

THEA VIGNAU-WILBERG

In Europa zu Hause - Niederländer in München um 1600

Katalog der Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München,
12. Oktober 2005 - 8. Januar 2006. München, Hirmer 2005

Es ist heute nicht ganz einfach, sich die hohe künstlerische Qualität und das hohe Anspruchsniveau der repräsentativen Bau- und Dekorationsprojekte zu vergegenwärtigen, die Herzog Wilhelm V. von Bayern mit der Burg Trausnitz bei Landshut, der Münchner Residenz und der St. Michaelskirche in München realisiert hat. Denn am Ende des Zweiten Weltkriegs waren die Münchener Bauten Ruinen, und die Trausnitz verlor 1961 in einem verheerenden Feuer weite Teile ihrer Innenausstattung. Im Verlauf der Jahrhunderte war auch aus den Augen geraten, welche Künstler für die Verwirklichung der Projekte verantwortlich waren. Erst mit den Forschungen von Ernst Bassermann-Jordan, der in Friedrich Sustris die zentrale Künstlerpersönlichkeit sah, gewann die Aufgabe für die kunsthistorische Forschung ein klares Profil.

Sustris war von Wilhelm V. 1573 für die Ausstattung der Trausnitz in Dienst genommen worden. Bis dahin war der Sohn des niederländischen Künstlers Lambert Sustris in Florenz Mitarbeiter von Giorgio Vasari gewesen, bevor er 1568 nach Augsburg zu den Fuggern wechselte. Bei Vasari hatte Sustris die Aufgaben eines Kunstintendanten kennengelernt, der für alle Bildbelange eines Fürstenhofes – Malerei, Architektur, Bildhauerei, Kunsthandwerk, Druckgraphik, ephemere Bauten – entwerfend und überwachend verantwortlich war. Offenbar war die Wahl Wilhelms V. auf Sustris gefallen, eben weil er über diese Erfahrungen und Kenntnisse verfügte.

Wilhelm engagierte einen italienischen Künstler – und stellte einen Niederländer ein. In dieser Dualität, die bezeichnend ist für eine Epoche, der nationalstaatliches Denken noch fremd war, liegt der Ursprung der Ausstellung *'In Europa zu Hause'*. Denn während der

Regierung von Wilhelm V. arbeiteten in München neben Sustris auffällig viele Künstler niederländischer Herkunft, von denen einige die südlichen Niederlande nach der spanischen Besetzung verlassen hatten. Dieser Blickwinkel erschließt in neuer, zusammenhängender Weise das faszinierend vielfältige Wirken dieser Gruppe, zu der Joris Hoefnagel, der Hofkupferstecher Jan Sadeler, der seine Verwandten Raphael und Egidius nach sich zog, und der Bildhauer Hubert Gerhard (Kat. Nr. C 17) zählen. Das Datum der Einstellung von Sustris und die Abdankung von Wilhelm V., 1597, bilden die Eckdaten der Ausstellung, die nur für Pieter Candid, einen 1586 ebenfalls aus Florenz angeworbenen Niederländer, bis in das 17. Jh. erweitert wurden.

Das Material ist einleuchtend in sechs Abschnitte gegliedert. Einleitend wird die Bedeutung Münchens als Durchgangsstation für Künstler auf dem Weg nach Italien skizziert, drei Abteilungen sind den Großprojekten (Trausnitz, Residenz, St. Michael) gewidmet, eine weitere konzentriert sich auf druckgraphische Werke, die sechste Abteilung umfaßt Objekte der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer. Die gelungene, von souveräner Materialkenntnis zeugende Konzeption hat Thea Vignau-Wilberg – selbst eine in München arbeitende Niederländerin – entworfen; sie hat auch die meisten Beiträge zum sorgfältig gestalteten Katalog verfaßt (allenfalls wäre anzumerken, daß einige druckgraphische Blätter im Linienbild nicht präzise reproduziert werden; bei Kat. Nr. C 1 muß das Datum '1589' statt '1598' heißen; im Literaturverzeichnis vergessen: A. Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte: Eine Theaterform als Bildmotiv*, Neuried 1996; eine denkbare Einbeziehung von Gijsbert van Veen

