

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

26. Jahrgang

Januar 1973

Heft 1

## EUROPAISCHE LANDSCHAFTSMALEREI 1550 – 1650

Zu einer Gemeinschaftsausstellung der Museen in Warschau, Dresden, Prag, Budapest  
und Leningrad.

(Mit 4 Abbildungen)

Die stark besuchte, unter dem Patronat des ICOM veranstaltete Ausstellung, die im März/April im Warschauer Nationalmuseum gezeigt wurde, war das Ergebnis fruchtbarer Zusammenarbeit mehrerer Museen aus fünf sozialistischen Ländern. Nach der Belotto-Ausstellung von 1963/64 und der „Venezianischen Malerei“ 1968 war es das dritte gemeinsame Vorhaben dieser Art, das den Beteiligten den Vorteil verschafft, diese bedeutende Veranstaltung auch in das eigene Land zu ziehen. Die Premiere der Schau, die unter der Leitung von Jan Bialostocki konzipiert wurde, fand in Warschau statt, als weitere Stationen folgten Dresden, Prag, Budapest und Leningrad.

Die wissenschaftliche Bearbeitung des Kataloges, in dem alle gezeigten Gemälde abgebildet sind, erfolgte durch die Beamten der beteiligten Museen, die Texte sind mit ihren Initialen gekennzeichnet. Im Anhang sind Kurzbiographien der in der Ausstellung vertretenen Künstler zusammengefaßt sowie eine Bibliographie, die mehr auf die ausgewählten Werke als auf das Allgemeine gerichtet ist. Dennoch mag man Max J. Friedländers Essays über die Landschaftsmalerei oder Kenneth Clarks weitgespannte Studie „Landscape into Art“ ungern vermissen. Mit Rücksicht auf den deutschen Benutzer zitieren wir im folgenden nach den Nummern des Dresdener Katalogs, die von denen der Warschauer Ausstellung differieren, da nicht alle Bilder an beiden Orten zu sehen waren. Auch in der Darbietung der Kunstwerke gab es Unterschiede. Die Warschauer Schau wurde durch Zeichnungen, Stiche und niederländische Landschaftsteppiche ergänzt, die allerdings nicht im Katalog verzeichnet sind, die Dresdener Ausstellung war mit Leihgaben aus dem Museum für Kunsthandwerk angereichert (Möbel, Zinn und Majolika). Diese Gegenstände waren in einem beigegebenen Faltblatt katalogmäßig aufgeführt.

Ausstellungen, die nicht einer Epoche oder Künstlerpersönlichkeit gewidmet sind, sondern einer Bildgattung oder einem bestimmten Motiv, geraten leicht in Gefahr

einseitig zu wirken, und sind mehr als andere geeignet, den ungeschulten Besucher zu ermüden. Wie schwer man selbst bei kleineren Übersichten dieser Art der Wiederholung entgegen gehen kann, lehrte die vorzügliche und wissenschaftlich interessante Darbietung des holländischen Vanitas-Themas im Leidener Museum („Ijdelheid der Ijdelheden“, 1970). Der Arbeitsausschuß in Warschau war sich dieser Gefahr zweifellos bewußt, da er den Begriff der Landschaftsmalerei ungewöhnlich weit gefaßt hatte, in einzelnen Fällen die Grenzen des Einsichtigen überschreitend. Andererseits hatte er sich nicht verleiten lassen, den Rahmen der geschichtlichen Entwicklung auszuweiten – was nahe gelegen hätte –, um weitere Facetten des Landschaftsbildes hinzuzugewinnen. Im Gegenteil – mit der Beschränkung auf die Zeit von 1550 – 1650 hatte er ein etwas zu starres Korsett geschaffen, das freilich der konzentrierten Überschaubarkeit des Themas zugute kam.

