

Saal 2

Eine barocke Darstellung der heiligen Familie eröffnet eine Reihe italienischer Gemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es schliessen Werke der Romantik, des Idealismus und des Fin de Siècle aus Frankreich und Deutschland an. Ein „Insert“ in der Saalmitte vereinigt zentrale Neuzugänge der vergangenen Jahre: Altdeutsche und altniederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts präsentiert sich im Zusammenspiel von Skulptur, Malerei und Grafik. Auf eine vielfältige Gruppe von Charakterköpfen aus dem 16. bis zum 19. Jahrhundert folgen Werke der realistischen Freilichtmalerei aus Frankreich und Deutschland, die ihrerseits in den Impressionisten-Raum überleiten.

Barockmalerei in Italien

Dank grosszügiger Schenkungen unserer Mäzenin Annette Bühler sind in den letzten Jahren erstmals bedeutende italienische Gemälde in die Sammlung gelangt. Diese erfuhren damit eine entscheidende Ausweitung in eine zentrale Kulturlandschaft Europas, welche die Kunst der Alten Meister entscheidend prägte.

Ein jüngerer Zuwachs ist eine farbenfrohe *Ruhe auf der Rückkehr aus Ägypten* (um 1680/90). Die innige Szene zeigt die heilige Familie mit dem heranwachsenden Jesusknaben auf der Heimkehr nach Galiläa. Vergleichsweise selten dargestellt, war dieses thematische Pendant zur bekannten „Flucht nach Ägypten“ geläufig im Umkreis von **Carlo Maratta** (1625–1713), dem einflussreichen Hauptmeister der reifen klassizistischen Barockmalerei in Rom (siehe separaten Wandtext).

Marattas eigenhändige *Dornenkrönung Christi* (um 1650), ein Frühwerk des Künstlers, zeigt sich als ausgeklügelte vielfigurige Komposition, die auf raffinierte Weise berühmte Vorläufer wie Tizian und Carracci zitiert. In dramatischem Hell-Dunkel spielt sich die in den Evangelien geschilderte Szene aus der Passionsgeschichte ab: Nach seiner Verurteilung wird Christus von den Soldaten ein roter Würdemantel umgehängt, eine Dornenkrone aufgesetzt und als „König der Juden“ verspottet.

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

Den zeitlichen Abschluss der italienischen Werkgruppe bildet der Spätbarock in Bologna. *Die büssende heilige Magdalena* (1763–64) von **Gaetano Gandolfi** (1734–1802) ist ein Meisterstück inszenatorischer Hell-Dunkel-Malerei. Das mädchenhafte Antlitz im Licht, der Totenschädel auf dem Arm im Gegenlicht, dazu Tränen, Geissel und Gebetbuch: die traditionellen Attribute – aber welche Konzentration auf engstem Raum! Hier werden alle emotionalen Register gezogen – Erotik inklusive –, um die private Andacht der Gläubigen im Gebet und die Meditation über die Vergänglichkeit alles Irdischen zu befördern.

Im Schaffen der Brüder Gandolfi – weitere Werke sind in der nachfolgenden Koje der Studienköpfe zu sehen – kündigen sich bereits Klassizismus und Romantik an. So leiten sie über zu der im Kunstmuseum reich vertretenen Malerei des 19. Jahrhunderts – und erlauben eine direkte Konfrontation: Das ultimative Ziel von Magdalenas Meditation, der Gekreuzigte, ist Gandolfis Heiligenbild direkt benachbart in Gestalt des Gemäldes.....

Romantik und Realismus in Frankreich

.....*Christus am Kreuz* (1867) von **Théodule Ribot** (1823–1891). Die im zeitlichen Abstand von 100 Jahren entstandenen Bilder verbindet, neben der religiösen Thematik, das Stilmittel der Hell-Dunkel-Malerei, das im Fall von Ribot auf den spanischen Barockmeister Jusepe de Ribera zurückgeht. Doch ist die Raffinesse barocker Inszenierung einem brutalen Realismus gewichen: Der tote Körper, grob gemalt in weisser Farbmasse, ist jeden Kontexts entkleidet. Gestirn und Kreuz verschwinden im

Schwarz, im Nichts. Es bleibt der geschundene, gesichtslose Mensch – ein Bild, das zeitlos für die Gewalt, das Elend, das Leiden stehen kann.

Eugène Delacroix (1798–1863), der Exzentriker der französischen Romantik, schulte sich ebenfalls an den Alten Meistern, doch nahm er sich den grossen Koloristen Peter Paul Rubens zum Vorbild: Bei seiner *Anbetung der Könige* (um 1830) handelt es sich um eine Kopie nach dem flämischen Barockmaler (dessen Mitarbeiter Simon de Vos im *Entrée* mit einer Version desselben Themas vertreten ist). Delacroix wandte sich gegen die vorherrschende Praxis des Klassizismus und dessen plastisches Ideal, das klare Umrisse, dominante Hell-Dunkel-Werte und statische Komposition verlangte. Er betonte die Buntwerte der Farben und forderte, die Zeichnung nicht „par le contour“ vorzugeben, sondern „par les milieux“ entstehen zu lassen, den Gegenstand also aus der Mitte heraus, aus der Farbe hervorzubringen. Farbtheoretische Überlegungen, die auf der Beobachtung natürlicher Lichtphänomene basierten, führten Delacroix zur Entdeckung der komplementär farbigen Schatten. Seine Erkenntnisse zur „optischen Mischung“ und den Reflexfarben wurden zur Grundlage der späteren koloristischen Entwicklung, die schliesslich in Impressionismus und Postimpressionismus mündete.