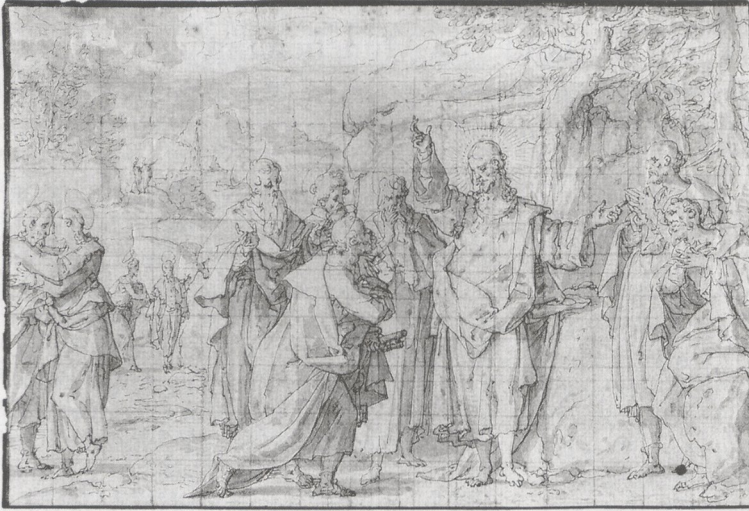


Abb. 1
Friedrich Sustris,
Übertragung der
Schlüsselgewalt an
Petrus, Feder, laviert.
Oslo, Nasjonalgalleriet
(Museum)

hätte nur erweiternde Funktion gehabt, vgl. Hollstein (Gijsbert van Veen) 11-12, 13 [von Joris Hoefnagel verlegt], 18).

In der Ausstellung bildeten die Arbeiten von Joris Hoefnagel eine elegante Brücke zwischen der ersten Sektion und der Schatzkammer-Abteilung (Kat. Nr. A 7-8, D 1-2, 26-40, 43-46). Auf dem Weg nach Italien in München angestellt, schuf Hoefnagel preziose Miniaturen, die wohl zum Teil als Geschenke (Kat. Nr. D 31, 39-40, 43) weggegeben wurden. Hoefnagel war aber auch für andere Höfe tätig, namentlich für Erzherzog Ferdinand von Tirol, und verlegte selbständig programmatische Druckgraphik (Kat. Nr. D 26-27; G 1-5). Seit 1591 im Dienst von Kaiser Rudolf II., fertigte der Künstler thematisch unterschiedlichste Miniaturen, von denen exemplarisch einige naturkundliche Blätter einbezogen wurden (Kat. Nr. D 32-38).

Ein Desiderat scheint eine theologische Einordnung der Graphik-Folge *Salus generis humani* zu sein (Kat. Nr. D 28-29, D 26-27), in der heilsgeschichtlich die Passion Christi ausgrenzt und der Übergang vom Alten zum Neuen Bund in der Einsetzung des Abendmahls gesehen wird. Auch wäre nochmals den

Quellen Hoefnagels nachzugehen (ein wörtliches Zitat nach Prudentius, *Apotheosis*, 1046, 1080-1084, ist in den Erläuterungstext zum zehnten Blatt der Folge eingearbeitet).

Die Realisierung der herzoglichen Projekte setzte eine genaue Vorbereitung und organisierte Werkstatt voraus. Die anfängliche zeichnerische Planung ging von Sustris aus, die Ausführung lag bei den Mitarbeitern oder wurde spezialisierten Werkstätten übertragen (Kat. Nr. D 47-49; D 3-14). Für das Arbeitsverfahren von Sustris besitzt eine Zeichnung in Windsor exemplarische Bedeutung (Kat. Nr. B 6). Sustris legte zunächst unter Korrekturen Bilddisposition und Einzelheiten mit schwarzer Kreide fest. Anschließend überarbeitete er die Kreidevorgabe mit dem Pinsel, wobei mit dem Lichteinfall auch die Volumina der Einzelobjekte im Bildraum festgelegt wurden. In einem dritten Schritt – auf dem Blatt in Windsor nur im Ansatz vorhanden – wurden die Konturen unabhängig vom Lichteinfall mit der Feder verstärkt und damit die Gegenstände im Detail definiert. Eine abschließende Quadrierung erlaubte eine Vergrößerung oder Übertragung in einen anderen Zusammenhang.