Man fragt sich, ob nicht die Einbeziehung von Werken des frühen 16. Jahrhunderts das Verständnis der Entwicklung erleichtert hätte, ob nicht zur Wahrung der geschichtlichen Proportion der entscheidende Beitrag der Dürer-Generation zu dieser Bildgattung hätte zum Ausdruck kommen müssen. Diese Überlegung lenkt den Blick auf die Problematik solcher Ausstellungen, deren ideale Zielsetzung bei zunehmender wissenschaftlicher Differenzierung einerseits und bei der wachsenden Gefährdung der Objekte andererseits sich fortschreitend von ihrer Realisierbarkeit entfernt. Die bei der Auswahl der Werke maßgeblichen Kriterien waren sowohl durch konservatorische Gesichtspunkte als auch durch die Grenzen der regionalen Kooperation erheblich eingeschränkt, so daß eine Einbeziehung relevanter Beispiele der Renaissance von vornherein wenig aussichtsreich war. Selbst das einzige Zeugnis der Landschaftskunst Pieter Bruegels d. Ä., eine aus Breslau entlehene unpublizierte Werkstatt-Version des 1565 datierten Bildes der Sammlung Delporte in Brüssel, konnte nur in Warschau gezeigt und nicht für die nachfolgenden Ausstellungen zur Verfügung gestellt werden, das gleiche gilt für die Krakauer Rembrandt-Landschaft.

Bei der Belotto-Ausstellung war noch das Thema aus der Region der an der Schau beteiligten Länder von selbst erwachsen, und später bot die Ausstellung „Venezianische Malerei“ einen ausreichend weit gesteckten Rahmen an. Für diesen erstmals unternommenen Versuch, eine Kunstgattung in ihrer europäischen Entwicklung zu demonstrieren, erwies sich freilich der Fundus der mitwirkenden Museen als nicht tragfähig genug, jedenfalls soweit er durch die berechtigten konservatorischen Vorbehalte angesichts einer monatelangen Wanderausstellung eingengt war. Drei Viertel der 130 ausgestellten Gemälde in Warschau waren von niederländischen Künstlern geschaffen, dennoch suchte man die Namen von Hercules Seghers, Jacob van Ruisdael und Philips Koninck vergebens. blieb die herrliche Panoramalandschaft des letzteren in Dresden deshalb ausgeschlossen, weil sie bereits der zweiten Jahrhunderthälfte angehört? Andererseits war der „Morgen“ Claude Lorrains aus Leningrad zu sehen, der 1666 datiert ist. Man würde den Schwierigkeiten einer solchen Ausstellung nicht gerecht, wollte man unerfüllte Erwartungen aufzählen. Sie tragen mit zu der Frage bei, ob denn die Wahl der Jahrhundertmitte als zeitliche Begrenzung

der Schau sehr glücklich gewählt war und nicht letztlich zu einem unvollständigen Gesamtbild beitrug.

Die Ausstellung setzte ein mit niederländischen Meistern aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, Tafeln, denen der additive Aufbau der Landschaftsteile und die farblich geschiedenen Hintergrundszoneen gemeinsam sind. Die wenig bekannte „Hirschjagd“ der Staatlichen Galerie in Dessau von Cornelis Massys (Nr. 59, ihre Datierung wohl 1565 zu lesen) erfährt durch einen mächtigen Baum in der Vordergrundszone eine Teilung der Szenerie, läßt jedoch im Hintergrund ein Landschaftspanorama bis zum hochgelegenen Horizont aufsteigen. Einem gegensätzlichen Schema folgt die Gillis van Coninxloo nahestehende „Johannispredigt“ in Warschau (64), in der zwei urwüchsige von Bäumen bestandene Erdwälle den Blick in tiefe Schluchten bewirken. Die genaue Bestimmung des großen und entwicklungsgeschichtlich wichtigen Bildes steht immer noch aus, einen Einfluß durch Blätter Hieronymus Cocks hat Bia-lostocki mit Recht vermutet.

Die selten gezeigte Dresdener Tafel des jüngeren Cornelis Cornelisz Buys (21) mit Davids Sieg über Goliath folgt in der atmosphärisch differenzierten Behandlung des Hintergrundes dem Vorbild Jan van Scorels, der südländische Landschaftseindrücke vermittelt hat (nach J. G. van Gelder wrongly attributed, vgl. Burl. Mag. 114, 1972, S. 500). Unter den wenigen ausgewählten venezianischen Gemälden dokumentierte die großartige Dresdener Landschaft mit dem barmherzigen Samariter von Veronese (Nr. 116) – neben weniger charakteristischen Beispielen von Bassano und Muziano – die von Giorgione und Tizian geprägte Naturauffassung. Es könnte sich um jenes Bild handeln, das sich nach Ridolfi im Besitz des in Venedig ansässigen holländischen Kaufmanns Jan Reynst befand. Die vielschichtige Durchdringung des Landschaftsraumes läßt flämische Kompositionsweisen anklängen, ein Umstand, der den nordländischen Sammler besonders angesprochen haben mag und der neuerdings zu dem Gedanken verleitet, die Landschaft einem Flamen zuzuschreiben (H. Keller 1960). Das Motiv der links in der Bildecke zusammengedrängten Figurengruppe, das auch bei Bassano zu finden ist, weist auf das Schema der Maler um Elsheimer voraus, die freilich die Vordergrundszone offenhielten, um mehr räumliche Tiefe zu gewinnen.