Die romantischen Träume, welche die Lektüre der Gedichte Lord Byrons in ihm weckten, wurden Wirklichkeit, als Delacroix 1832 Nordafrika bereiste. Er war fasziniert von den Leuten, ihren Kostümen, ihrer Erscheinung und sah sie als visuelle Entsprechung der alten Griechen und Römer. Das aus Algerien und Marokko mitgebrachte reiche Studienmaterial diente dem Künstler fortan als Inspiration für eine Vielzahl von Werken, zu denen auch die farbsprühende Phantasie einer *Löwenjagd* (um 1861) zählt. Delacroix hat eine solche Jagd mit eigenen Augen nie gesehen. Der Orient wurde zu einer Projektionsfläche, und die pittoresken Sujets dieses „Orientalismus“ sind typisch für den Eskapismus der Romantik: Vor dem Hintergrund der frühindustriellen westlichen Zivilisation und ihrer rasanten Veränderungen suchte man im „Exotischen“ bildnerische Gegenentwürfe der Intensität, Leidenschaft und Ursprünglichkeit.

Männerblicke – Frauenbilder: vom Spätmittelalter zum Fin de Siècle

Deutschrömer und Münchner Jugendstil

Der Sehnsuchtsort von **Arnold Böcklin** (1827–1901) war Italien; er zählt zur letzten Generation deutscher Künstler, die dem Beispiel des Archäologen Johann Joachim Winckelmann folgten und dorthin übersiedelten. Gemeinsam ist diesen sogenannten „Deutschrömern“ die Ablehnung des wirklichkeitsbezogenen Realismus und eine bewusste Hinwendung zu einem Idealismus, der das klassisch-antike Vokabular verbindet mit einer aus der Phantasie schöpfenden Gestaltungskraft.

In Böcklins Meerlandschaften geht es leidenschaftlich zu und her, und mythische Fabelwesen toben nicht ohne Frivolität in den Wellen. Im Gemälde *Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend* (1875) paddelt der Meeresgott, ein Mischwesen mit menschlichem Oberkörper, eine weisshäutige Meer-nymphe, die im Damensitz auf seinem schimmernden Fischschwanz Platz genommen hat und einen im Wind flatternden Schleier um sich zu ziehen versucht, durch das aufgewühlte Wasser. Eine durchaus auch humoristische Vorstellung, doch spannt der kleine Eros den Bogen, auf dass kein Zweifel aufkomme, um was es hier geht. Viele Zeitgenossen nahmen Anstoss am morbide-erotischen Charakter solcher Szenerien. Am Vorabend der Erfindung der Psychoanalyse spiegelt der Symbolismus Böcklins die Verdrängungen, Triebe und Sehnsüchte der städtisch-bürgerlichen Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Als geadelter Malerfürst zählte **Franz Ritter von Stuck** (1863–1928) zu den glänzendsten Erscheinungen im München der Jahrhundertwende. Durch Böcklin in seinen literarisch orientierten, sinnenfrohen Neigungen bestärkt, malte er kraftvolle Kriegerinnen, schelmische Faune, virile Kentaurer und verlockende nackte Damen – bedeutungsschwangerer Symbolismus in Reinkultur. Das vom Künstler mehrfach behandelte Motiv der *Susanna im Bade* ist in St.Gallen mit der grossformatigen Hauptfassung aus dem Jahr 1904 vertreten. Zwei alte bärtige Männer bedrängen eine unbekleidete Frau, die im Wasser steht. Sie will sich vor den gierigen Blicken schützen, indem sie ein grosses Tuch hochhält. Auf gewitzte Weise thematisiert Stuck das Sehen: Die beiden Alten

versuchen, hinter das Tuch zu äugen, Susanna möchte schauen, was die Alten machen, sieht aber ebenso wenig. Das schwarze Haar fällt über ihr verlorenes Profil, so dass sie auch nicht in die andere Richtung sehen kann, in die Richtung des Betrachters. Wir aber sehen sie, nolens volens, denn sobald wir das Bild, und wenn nur aus dem Augenwinkel, erblicken und den kraftvoll modellierten Rückenakt anschauen, sind wir bereits in der Rolle des Voyeurs.

Mit *Susanna im Bade* griff Stuck eine alttestamentliche Geschichte (Daniel 13,1–64) auf, die in der Malerei eine lange Darstellungstradition hat. Zwei angesehene alte Richter, die Susanna begehrten, lauerten ihr im Garten auf und beschuldigten sie, nach ihrer Zurückweisung, des Ehebruchs mit einem jungen Mann. Susanna wurde zum Tode verurteilt. Eine göttliche Eingebung ihres Gatten aber brachte die Wahrheit ans Licht, und die Alten bezahlten ihre Lüge mit der Hinrichtung. Die Susanna-Geschichte gilt als wegweisend in der Entwicklung der Rechtsprechung, da sie den zentralen Grundsatz der unabhängigen Zeugenbefragung einführt: Die Alten hatten nämlich, einzeln verhört, widersprüchliche Angaben zum angeblichen Tatort gemacht. Heute können wir nicht umhin, die biblische Episode als Prototyp eines MeToo-Falls zu sehen – ein Kontext, in dem auch das folgende Altmeistergemälde zum aktuellen Fallbeispiel wird.