Sustris entwirft mit der Kreide, nicht mit der Feder. Die Lavierung ist der entscheidende Arbeitsschritt, in dem auch die Schattenzonen angelegt werden; Sustris' Zeichnungen sind weitgehend schraffurfrei. Aufgrund ihrer nur präzisierenden Funktion kann die Feder außerordentlich feine, in den Figuren grazil wirkende Spuren hinterlassen. Die charakteristische Laviertechnik läßt auf den Blättern besonders lichthaltige Zonen entstehen, die häufig ein strukturell klärendes, aufstrebend orientiertes Grundgerüst bilden (vgl. Kat. Nr. E 22 mit Kat. Nr. E 25).

Kopien, in denen die Konturen primär mit der Feder umrissen wurden, sind überzeugend zugeordnet (auch Kat. Nr. C 18 könnte aufgrund des ausfasernd suchenden, eben nicht definitiv festlegenden Federstrichs als Kopie bezeichnet werden; der Zuschreibung von Kat. Nr. C 3 ist zuzustimmen). Technisch bis zu einer Weißhöhung ausgearbeitete Blätter sind eher als *modelli* oder Stichvorzeichnungen aus der Werkstatt zu beurteilen (im Vergleich mit Kat. Nr. C 13 spricht die Weißhöhung wie die Ausführung der Putti am oberen Blattrand von Kat. Nr. E 1 für eine Werkstatt-Arbeit; eine Ausnahme bildet die Weißhöhung links auf Kat. Nr. C 5, die punktuell die Lichtführung vollendet).

Sustris' Arbeitsweise ist außerordentlich ökonomisch, da die fertige Entwurfszeichnung mit der Reinzeichnung identisch ist. Seine Zeichnungen besitzen fast durchgehend *modello*-Charakter (auch die skizzenhaft wirkenden Blätter Kat. Nr. C 11 und C 12 sind hierzu zu zählen). Im Unterschied zur mühevoll systematischen Arbeitsweise der Hochrenaissance-Künstler scheint Sustris einem im späteren Cinquecento verbreiteten Verfahren gefolgt zu sein, bei dem auf Studien nach dem Modell verzichtet und unmittelbar ein weitgehend endgültiger Entwurf zu Papier gebracht wurde (Kat. Nr. C 4 möchte man nicht als Zeichnung von Sustris anerkennen).

Einige Kompositionen von Sustris sind in ihrer Entwurfsphase nur in Kopien nach seinen



Abb. 2 Antonio Maria Viani, *Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus und Sturz des Paulus*. München, St. Michael (Archiv Appuhn-Radtke München)

Zeichnungen dokumentiert. Eine Studie für das Fresko *Merkur erblickt Herse* im Grottenhof der Residenz (Kat. Nr. C 7) ist aufgrund der Laviertechnik nicht als autographe Arbeit anerkannt worden. Eine weitere Zeichnungskopie in Venedig mit noch rechteckiger Bildanlage ist dem Werkstatt-Mitglied Antonio Maria Viani zugeschrieben worden (G. Bora, M. Zlatohlávek, *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Kat. der Ausstellung im Museo civico 'Ala Panzone' Cremona, Cremona 1997, Nr. 154). Eine dritte Kopie ist verschollen.

Grundsätzlich ist anzunehmen, daß Entwürfe des Meisters in der Werkstatt verblieben und durchaus ökonomisch neuen Zwecken zuge-



Abb. 3
Cornelis Cort,
Der Lohn von Ehre,
Würde und Ruhm
(nach Frans Floris),
Kupferstich
(van de Velde 1975,
Abb. 231)

führt wurden. So scheint Viani für sein 1588/1589 entstandenes Altarbild der Peter- und Paul-Kapelle in St. Michael, in dem die Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus und der Paulussturz verknüpft sind (Abb. 2), eine Zeichnung von Sustris als Ausgangspunkt genommen zu haben, die in einem Querformat nur die Übertragung der Schlüssel zeigt (Abb. 1; Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. Nr. NG.K&H. B.15691). In das neue Hochformat sind davon spiegelbildlich einige Figuren übernommen, die Christusfigur für die neue Scharnierfunktion adaptiert; neben der neu erfundenen (?) Petrusfigur wurde ein Rundbau eingefügt, der das ekklesiologisch wichtige Christuswort Mt 16,18, illustriert. Die Petrusfigur des Osloer Blattes hatte schon um 1583 Sustris' Mitarbeiter Alessandro Paduano als Vorlage gedient (H. Geissler in: *Münchener Jahrbuch* 29, 1978, S. 85; Kat. Nr. D 20-21 scheinen nicht von oder nach Sustris zu sein, sondern, wie Brigitte Volk-Knüttel vorschlägt, von Hans Werl). Obwohl *modelli* (Kat. Nr. E 20 & 22) zeigen, daß Sustris die Produktion seiner Werkstatt