Unter den frühen flämischen Landschaften verdienen die drei Dresdener Miniaturen des Hans Bol, die bereits wenige Jahre nach seinem Tode in die Kunstkammer gelangten, besonderes Interesse. Die Landschaft mit Meleager und Atalante (14), 1580 in Antwerpen entstanden, ist nach Staffage und Aufbau italienischen Vorbildern verpflichtet. Die beiden anderen wurden bereits in der holländischen Emigration geschaffen und folgen stärker der niederländischen Tradition (Wasserturnier auf dem Weiher im Haag [12], Abigail vor David [13], datiert 1587). Während die Komposition der letzteren (Abb. 2) Landschaftselemente Pieter Bruegels reflektiert, begegnet uns in der Haager Ansicht ein früher Typus der Stadtvedute. Bols Schüler Jacob Savery hat im selben Jahr die Darstellung einer Phantasiestadt am Meer (90; Abb. 3) geschaffen, ein reizvoll erfundenes Konglomerat von Häusern und Türmen aus Stadt und Land. Signatur und Jahreszahl des Bildchens, das noch auf der Brüsseler Ausstellung .De

Euw van Bruegel 1663 unter dem Namen Hans Bols zu sehen war, wurden erst 1964 von Anneliese Mayer-Meintschel entdeckt, ein wichtiger Beitrag für die Kenntnis dieses wenig bekannten Malers.

Für die Landschaftskunst Pieter Bruegels mußten, da ein eigenhändiges Werk nicht erreichbar war, seine Schüler und Nachfolger eintreten. Eine bisher unbekanntere Werkstatt-Wiederholung der Winterlandschaft mit der Vogelfalle (Brüssel, Slg. Delporte) aus dem Museum in Breslau wurde nur auf der Warschauer Ausstellung gezeigt (Nr. 15). Hervorgehoben sei ferner Lucas van Valckenborchs Dorffest aus Leningrad (109) mit dem für diesen Maler charakteristischen Hüttenwerk im Hintergrund. Es ist der Braunschweiger Felsenlandschaft von 1595 eng verwandt und dürfte in zeitlicher Nähe entstanden sein (vgl. dagegen A. Wied, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 67, 1971, S. 158). Von Lucas' Bruder Martin war neben dem Dresdener Turmbau zu Babel von 1595 (111) ein interessantes und bisher unpubliziertes Bild aus dem Posener Museum zu sehen, „Jonas in Verzweiflung über Ninive“ (110), mit einem phantastischen Blick über eine dicht bebaute Stadt an einem Fluß.

Aus der Jahreszeiten-Serie Jacob Grimms, die vollständig im Budapester Museum bewahrt wird, waren Frühling und Winter (45, 46) für die Ausstellung ausgewählt, das letztere 1575 datiert und beide in der atmosphärischen Behandlung sehr fortschrittlich wirkend. Insbesondere das Winterbild ließ trotz seiner engen Beziehung zum Vorbild Bruegels den Weg zur Ausbildung des holländischen Bildtypus erkennen. Das schönste Winterbild der Ausstellung war freilich das des Denis van Alsloot aus Schloß Mosigkau (4; *Abb. 1*), das 1614 datiert ist. In farbiger Wiedergabe schmückt es den Einband des Dresdener Kataloges. Trotz des vornehmlich graphischen Charakters der streifenartigen Baumkronen ist die feine Behandlung der winterlichen Stimmung von hohem koloristischen Reiz. Daß die menschenleere Landschaft vom Künstler beabsichtigt war, halte ich allerdings für wenig wahrscheinlich, eher könnte die hier vorgesehene Staffage aus irgendeinem Grunde nicht ausgeführt worden sein.