Antwerpen, 16. Jahrhundert

Durch eine kürzliche private Schenkung in die Sammlung gelangt ist eine Rarität ersten Ranges: eine altniederländische, feinst ausgeführte und makellos erhaltene Darstellung des Selbstmords der *Lucretia* (um 1530). Inzwischen konnte auch ihr Urheber, bislang behelfsmässig „Meister mit dem Papagei“ genannt, aufgrund eines neu entdeckten, signierten Gemäldes identifiziert werden: Es handelt sich um **Cornelis Bazelaere** (dokumentiert 1523), der in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen in einer produktiven Werkstatt tätig war.

Wie der römische Geschichtsschreiber Livius überliefert, wurde Lucretia, die Gattin des Collatinus, von Tarquinius, einem Mitglied der etruskischen Königsfamilie, vergewaltigt. Obwohl von jeglicher Schuld freigesprochen, wählte sie anschliessend den Freitod. Ihre radikale Tat soll als Fanal gewirkt haben: Die tyrannische Monarchie wurde gestürzt, es folgte 509 v.Chr. die Gründung der römischen Republik. Eng verbunden mit diesem Gründungsmythos, wurde Lucretia über die Jahrtausende immer wieder als „exemplum virtutis“ (Tugendvorbild) gepriesen und mit entsprechenden Werten verknüpft: Patriotismus, Integrität, Selbstlosigkeit, Treue, Mut... Die vielschichtige Ikonographie von Bazelaeres *Lucretia* – der Entschluss zur Wiederherstellung der Ehre, der Schmerz im Akt der Erdolchung, die unverhohlen zur Schau gestellte Erotik – erlaubt nicht nur Einblicke in das Kabinett des gebildeten Kunstsammlers der Epoche, sondern vergegenwärtigt eine lange Geschichte des Geschlechterdiskurses. Ein fast 500 Jahre altes Gemälde führt mitten in heutige, interkulturelle Debatten.

Antwerpen, damals Europas reichstes Handelszentrum, erlebte im 16. Jahrhundert eine kulturelle Blüte. Aus einer der zahlreichen spätgotischen Malerwerkstätten stammt die *Geburt Christi mit tanzenden Hirten* (1510/20), ein einzigartiges und zugleich rätselhaftes Gemälde in Form eines Altarblatts. Wehende Spruchbänder mit Lobgesängen und ausgelassene, farbenfroh gekleidete Figuren scheinen das Bildfeld förmlich zu sprengen. Offensichtlich haben wir es nicht mit einer der traditionellen flämischen Varianten der Hirten-Anbetung zu tun. Vielmehr dürfte hier ein Anlass im Gange sein, in dessen Zentrum ein Krippenspiel steht. Handelt es sich vielleicht um das Auftragswerk einer (Hirten-)Bruderschaft anlässlich eines weihnachtlichen Fests zur Wintersonnenwende? Jedenfalls steht „Unsere Liebe Frau“, die tugendhafte Muttergottes, im Mittelpunkt des lebhaften irdischen Geschehens.

Deutschland, 15.–16. Jahrhundert

Der Nürnberger **Albrecht Dürer** (1471–1528) war berühmt für seine lebendigen Mutter-Kind-Darstellungen. Zu sehen sind hier zwei Beispiele in der von ihm perfektionierten Technik des Kupferstichs (1513 bzw. 1514) aus der umfangreichen Schenkung von Maria und Johannes Krüppel-Stärk. Im Holzschnitt *Die heilige Sippe* (1511) zeigt Dürer die stillende Maria als Teil der Grossfamilie ihrer

Mutter, der heiligen Anna. Auch in der sogenannten *Anna selbdritt*-Gruppe – vertreten durch die Altartafel von Bartholomäus Zeitblom (Saal 1) sowie eine kleine spätgotische Skulpturengruppe eines **Schnitzers aus Süddeutschland** – erscheint sie in der Generationenfolge mit ihrer Mutter Anna und ihrem Sohn Jesus.

Das um 1500 beliebte Thema der heiligen Sippe entsprach dem damaligen Interesse an Genealogie und Familienpolitik. In der ständisch-zünftischen Sozialordnung der Städte waren passende Verwandtschaftsbande unabdingbar für berufliches Fortkommen und gesellschaftlichen Status – gerade für Künstler, die über den Handwerkerstand hinausgelangen wollten. So heiratete der Bildschnitzer Iselin aus Ravensburg, Schöpfer der Figurengruppe *Die Marienkrönung*, eine Tochter des angesehenen Tischlermeisters Simon Haider in Konstanz. Nach dessen Tod erwarb er das Bürgerrecht, wurde in den Grossen Rat gewählt und übernahm den florierenden Werkstattbetrieb. Mit der *Marienkrönung* (um 1500) verfügt das Kunstmuseum St.Gallen über ein Meisterwerk spätgotischer Schnitzkunst aus der Bodenseeregion. Die Skulpturen zeigen unverkennbar den Stil des „Meisters des Meersburger Verkündigungsaltars“, der 1995 als **Heinrich Iselin** (um 1450–1513) zu Konstanz identifiziert werden konnte. Sie stammen aus dem Kanton Luzern, damals dem Bistum Konstanz zugehörig, und dürften ursprünglich im Mittelschrein eines Flügelaltars im Kloster Eschenbach gestanden haben. Wenig vom einst reichen Konstanzer Skulpturenbestand hat den reformatorischen Bildersturm von 1529 überdauert (wie auch die Stadt St.Gallen damals ihre Kirchengestaltungen grösstenteils verloren hat). Um so seltener ist der Glücksfall, dass zusammengehörige Figuren erhalten geblieben sind – und erst noch in so bemerkenswertem Zustand: die originale Fassung der Lindenholzkulpturen mit weitgehend unbeschädigten Inkarnaten und grossen Teilen der Vergoldung vermittelt eine Vorstellung von der überwältigenden Raffinesse und Pracht der spätmittelalterlichen Schnitzaltäre.