bis in die Einzelheiten kontrollierte, ist keineswegs davon auszugehen, daß sich seine Erfindungsgabe bei jeder Themenstellung neu entfaltete. Sein Rückbezug auf vorgefundene Bildlösungen (vgl. Kat. Nr. C 1-3) ist einprägsam an einem zerstörten Deckengemälde der Trausnitz nachzuvollziehen (Abb. 4), das einen Entwurf von Frans Floris frei variiert, der in einem von Hieronymus Cock verlegten Kupferstich von 1563/1564 zugänglich war (Abb. 3; Hollstein [Hieronymus Cock] 220; C. van de Velde, *Frans Floris* [1519/1520-1570], 2 Bde., Brüssel, 1975, S. 417, Nr. 78). Auch das Thema – von *virtus* geleitet, gelangen Ehre, Würde und Ruhm zu Unsterblichkeit – wird unter leichter Detailangleichung (bei Sustris findet kein Aufstieg, sondern eine Lorbeerbekränzung statt) mit Hilfe des Stiches nachvollziehbar. Die für die Themenfestlegung verantwortlichen Personen sind für München noch nicht sicher identifiziert (S. 142). Einzigartig ist in dieser Hinsicht allerdings die *Narrentreppe* der Trausnitz mit Gestalten der *Commedia dell'arte* (Kat. Nr. B 13-17).

Abb. 4
 Friedrich Sustris und
 Werkstatt,
 Der Lohn von Ehre,
 Würde und Ruhm,
 Lwd. Landshut,
 Burg Trausnitz
 (1961 zerstört)
 (Schlosserverwaltung
 München)



Der Bau von St. Michael, 1583 begonnen, war weit fortgeschritten, als im Mai 1590 der Turm einstürzte und den fertiggestellten Chor zerstörte. Der Einsturz bedeutete einen tiefen Einschnitt in die Baugeschichte der Kirche. Ab 1590 ist der Einfluß von Sustris in Projekten für die vergrößerte Wiederherstellung der Chorpartie mit Glockenturm (Kat. Nr. E 11) und in der Planung der Stuckdekoration (Kat. Nr. E 25) klar faßbar. Auch entwarf er eine Säule zu Ehren des hl. Nikolaus, dem auf dem Baugrund von St. Michael eine Kapelle geweiht gewesen war (Kat. Nr. E 10). Während der Ausstellungsplanung wurde ein bislang unbekannter Entwurf gefunden (Kat. Nr. E 12), in dem Sustris die Vierung der Kirche in schlanker Proportionierung mit einer – nicht realisierten – Kuppel plante. Der Turmeinsturz bedeutete auch für die Innenausstattung eine Zäsur. Aufgrund der Chorerweiterung mußte der Hochaltar, der das bereits vollendete Altarblatt von Christoph Schwartz aufnehmen sollte, den neuen Abmessungen angepaßt werden (Kat. Nr. E 23; eine Zuschreibung selbst an die Werkstatt von Sustris scheint ausgeschlossen). Für zwei

große Altarblätter von Viani (Kat. Nr. E 20 und 22) wurde offenbar eine neue Aufstellung an den chorseitigen Vierungsarmen gefunden. Auch die Anzahl der Heiligenfiguren, die die Gestaltung des Hauptschiffes fortsetzend, Vierung und Chor in zwei Registern zieren, war zu erweitern.