Die niederländische Malerei des Spätmanierismus war mit mehreren Landschaften von Momper, Roelant Savery und Frederick van Valckenborch fast überreichlich vertreten. Besonders auffallend die beiden monumentalen Nachtstücke des letzteren aus Budapest (105, 106), die erst vor wenigen Jahren bekanntgeworden sind; ihre inhaltliche Deutung bleibt problematisch. Von Antonie Mirous Landschaft mit dem Einsiedler (63) sind mehrere Fassungen bekannt. Den Angaben des Katalogs ist die auf Holz gemalte Version der Berliner Galerie (Kat.-Nr. 1959) hinzuzufügen.

Der Kunst Elsheimers hätte man eine stärkere Repräsentanz gewünscht. Jedenfalls können die beiden als Werke des Frankfurter Malers gezeigten Tafeln kaum noch als authentisch gelten. Während in der Dresdener „Flucht nach Ägypten“ (30; *Abb. 4*) eher Breenberghs Hand zu erkennen ist (der Katalog verweist auf eine diesbezügliche Zuschreibung L. Oehlers, vgl. dagegen Waddingham, der sich für Pynas ausspricht, *Burl. Mag.* 114, 1972, S. 609), scheinen bei der Berliner „Nympe“ (31) schließlich doch die formalen Schwächen zu überwiegen und auf eine Kopie (Königs?) nach Elsheimer zu weisen (van Gelder / Jost, *Simiolus* 2, 1967/68) rechnen dieses „zu

den zweifelhaften Gemälden, die noch eine Chance haben von Elsheimers Hand zu sein". – Ein Reflex der Berliner „Nymphe“ ist offensichtlich in einem König zugeschriebenen Bild im Kunsthandel zu erkennen, vgl. Lempertz-Auktion Köln 527, Nr. 87 mit Abb., 15. – 17. 11. 1972.

Die wenigen Bilder aus dem Umkreis Elsheimers (Saraceni, König, Pynas, Lastman) waren in Warschau nicht günstig plaziert. Über verschiedene Wände verstreut vermochten sie keinen Eindruck von dem Zusammenhang dieser Künstlergruppe und ihrer Bedeutung für die Landschaftsmalerei zu vermitteln. Die kaum bekannte Waldlandschaft des Warschauer Museums von Johann König (51) – im Stil ganz anders als die Brill-artige Komposition mit Cephalus und Procris aus Budapest (52) – wirkt in ihrer atmosphärischen Behandlung sehr fortschrittlich. Warum die Staffagefiguren als Zigeuner gedeutet werden, habe ich nicht erkennen können. Übrigens ist die Abbildung des Dresdener Kataloges irreführend, da sie den Vordergrund des Bildes erheblich beschnitten wiedergibt. Die 1606 datierte Anbetung der Könige Pieter Lastmans aus Prag (54) war als das früheste bekannte Bild des Malers von besonderem Interesse. Es ist sichtbar unter dem Eindruck Elsheimers entstanden, sagt jedoch über seinen Landschaftsstil wenig aus.

Die holländischen Landschaftsmaler der Frühzeit konnten in einer Reihe bemerkenswerter, zum Teil wenig bekannter Bilder studiert werden. Neben der Leipziger Winterlandschaft des Esaias van de Velde von 1615 (113) – sein spätes Werk der Prager Galerie (114) wirkt ungleich konventioneller – war Jan van de Velde „Landschaft mit Reitern“ (115) zu sehen, die ebenfalls in das zweite Jahrzehnt zu datieren ist. Während drei Bilder von Goyens der Zeit vor und um 1630 keine Probleme aufgaben, war die Zuschreibung von Salomon van Ruysdaels Dünenweg (85) in Warschau bis zur Auffindung der Signatur im Jahre 1958 lange Zeit umstritten. Ein ähnlicher Sachverhalt besteht bei der Pieter de Neyn zugeschriebenen Landschaft mit Schenke (73), ein Beweis mehr für die zeitweise nur schwer zu scheidenden Stilmerkmale der Künstlergruppe um van Goyen, Molyn und Ruysdael. In diesem Zusammenhang ist auch das seltene Rundbild Pieter de Bloots (11) zu nennen, das durch seine Verwandtschaft mit den Haarlemer Landschaftsmalern auffällt. Ungewöhnlich ist schließlich auch Cornelis Vrooms „Landschaft mit Jägern“ (122), die sich seit 1949 im Besitz des Krakauer Museums befindet. Sie wurde als Umschlagmotiv für den Warschauer Katalog gewählt. Sie überrascht ebenso durch die filigranhafte Behandlung der Bäume, die einen Durchblick in die Tiefe der Flußlandschaft gewähren, wie durch ihr helles „südliches“ Licht. Das am Ende des dritten Jahrzehnts entstandene Werk wurzelt noch in der älteren Haarlemer Tradition und läßt gleichzeitig in der Freiheit der Komposition schon den Schritt zur klassischen Landschaftsmalerei der Ruisdael-Generation ahnen. Allerdings scheint die feine Differenzierung des Felsenufers eher auf den Stil der Italianisanden als auf den der heimischen Holländer zu weisen. Ein ähnlicher Fall begegnete in der herrlichen Winterlandschaft von Herman Saffleven d. J. aus dem Posener Museum (88). Das zweifellos spät entstandene Bild, das in die 60er Jahre datiert wird, vereinigt den atmosphärischen Reichtum der reifen