Das Thema ist nicht biblischen Ursprungs. Im 12. Jahrhundert setzte eine Zunahme der Marienverehrung ein, Maria wurde zur wichtigsten Volksheiligen, zur weiblichen Identifikationsfigur im Heilsgeschehen. Die Anrufung als „Himmelskönigin“ fand durch die Darstellung ihrer Krönung Eingang in die Ikonographie. Die häufige Präsenz dieser Szene in gotischen Altarretabeln spiegelt Marias Rolle als wichtigste Fürbitterin der Gläubigen.

Eine wesentliche Quelle für die Kunst der spätgotischen Bildschnitzer war die Druckgrafik. Namentlich die innovativen Kupferstiche von **Martin Schongauer** (um 1440/50–1491), der einen professionellen Vertrieb aufzog, wurden weitherum als Vorlagen genutzt für Körperhaltungen, Faltenwürfe, Figurengruppen. Schongauers Hauptblatt, die *Grosse Kreuztragung* (um 1475/80), übertrifft im Format jeden Kupferstich des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen. In jeder Beziehung: Umfangreich wie ein Gemälde, in bis dahin nicht gesehener technischer Brillanz und künstlerischer Ausdruckskraft, vermittelt die Darstellung durch äussere Bewegtheit der Figuren die innere Anteilnahme an der Passion Christi. Das frontal zugewandte Antlitz des gestürzten Heilands ist der ruhende Pol inmitten der Geschäftigkeit.

Daniel Mauch: der letzte grosse Bildschnitzer in Ulm

Unter dem Einfluss von Humanismus, Reformation, Wissenschaften und „frühkapitalistischer“ Ökonomie begann sich nach 1500 auch die Situation der Künstler zu verändern. In den protestantischen Gebieten blieben die Aufträge der Kirche weitgehend aus.

Die Freie Reichsstadt Ulm war im 15. und frühen 16. Jahrhundert ein blühendes Zentrum spätgotischer Bildhauerei. Zum Teil zeitgleich wirkten mehrere einflussreiche Schnitzer- und Malerwerkstätten, die nicht nur das berühmte Ulmer Münster, sondern weitherum Kirchen mit Altarwerken ausstatteten. Von Hans Multscher über Michel Erhart bis zu Daniel Mauch führt eine lange Reihe grosser Meister. Bereits 1529, noch bevor die Reformation auch in Ulm zur Entfernung der Bilder aus den Kirchen führte, verliess **Daniel Mauch** (1476/77–1540) die Stadt, in der er jahrzehntelang eine florierende Bildhauerwerkstatt geleitet hatte. Mit ihm endet die Epoche der stilbildenden Ulmer Bildschnitzer. Er zog nach Lüttich, wo ihm das politisch und kulturell bedeutende Fürstbistum weiterhin ein Auskommen als Künstler bieten konnte.

Erst vor wenigen Jahren wurde die eindrückliche Sitzfigur *Der heilige Ägidius mit der Hirschkuh* (um 1530/35) als spätes Hauptwerk von Daniel Mauch aus seiner Lütticher Zeit erkannt. Dank der steten Grosszügigkeit von Annette Bühler hat das Glanzstück als jüngste ihrer zahlreichen grossartigen Schenkungen in die Sammlung Eingang gefunden. Der griechischstämmige Ägidius lebte als Eremit im Süden Frankreichs, bevor er bei Arles ein Kloster gründete und dessen Abt wurde. Er soll dort im Jahr 725 gestorben sein. Einst hatte er eine von Jägern beschossene Hirschkuh beschützt; sie wurde in der Darstellungstradition zu seinem Attribut. Als einer der Vierzehn Nothelfer erfuhr Ägidius im Mittelalter europaweit grosse Verehrung.

Die Figur, die grosse Teile ihrer originalen Fassung aufweist, steht nun Iselins *Marienkrönung* kongenial zur Seite und macht im Vergleich die Bedeutung Mauchs als wichtigster Ulmer Bildhauer am Übergang zur Renaissance anschaulich. Die spätgotische Stilisierung ist weitgehend überwunden zugunsten eines neuen Realismus der Darstellung: Die spitzwinkligen, hart gebrochenen Faltenwürfe sind einem ruhigen, antikisierenden Parallelfaltenstil gewichen, die unter dem Umhang sich abzeichnenden Beine betonen die Physis der menschlichen Figur, die Gesichtszüge des Heiligen sind in porträthafter Individualisierung ausgearbeitet (siehe separaten Wandtext).

Menschenbilder vom 16. bis zum 19. Jahrhundert

Repräsentations- und Standesporträts

In der beginnenden Neuzeit und insbesondere nach der Reformation entwickelte sich das Porträt zum lohnenden Geschäftsfeld der Künstler: Nicht nur Prinzen und Fürsten, sondern auch Patrizier, Unternehmer und aufstrebende Bürger wollten sich nun standesgemäss verewigt sehen. Ein bedeutendes nördliches Beispiel ist das *Bildnis des Balthasar von Kerpen* (um 1535) von **Bartholomäus Bruyn d.Ä.** (1493–1555). Der Renaissance-Meister, der in Köln eine produktive Werkstatt betrieb, zeigt den angesehenen Kaufmann und Gerichtsschöffen in vornehmer Kleidung und repräsentativer Pose, charakterisiert ihn jedoch zugleich in seinen Wesenszügen: Ernst und Würde, Entschlossenheit und Tatkraft. Das Porträt ist in grossem Detailreichtum ausgeführt und weist einen geschweiften oberen Abschluss auf, eine Würdeform, wie sie in erster Linie für sakrale Themen Verwendung fand.