Überzeugend hat B. Volk-Knüttel die These entwickelt, daß Hans von Aachens Bilder für den Magdalenen- und den Sebastiansaltar in den Seitenkapellen erst nach 1590 entstanden sind (*Münchner Jahrbuch* 49, 1998, S. 62-64). Hans Donauer und Alessandro Paduano, die 1587-1589 für die Altarbilder Malmaterial empfangen hatten, scheinen ihre Arbeit nicht vollendet zu haben. Als sich der Schock nach dem Einsturz gelöst hatte, waren Paduano (1591) und Viani (1592) aus München abgereist, Schwartz verstorben (1592), Donauer wohl kaum selbständig tätig, so daß der Auftrag an Hans von Aachen neu vergeben wurde. Im Gegensatz zu den wohl vor 1590 von Jan Sadeler gestochenen Altären Candids (Kat. Nr. E 17, 19) erschienen Reproduktionen nach Hans von Aachens Bildern erst später von nicht in München arbeitenden Künstlern: Die

Sebastiansmarter – 1594 vollendet – wurde von Jan Muller (Kat. Nr. E 18), *Maria Magdalena* von Lucas Kilian gestochen (New Hollstein German [Hans von Aachen] 42; nach 6. Februar 1595 entstanden, dem Datum der Eheschließung der Widmungsempfängerin Herzogin Elisabeth mit Herzog Maximilian). Die Kunstpolitik von Wilhelm V. war zwei Leitlinien gewidmet, der herrschaftlichen Selbstdarstellung und der Darstellung der gegenreformatorischen Glaubensposition.

Beide Anliegen fanden in den Großprojekten, in der Bildpublizistik (Kat. Nr. G 6), zu der auch die singuläre Kunstform der Bildmotette zu zählen ist (Kat. Nr. G 9), aber auch in dem privaten Rückzugsraum einer Ermitage ihren Niederschlag (Kat. Nr. F 1-18). Nachdrücklich macht die Ausstellung anschaulich, in welchem entscheidendem Maße gerade niederländische Künstler am Entwurf und an der Verwirklichung dieser Bildwelt beteiligt waren.

Joachim Jacoby

Rembrandts moeder. Mythe en werkelijkheid

Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 16. Dezember 2005 – 19. März 2006. Katalog hrsg. von Christiaan Vogelaar und Gerbrand Korevaar, mit Beiträgen von Anouk Janssen, Volker Manuth und Marieke de Winkel, Ernst van de Wetering, David de Witt und P.J.M. de Baa. Zwolle, Waanders 2005; ISBN 90 4000 9140 4

In diesen Tagen wird der 400. Geburtstag von Rembrandt Harmensz. van Rijn begangen, der am 15. Juli 1606 in Leiden zur Welt gekommen ist. Aus diesem Anlaß wurde in den Niederlanden eine ganze Veranstaltungsserie unter dem Titel »Rembrandt 400« geplant, die in der Geburtsstadt des Künstlers mit der Ausstellung *Rembrandts moeder. Mythe en werkelijkheid* bereits am 16. Dezember 2005 begonnen worden ist. Obwohl es einer gewissen Logik nicht entbehrt, in einem doppeldeutigen Titel sowohl auf die künstlerischen Anfänge des Malers in Leiden als auch auf die privaten Umstände seiner ersten Schaffensphase, zumal im Museum seiner Geburtsstadt, zu verweisen, scheint es gewagt, abermals einem der weiblichen Modelle Rembrandts eine Präsentation zu widmen. Erst vor fünf Jahren hatte man »*Rembrandt's Women*« (Edinburgh und London 2001) und unter diesen auch die sog. Mutter des Künstlers zum Gegenstand einer Ausstellung gewählt. Darüber hinaus sind gerade in jüngerer Zeit Aspekte von Rembrandts Frühwerk beleuch-

tet worden, insbesondere in den Ausstellungen *Een jong en edel Leids schildersduo* (Leiden 1991/92) und *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge* (Kassel und Amsterdam 2000/01).

Doch das vom Hauptkonservator des Museums, Christiaan Vogelaar, entwickelte Konzept kreist nicht um Rembrandts künstlerische Entwicklung oder die Interpretation seiner (weiblichen) Motive, sondern um eine jahrhundertalte Legende: Für die *tronies* und einfigurigen Historiendarstellungen einer faltigen Greisin soll die Mutter des Künstlers, Neeltje Willemsdr. van Zuijdtbroeck (ca. 1568-1640), Modell gesessen haben. Obwohl die neuere Kunstgeschichte begründete Zweifel an der Identität der Frau geäußert hat, glaubten die Initiatoren der Ausstellung, daß genügend Fakten für die historische Wahrheit des Mythos sprechen, um eine Revision des Falles zu veranlassen. So wird die Entstehung dieser Legende im Katalogessay von Gerbrand Korevaar (*Rembrandts moeder. Ontstaan, ontwikkeling en ontmanteling van een mythe*)