Panoramalandschaft mit Reminiszzenzen an die romantischen Gebirgsszenarien Roelant Saverys, die den um eine Generation Jüngerer in Utrecht wieder zu fesseln vermochten.

Spätestens vor diesen Bildern mußte der Besucher mit Bedauern erkennen, daß die zeitliche Begrenzung der Ausstellung auf 1650 nicht glücklich gewählt war. Nach den interessanten Beispielen der Frühzeit wirkte das Fehlen der großen holländischen Landschaftsmeister (Koninck, Cuyp, Ruisdael, Hobbema) wie ein abgebrochenes Finale. Hierüber konnten auch die herrlichen Bilder von Claude und Poussin aus Dresden und Leningrad, die das tatsächliche Finale der Ausstellung bildeten, nicht hinwegtäuschen.

Dem Katalog sind vier einführende Beiträge vorangestellt, die das Ausstellungsthema unter speziellen Aspekten behandeln: Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei (Jan Bialostocki), Natur als Ereignis – Elsheimers Landschaftsbilder (Anneliese Mayer-Meintschel), Einige Probleme der Landschaftsmalerei im Venedig des Cinquecento (Marianne Haraszti-Takács) und Prag als Zentrum der Landschaftsmalerei zur Zeit Rudolf II. (Jaromir Šip). Insbesondere muß wegen seines grundsätzlichen Charakters auf den Beitrag Bialostockis hingewiesen werden, in dem die eigenartige Wechselwirkung, die den Süden mit den nordeuropäischen Schöpfungen verbindet, präzisiert wird. Den Nordländern, die die Grundlagen der arkadischen Landschaftsauffassung gelegt haben, mußte Italien als das realisierte Ideal erscheinen, „als ein schon Wirklichkeit gewordener *locus amoenus*“, wie ihn die Menschen des Mittelalters ersehnt haben. Blickt man von hier auf die erdverbundene Kunst der heimischen Holländer zurück, so möchte man Friedländers Satz zitieren: „Unmöglich sich vorzustellen, daß ein Heiliger, eine Nymphe in van Goyens Land verweilen.“

Rüdiger Klessmann

## REZENSIONEN

ILSE FINGERLIN, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*. München, Deutscher Kunstverlag, 1971. 496 Seiten mit 568 Abbildungen (335 nach Zeichnungen). DM 125.-

Dieses Kompendium über den Gürtel vom 13. bis zum frühen 16. Jahrh. fußt auf einer Freiburger (Br.) Dissertation von 1967. Für die Buchbearbeitung wurden Text und Katalog gestrafft und die Literatur bis 1969 berücksichtigt. Einleitend stellt die Verf. fest, daß seit den Publikationen von P. Post – also seit 1910 – die Kostümgeschichte sich immer mehr vom originalen Befund – und ebenso aus dem kulturgeschichtlichen Zusammenhang – gelöst habe, „in Richtung auf eine Stilgeschichte“. So folgte die Kostümgeschichte den bestimmenden stilgeschichtlichen Tendenzen gerade in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung seit der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg, mag dazu angemerkt werden. „Dieser methodisch einseitige Weg“ wurde jedoch nicht in Ländern mit überwiegend archäologischem Interesse wie Ungarn oder Schweden beschritten.