Aus dem Umfeld der Medici in Florenz stammt das *Bildnis der Selvaggia di Baldo Fieravanti* (um 1570). Es dürfte sich bei der Dargestellten um die junge Gattin des viel älteren Höflings Niccolò di Giovanni Ferrini handeln (dessen zugehöriges Bildnis zur Zeit nicht ausgestellt ist). Archivalien weisen ihn als Günstling des Florentiner Medici-Hofs aus. Möglicherweise betätigte er sich in Handelsgeschäften, Buchführung oder ähnlichen Feldern. Mit seiner Gattin Selvaggia, die er wohl 1569 heiratete, wohnte er im Quartiere di Santo Spirito. Ihr imposantes Porträt – man beachte die detailreiche Wiedergabe der modischen Kleidung und des aufwendigen Putzes der Dame – ist ein hochstehendes Beispiel manieristischer italienischer Bildniskunst. Geschaffen hat es wohl **Niccolò di Giovanni Betti** (dokumentiert 1571–1618), ein Maler aus der Nachfolge von Agnolo Bronzino, einem Hauptmeister der späten Florentiner Renaissance.

Studien- und Charakterköpfe

Die Konventionen von Pose und Kleidung, die standesgemässe Etikette also, verleihen vielen der Bildnisse, die im Auftrag entstanden und eine Erinnerungsfunktion zu erfüllen hatten, eine gewisse Strenge. Von der Porträtgattung zu unterscheiden sind Bilder wie der *Kopf des Heiligen Sebastian* (1590/95) von **Federico Barocci** (um 1535–1612. Barocci, der aus Urbino stammte und als der bedeutendste italienische Maler zwischen Manierismus und Barock gilt, hatte europaweit prägenden Einfluss auf die nachfolgenden Künstlergenerationen, so etwa auf den Flamen Peter Paul Rubens. Als einzige Institution in der Schweiz kann das Kunstmuseum St.Gallen ein Gemälde Baroccis zeigen. Bei dem hochdifferenziert auf Papier gemalten Kopf handelt es sich um ein sogenanntes „modello“. Es steht in direktem Zusammenhang mit dem 1596 vollendeten Kreuzigungsaltar für die Sebastianskapelle im Dom von Genua. Mit diesem Kopf unterbreitete Barocci seinem Auftraggeber im Massstab

1:1 eine Probe seiner Meisterschaft. Auch ohne die geläufigen Attribute – die Pfeile, die Sebastians Körper durchbohren – vermag er die Hingabe des jungen christlichen Märtyrers zu verbildlichen. Im Sinne der Gegenreformation gesteigert ist die sentimentale Ausdruckskraft: Ein starker emotionaler Appell soll die Gläubigen dazu bewegen, es dem zu Christus aufblickenden Sebastian gleichzutun und vor dem Kreuz mitzuleiden.

Der *Kopf einer Frau mit Perlohring* (um 1555–60) von **Frans Floris I** (1519/20–1570) ist nicht als Darstellung einer individuellen Person gemeint. Solche Bilder hatten die Funktion von Charakter- und Typenköpfen oder mimischen Studien, die in grössere Kompositionen übernommen werden konnten. Die vom Meister eigenhändig nach Modellen gemalten Köpfe, sogenannte Tronien (Gesicht), fanden vielfach Verwendung in Figurenbildern aus Floris' grossem Antwerpener Werkstattbetrieb. Scharf geschnittene, klassische Gesichtszüge, die seine Ausbildung in Italien und den Einfluss Michelangelos verraten, und namentlich das manieristisch überzeichnete Ohr sind geradezu ein Markenzeichen.

Im 17. Jahrhundert war die Tronie in den Niederlanden eine vielgepflegte und auch von Sammlern geschätzte Bildform. Einen Anwendungsbereich für solche Ausdrucksstudien bot das Thema der Vier Evangelisten. **Jacob Gerritsz. Cuyp** (1594–1652) wählte für seinen *Evangelisten Markus* (1626) einen mächtigen, geradezu skulptural gestalteten Kopf, der ihm den Charakter des Markus-Evangeliums – „die Stimme eines brüllenden Löwen in der Wüste“ – adäquat zu verbildlichen schien.

Kürzlich hat unsere langjährige Mäzenin Annette Bühler mit dem zauberhaften *Kopf eines Mädchens* (um 1700) des in Rom tätigen **Benedetto Luti** (1666–1724) in der grossartigen Reihe ihrer Schenkungen von Studienköpfen eine chronologische Lücke geschlossen. Der Florentiner Luti war in ganz Europa berühmt für seine Brustbilder von Mädchen und Knaben, die er in lichtvollem Kolorismus und brillanter Malweise gewissermassen als Inkarnation von Liebreiz und Unschuld inszenierte. Das perfekt erhaltene Gemälde zeigt beispielhaft, was die italienische Kunsttheorie mit dem Begriff „bravura“ meint: die locker souveräne Führung des Pinsels bei grösstem illusionistischem Effekt (siehe separaten Wandtext).

