichen, nahezu primitiven Direktheit bei der Ausführung, die den vergleichsweise hemmungslosen Individualismus unseres Jahrhunderts vorwegnimmt.

Sternennacht, eine Darstellung eines Ortes an der Küste, ist eine der wenigen reinen Landschaftsgemälde, die der Künstler in den 1890er Jahren malte. Es entstand 1893 in Åsgårdstrand, einem kleinen Badeort in der Nähe von Oslo. Munch verbrachte dort gewöhnlich den Sommer und bezog oft eines oder mehrere der bekannten Wahrzeichen der Stadt in seine Bilder ein. Obwohl dies ein Ort der Erholung und des Vergnügens war, sprechen aus Munchs Bildern von diesem Ort oft persönliche Ängste und manchmal sogar Entsetzen.

Da auf dem hier gezeigten Gemälde keine Figuren oder der Pier der Stadt – der sich unmittelbar links angeschlossen hätte – zu sehen sind, besitzt es eine abstraktere Qualität als andere Bilder sowie einen unklaren Maßstab. Es ist ein Versuch, die von der Nacht entfesselten Emotionen einzufangen, anstatt nur deren pittoreske Eigenschaften abzubilden. Der Hügel auf der rechten Seite besteht aus drei Bäumen. Die vage definierte Form auf dem Zaun im Vordergrund dürfte ein Schatten sein, wahrscheinlich der eines Liebespaares, das auf einer Lithographie aus dem Jahre 1896 in derselben Umgebung sitzt. Die weiße Linie vor der Baumgruppe, die eine Parallele zu den Reflexionen der Sterne auf dem Meer bildet, könnte ein Fahnenmast sein, wirkt jedoch mehr wie ein Naturphänomen, wie zum Beispiel ein aufblitzendes Licht.

Munchs *Sternennacht* wurde auf einer Reihe von Ausstellungen gezeigt, die zwischen 1894 und 1902 stattfanden. Bei diesen Ausstellungen wurde das Bild jeweils unter einem anderen Titel vorgestellt. Gelegentlich wurde es als *Mystizismus* oder *Mystizismus einer Sternennacht* betitelt und war Teil einer Reihe, die als Studien für eine Reihe von Stimmungsbildern bezeichnet wurden: "Liebe." Später scheint das Bild in der Berliner Ausstellung des Künstlers im Jahre 1902 als Teil derselben Serie ausgestellt worden zu sein, jetzt trug es den Namen *Fries des Lebens*. Diese Gruppe von Gemälden war ein sehr persönlicher, philosophischer Kommentar über die Menschheit und ihr Schicksal, der von religiösen Untertönen begleitet wurde.

BF

Image Not Available for Publication

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Die Zahlenangaben verweisen auf die Seite

- Alma Tadema, Lawrence 125
Bartolommeo, Fra 23
Bellotto, Bernardo 38
Bosschaert, Ambrosius, d.Ä. 49
Bouguereau, William Adolphe 105
Bouts, Dieric 42
Brueghel, Jan, d.Ä. 46

Cappelle, Jan van de 63
Carpaccio, Vittore 18
Cézanne, Paul 110
Correggio 25

Daddi, Bernardo 10
David, Jacques-Louis 88, 91
Degas, Edgar 107
Domenichino 36
Dossi, Dosso 27, 28
Dyck, Anton van 52, 54

Ensor, James 120

Fabriano, Gentile da 13
Friedrich, Caspar David 117

Gainsborough, Thomas 113
Géricault, Théodore 84, 85, 87
Gogh, Vincent van 73
Goya y Lucientes, Francisco José de 114
Greuze, Jean-Baptiste 81

Huysum, Jan van 70

Koninck, Philips 69

La Tour, Georges de 75
La Tour, Maurice-Quentin de 83
Liotard, Jean-Étienne 112
Lusieri, Giovanni Battista 39

Manet, Édouard 102
Mantegna, Andrea 20
Martini, Simone 8
Masaccio 15
Millet, Jean-François 93, 94
Mola, Pier Francesco 37
Monet, Claude 96, 108
Munch, Edvard 126

Piombo, Sebastiano del 30

Pontormo 31
Potter, Paulus 65
Poussin, Nicolas 79

Rembrandt Harmensz. van Rijn
57, 59, 60
Renoir, Pierre-Auguste 99, 106
Roberti, Ercole de' 16
Romano, Giulio 24
Rubens, Peter Paul 50
Ruisdael, Jacob van 64

Saenredam, Pieter Jansz. 55
Steen, Jan 66

Tizian 32
Troy, Jean-François de 80
Turner, Joseph Mallord William 118

Veronese 35
Vouet, Simon 76

Weyden, Rogier van der,
Werkstatt von 45
Wtewael, Joachim 48

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum ist eine Reihe von sieben herrlich illustrierten Bänden, in denen die bedeutendsten Werke der weltbekannten Sammlung dieses Museums präsentiert werden. Jeder Band bietet prächtige Farb reproduktionen der Kunstwerke aus den verschiedenen Abteilungen des Museums, interpretiert und beschrieben in den historischen und kunsthistorischen Begleittexten: Kunst der Antike, Kunstgewerbe, Zeichnungen, Handschriften, Gemälde, Fotografien und Bildhauerei. Gemeinsam lassen sie ein unvergeßliches Kunstpanorama der letzten fünf Jahrtausende entstehen, das hier in einer einzigartigen Reihe präsentiert wird.

WEITERE TITEL IN DER REIHE

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunst der Antike

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunstgewerbe

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Zeichnungen

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Illuminierte Handschriften

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Fotografien

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Bildhauerei

Auf dem Einband:

Paul Cézanne

Frankreich, 1839–1906

Stilleben mit Äpfeln [Detail], 1893–94

Öl auf Leinwand

96.PA.8 (vgl. Nr. 60)

Die in diesem Band vorgestellte Gemäldesammlung des J. Paul Getty Museums reicht vom 14. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Unter den besten Beispielen für die Malerei der Frührenaissance befinden sich Masaccios *Heiliger Andreas* und Gentile da Fabrianos *Krönung der Jungfrau Maria*. Typisch für die Hochrenaissance sind Andrea Mantegnas großartige *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und die erst vor kurzem erworbene *Rast auf der Flucht nach Ägypten* von Fra Bartolommeo. Das Goldene Zeitalter der niederländischen Kunst wird verkörpert von Jan Brueghels beliebtem Gemälde *Der Einzug der Tiere auf Noahs Arche* sowie von Rembrandts *Entführung der Europa* und Jan Steens *Die Zeichenstunde*, während *Iris* von Vincent van Gogh die Moderne vertritt. Die französische Malerei reicht von Georges de La Tours enigmatischem *Streit der Bettler* und Poussins klassischer *Heiliger Familie* über den Impressionismus von Renoir und Monet bis hin zu Cézannes post-impressionistischem *Stilleben mit Äpfeln*.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Angeles

Gedruckt in Singapur

ISBN 0-89236-434-3



9 780892 364343 90000