Einen besonderen Stellenwert hatte der Bildtypus der Charakter- und Ausdrucksstudie in Kunsttheorie und Atelierpraxis der Bologneser Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Brüder **Ubaldo** (1728–1781) und **Gaetano Gandolfi** (1734–1802) waren Spezialisten für exquisite kleinformatige Brustbilder. Ubaldos Kopf eines *Knaben mit gelocktem Haar* (um 1777) und Gaetanos *Kopf eines bärtigen Mannes* (um 1775) fügen sich zu einem spannungsvollen Gegensatzpaar: zwei Charaktere, zwei Gemütszustände, zwei Lebensalter. In ungemein sicherer, freier Pinselführung und pastosem Farbauftrag gemalt, bestechen sie durch eine unverstellte Direktheit des mimischen Ausdrucks. „Studio di carattere“ oder „testa di anima“ hat man im Zeitalter der Aufklärung solche Bilder genannt.

Es war seit der Renaissance eine zentrale Forderung an den Künstler, menschliche Gefühle (affetti) durch Bewegung, Geste und Mimik überzeugend zu verbildlichen. Mitte des 19. Jahrhunderts suchten die „Deutschrömer“ die „grossen Gefühle“ in der Rückbesinnung auf Antike und Renaissance. „Man muss sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte; in die Zukunft flüchten geht auch nicht, denn welche Zukunft steht denn unseren Geld- und Maschinenmenschen bevor.“ **Anselm Feuerbach** (1829–1880) stimmte, wie sein Kollege Arnold Böcklin, ein in den Chor der Zivilisationskritiker, und seine Frauenbilder sind meist eher idealtypische Köpfe als individualisierte, gegenwärtige Porträts. Anna Risi, genannt Nanna, Gattin eines römischen Schusters, Lieblingsmodell und Geliebte Feuerbachs, ist von vielen Künstlern porträtiert worden – was den eifersüchtigen Maler rasend machte. Er sah in ihr die perfekte Inkarnation antiker Schönheit und verewigte sie in nicht weniger als 28 Bildnissen. Zumeist erscheint sie, so auch in der St.Galler Version *Nanna, lesend* (1863–64), im Profil mit gesenktem Blick. Das edel-unterkühlte Feuerbach'sche Kolorit erinnert an Freskomalerei und betont eine melancholische Grundstimmung, denn: „Die Mässigung des Affekts ist gefordert. Gefühle sollen mit Fassung getragen werden, nur dann sind sie der grossen und gesetzten Seele würdig. Im Ideal agiert der Mensch nicht leidenschaftlich handelnd, sondern leidenschaftlich fühlend.“

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

Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts: vom Pleinairismus zum Impressionismus

Spitzweg und Frankreich

Der oft als Idyllenmaler belächelte Münchner Spätromantiker **Carl Spitzweg** (1808–1885) suchte die Auseinandersetzung mit der Pleinairmalerei seiner französischen Zeitgenossen. Als gezielte Aneignung betrachten darf man das *Frauenbad in Dieppe III* (um 1857), eine Kopie nach dem französischen Zeitgenossen Eugène Isabey. Tatsächlich war die Paris-Reise, die Spitzweg 1851 unternommen hatte, prägend für sein weiteres Schaffen: Der Einfluss der Ecole de Barbizon schlug sich fortan nieder in einer verstärkten Hinwendung zur stimmungshaften Landschaft und in Experimenten mit einem malerisch freieren Stil. Deutlich wird dies im reifen Hauptwerk *Gebirgslandschaft mit Badenden* (um 1868). Zwei Frauen sind gerade im Begriff, sich zu entkleiden, als eine dritte störend dazustösst – während der Betrachter die idyllische Szene, gleichsam als Voyeur, mitverfolgen darf. Was das Gemälde so aussergewöhnlich macht, ist indessen weniger die frivole Anekdote als die Raffinesse der malerischen Wiedergabe von Licht und Schatten auf den Felswänden sowie die gewagten Rot-Blau-Akzente. Der Weg zu Corot ist da nicht weit...

Corot und die Pleinairmalerei

Die Auflösung der akademischen Regeln erfolgte zuerst in der Darstellung der Landschaft. Kurz vor 1800 begannen Künstler ihre Ateliers zu verlassen, um im Freien, „en plein air“, Naturstudien zu betreiben und in kleinformatigen Ölskizzen die atmosphärischen Effekte des wechselnden Lichts festzuhalten. Barbizon, rund 60 km südöstlich von Paris gelegen, wurde gegen 1830 zum beliebten Aufenthaltsort der Künstler, die sich in einer losen Malerkolonie, der Ecole de Barbizon, sammelten. Die Gegend bot ein reiches Spektrum pittoresker Motive: endlose Felder, Wälder mit uralten Baumbeständen, Heideland mit Teichen und rundgeschliffenen Felsen, Höhlen und Schluchten.

Der bedeutendste der jungen Pleinairisten, **Camille Corot** (1796–1875), malte während seiner zweiten Italienreise 1834 die Aussicht aus einer engen Felsbucht *Bei Riva am Gardasee*: Im knapp gefassten Bildausschnitt entfaltet das morgendliche Licht ein differenziertes Spiel auf der ruhigen Wasserfläche und über dem Bergrücken in dunstiger Ferne. In der im Jahr darauf entstandenen, grossformatigen Atelierversion (München, Neue Pinakothek) steht die Unmittelbarkeit des Natureindrucks zurück hinter den Aufbauprinzipien einer nach klassischem Muster komponierten Landschaftsszenerie. Corots Ruhm beruhte auf den Wald- und Seelandschaften, die häufig verschiedene in der Natur aufgenommene Motive in weichem Licht und verschwommenen Umrissen zu intimen Stimmungsbildern kombinieren. In solchen Gemälden – zu ihnen gehört auch das Spätwerk *Fischer in seiner Barke* (1872) – ist es nicht eine bestimmte topographische Ansicht, sondern die intensive Wahrnehmung von Licht, Luft und Farbe, das subjektive Naturerlebnis, welches zum eigentlichen Thema des Bildes wird.

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

In einer Epoche voranschreitender Industrialisierung und Verstädterung stehen Pleinairismus und „Paysage intime“ für die künstlerische Wiederentdeckung der Natur. Deren Erforschung in der Malerei verlief parallel mit der wissenschaftlichen Untersuchung optischer Phänomene und der Entwicklung der Photographie. Malpraxis und Maltechnik der Ecole de Barbizon waren grundlegend für die nachfolgende Generation der Impressionisten, diese standen aber ebenso unter dem Eindruck des „Réalisme“ von **Gustave Courbet** (1819–1877). Courbets breite, schrundige Malweise, welche die Materialität der Farbe konstituierend einsetzt, prägt seine *Juralandschaft bei Ornans* (um 1851) und findet auch ihren Niederschlag in der *Flusslandschaft mit Boot bei Pointoise* (um 1868) von **Camille Pissarro** (1830–1903), einem frühen Werk des grossen Impressionisten.

SAAL 2

Barockmalerei in Italien

Unbekannter Maler

Rom, letztes Viertel 17. Jahrhundert
Ruhe auf der Rückkehr aus Ägypten, um 1680/90
Öl auf Leinwand, 98 x 76 cm
Schenkung Annette Bühler 2018

Carlo Maratta

Camerano 1635–1713 Rom
Die Dornenkrönung Christi, um 1650
Öl auf Leinwand, 90 x 65,5 cm
Schenkung Annette Bühler 2013

Giovanni Francesco Romanelli

Viterbo 1610–1662 Viterbo
Die büssende heilige Magdalena, um 1650–53
Öl auf versilbertem Kupfer, 57 x 45,5 cm
Schenkung Annette Bühler 2016

Gaetano Gandolfi

San Matteo della Decima 1734–1802 Bologna
Die büssende heilige Magdalena, um 1763–64
Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm
Schenkung Annette Bühler 2015
Romantik und Realismus in Frankreich

Romantik und Realismus in Frankreich

Théodule Ribot

Saint-Nicolas-d'Attez 1823–1891 Colombes
Christus am Kreuz, 1867
Öl auf Leinwand, 63 x 38,5 cm
Sturzeneggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926

Eugène Delacroix

Charenton-Saint-Maurice 1798–1863 Paris
Anbetung der Könige (Kopie nach Rubens), um 1830
Öl auf Leinwand, 65 x 53,5 cm
Marie Müller-Guarnieri-Stiftung und Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1974

Eugène Delacroix

Charenton-Saint-Maurice 1798–1863 Paris
Löwenjagd, um 1861
Öl auf Leinwand, 34,5 x 47 cm
Vermächtnis Emma Lina Hendel 1999

Männerblicke – Frauenbilder: vom Spätmittelalter zum Fin de Siècle

Deutschrömer und Münchner Jugendstil

Arnold Böcklin

Basel 1827–1901 San Domenico bei Fiesole
Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend, 1875
Öl auf Holz, 41,5 x 66 cm
Schenkung Martita und Walter A. Jöhr 1987

Franz von Stuck

Tettenwies 1863–1928 Tetschen
Perseus und Andromeda, um 1909
Öl auf Leinwand, 57 x 53,5 cm
Dr. Max Kuhn-Stiftung 1972
Susanna im Bade, 1904
Öl auf Leinwand, 134,5 x 98 cm
Mit Beiträgen der Herren Christian Fischbacher-Anderes,
Léopold Iklé, Arnold Mettler-Specker, Hans Mettler-Weber
und Eduard Sturzenegger erworben 1913

Deutschland, 15.–16. Jahrhundert

Albrecht Dürer

Nürnberg 1471–1528 Nürnberg
Die heilige Sippe, 1511
Holzschnitt, Meder 216 b
Maria mit Kind sich am Baum anlehndend, 1513
Meder 34 a/b
Maria mit dem Kind an der Mauer, 1514
Meder 36 lb
Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Martin Schongauer

Colmar um 1440/50–1491 Breisach
Die grosse Kreuztragung, um 1475/80
Kupferstich, Lehrs 9
Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018
Die Peinigung des heiligen Antonius, um 1470/80
Kupferstich, Lehrs 54
Sammlung Gonzenbach, Schenkung 1872

Lucas Cranach d. Ä.

Kronach 1472–1553 Weimar
Die Busse des heiligen Johannes Chrysostomos
Kupferstich, Hollstein 1
Sammlung Gonzenbach, Schenkung 1872

Lucas Cranach d. Ä.

Kronach 1472–1553 Weimar
Der heilige Hieronymus, 1509
Holzschnitt, Hollstein 84
Schenkung Maria und Johannes Krüppel-Stärk, 2018

Antwerpen, 16. Jahrhundert

Cornelis Bazelaere

(Meister mit dem Papagei)
Antwerpen, 1. Hälfte 16. Jahrhundert (dok. 1523)
Lucretia, um 1530
Öl auf Eichenholz, 44 x 29 cm
Schenkung Annette Bühler 2017

Flämischer Meister

Antwerpen (?), 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Geburt Christi mit tanzenden Hirten, um 1510–20
Öl auf Eichenholz, 90,8 x 60,7 cm
Schenkung Annette Bühler 2012

Deutschland, 15.–16. Jahrhundert

Bartholomäus Bruyn der Ältere

Köln 1493–1555 Köln
*Madonna auf der Mondsichel mit den heiligen
Benedikt und Scholastika*, 1512–15
Öl auf Eichenholz, 50 x 35,5 cm
Leihgabe aus Privatbesitz

Süddeutscher Bildschnitzer

Schwaben (?), Anfang 16. Jahrhundert
Heilige Anna selbdritt, um 1510/20
Lindenholz, vergoldet und farbig gefasst, Höhe 66 cm
Schenkung Dr. René und Lotti Gürtler, Liebefeld, 2013

Heinrich Iselin und Werkstatt

(Meister des Meersburger Verkündigungsaltars)
Ravensburg um 1450–1513 Konstanz
Die Marienkrönung, um 1500
3-teilige Skulpturengruppe
Lindenholz, vergoldet und farbig gefasst, Höhe 101 cm
Schenkung Annette Bühler 2016

Daniel Mauch: der letzte grosse Bildschnitzer in Ulm**Daniel Mauch**

Ulm um 1477–1540 Lüttich
Der heilige Ägidius mit der Hirschkuh, um 1530/35
Lindenholz, vergoldet und farbig gefasst, Höhe 93 cm
Schenkung Annette Bühler 2020

Menschenbilder vom 16. bis zum 19. Jahrhundert

Repräsentations- und Standesporträts

Bartholomäus Bruyn der Ältere

Köln 1493–1555 Köln

Bildnis des Balthasar von Kerpen, um 1535

Öl auf Eichenholz, 83 x 58,5 cm

Schenkung Albert Koechlin Stiftung 2002

Niccolò di Giovanni Betti, zugeschrieben

Florenz, dokumentiert 1571–1618

Bildnis der Selvaggia di Baldo Fieravanti, um 1570

Öl auf Pappelholz, 101,5 x 76 cm

Schenkung Annette Bühler 2012

Studien- und Charakterköpfe

Federico Barocci

Urbino 1535–1612 Urbino

Kopf des heiligen Sebastian, 1590–95

Öl auf Papier über Leinwand, 42,5 x 34,5 cm

Schenkung Annette Bühler 2008

Frans Floris I

Antwerpen 1517–1570 Antwerpen

Kopf einer Frau mit Perlohring, um 1555–60

Öl auf Eichenholz, 48 x 33 cm

Schenkung Annette Bühler 2015

Jacob Gerritsz. Cuyp

Dordrecht 1594–1652 Dordrecht

Der Evangelist Markus, 1626

Öl auf Eichenholz, 67,5 x 52 cm

Schenkung Albert Koechlin Stiftung 2002

Gaetano Gandolfi

San Matteo della Decima 1734–1802 Bologna

Kopf eines bärtigen Mannes (Heiliger Josef?), um 1775

Öl auf Leinwand, 44,2 x 37 cm

Schenkung Annette Bühler 2010

Gaetano Gandolfi

San Matteo della Decima 1734–1802 Bologna

Kopfstudie eines Jünglings, um 1760

Öl auf Leinwand, 37,7 x 31,6 cm

Kunstverein St.Gallen, erworben mit Mitteln aus dem
Legat Marguerite Louise Hadorn in Erinnerung an

Dr. Ulrich Diem-Bernet 2018

Benedetto Luti

Florenz 1666–1724 Rom

Kopf eines Mädchens, um 1700

Öl auf Leinwand, 40,5 x 33,2 cm

Schenkung Annette Bühler 2020

Ubaldo Gandolfi

San Matteo della Decima 1728–1781 Ravenna

Kopf eines Knaben mit gelocktem Haar, um 1777

Öl auf Leinwand, 43,5 x 33,5 cm

Schenkung Annette Bühler 2014

Anselm Feuerbach

Speyer 1829–1880 Venedig

Nanna, 1864–65

Öl auf Leinwand, 78 x 60 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Camille Corot

Paris 1796–1875 Paris

Odalisque, um 1871/73

Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm

Kunstmuseum Basel / Kunstmuseum St.Gallen

Geschenk der Familien Michel Dauberville und Dr. Peter Nathan in dankbarer Erinnerung an die gute Aufnahme ihrer Familien in der Schweiz während des Nazi-Regimes

Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts: vom Pleinairismus zum Impressionismus

Spitzweg und Frankreich

Gustave Courbet

(Ornans 1819–1877 La Tour de Peilz)

Juralandschaft bei Ornans, um 1851

Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1937

Carl Spitzweg

München 1808–1885 München

Gebirgslandschaft mit Badenden, um 1868

Öl auf Leinwand, 78 x 64,5 cm

Frauenbad in Dieppe III, um 1857

(Kopie nach Eugène Isabey)

Öl auf Leinwand, 37,5 x 66 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926

Corot und die Pleinairmalerei

Camille Corot

Paris 1796–1875 Paris

See mit Fischer in seiner Barke, 1872

Öl auf Leinwand, 94 x 66,5 cm

Vermächtnis Dr. Arnold Eversteyn 1967

Bei Riva am Gardasee, 1834

Öl auf Leinwand, 29 x 41 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936

Barthélemy Menn

Genf 1815–1893 Genf

Landschaft mit Wiesenbach

Öl auf Papier über Leinwand, 25 x 42 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, Schenkung 1926

Prosper Marilhat

Vertaizon 1811–1847 Thiers

Waldlandschaft mit Teich und Kühen

Öl auf Holz, 30 x 51 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung

Schenkung August Müller 1941

Camille Pissarro

Charlotte Amalie (Virgin Islands) 1830–1903 Paris

Flusslandschaft mit Boot bei Pontoise, um 1866

Öl auf Leinwand, 43 x 65 cm

Sturzeneggersche Gemäldesammlung, erworben 1936