

Klaus Ertz / Alexander Wied / Karl Schütz u.a.: Die flämische Landschaft: 1520-1700. Ausstellungskatalog Villa Hügel, Kulturstiftung Ruhr Essen 2003 / Kunsthistorisches Museum Wien 2003/04, Lingen: Luca Verlag 2003, 420 S., 154 Farbabb., 300 Textabb., ISBN 3-923641-51-6, EUR 52,00

Rezensiert von:
Thomas Fusenig
 Essen

Der Katalog erschien aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung, die 2003/04 in der Villa Hügel in Essen, im Kunsthistorischen Museum in Wien und in veränderter Gestalt im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen zu sehen war. [1] Etwa 130 Leihgaben aus europäischen und amerikanischen Museen, dem Kunsthandel und Privatbesitz machten die Ausstellung zu einem reichhaltigen und lehrreichen Augenschmaus.

Der gemeinsamen Vorbemerkung von Karl Schütz, Alexander Wied und Klaus Ertz über das Zustandekommen der Ausstellung und ihre Konzeption (10-11) folgen zwei einleitende Artikel, die das Thema in die größeren Zusammenhänge der europäischen Kunstgeschichte einordnen. Alexander Wied liefert einen übersichtlichen Abriss der "Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei" (12-21). Klaus Ertz gibt einen Ausblick auf das Ganze der "Flämischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert" (22-37).

Der Katalog umfasst 13 Kapitel, die in drei große Abschnitte zur "Landschaft im 16. Jahrhundert", zu "Landschaftstypen ab 1600" und zum "Höhepunkt und Ausklang im 17. Jahrhundert" eingeteilt sind. Jedes Kapitel wird von zum Teil illustrierten Essays eingeleitet. Alexander Wied behandelt im ersten Abschnitt in drei eng verbundenen Kapiteln die niederländische Landschaftsdarstellung vor, von und um Pieter Bruegel d.Ä. herum (38-117). Dies ist die einzige Stelle, an der auch Kupferstiche einbezogen werden. Zeichnungen und Grafik wurden ansonsten ausgespart, wegen ihrer Lichtempfindlichkeit und der damit verbundenen Schwierigkeit der Ausleihe, aber auch schlicht aus Platzgründen (73). Das künstlerische Zentrum Pieter Bruegel d.Ä., um das die erste Abteilung kreist, ist später im Katalog noch mit seinen Jahreszeitenbildern im Kunsthistorischen Museum in Wien präsent, die von Karl Schütz besprochen werden (252-263). Die Bilder selbst waren natürlich nur in Wien zu sehen.

Der große Mittelteil des Kataloges (118-329) umfasst acht Kapitel zu Spezialisierungen beziehungsweise Themen innerhalb der Landschaftsmalerei, die von verschiedenen Autoren vorgestellt werden: Fels- und Gebirge (Uwe Wieczorek), Wald (Ertz), Fluss- und Dorf (Ertz),

Meer und Schiffe (Ulrike Middendorf), Landschaftsporträts (Paul Huvenne), Jahreszeiten (Schütz), Paradies (Ute Kleinmann), Phantastische Landschaften (Uta Neidhardt). Den Abschluss (330-377) bilden zwei Kapitel zu "Rubens und Nachfolge" (Konrad Renger) und zu den "Brüsseler Landschaftsmalern" (Ertz). Eine gehaltvolle Coda sind der biografische Anhang zu den knapp 60 ausgestellten Künstlern (378-399, Stephan Brakensiek) und eine umfangreiche Bibliografie der zitierten Literatur (400-414).

In einem größeren Autorenteam entsteht unausweichlich eine gewisse Vielstimmigkeit. Neben eher referierenden Kapiteleinleitungen stehen anspruchsvolle Texte. Den lakonisch informativen Beitrag von Konrad Renger zu den Rubens-Landschaften kann man klassisch nennen (330-337). Man wird dem vielköpfigen Team, das an der Durchführung der Ausstellung und der Abfassung des Katalogs beteiligt war, nicht Unrecht tun, wenn man die Beiträge von Alexander Wied (neben Schütz Ausstellungskurator für Wien) und Klaus Ertz (Initiator, Ausstellungskurator und Verleger) für den Gesamteindruck des Projektes heraushebt. Beide haben neben mehreren einleitenden Texten auch den größten Teil der Katalognummern verfasst.

Dass es in Essays und Katalogeinträgen bisweilen zu kurzen Wiederholungen kommt, ist unvermeidlich. Es finden sich allerdings auch argumentative Spannungen. So etwa, wenn man die Skepsis an ausführlichen ikonographischen Deutungen bei Wied und Ertz den Bemerkungen von Ulrike Middendorf zu Seestücken und Marinen gegenüberstellt.

In jüngerer Zeit hat sich die Diskussion um die Entstehung der Malereigattungen in Antwerpen im 16. Jahrhundert durch Untersuchungen mit sozial- beziehungsweise wirtschaftsgeschichtlichen Methoden belebt. Dies wird von Klaus Ertz in seinem einleitenden Aufsatz angesprochen (Ertz, 24-28). [2] Darüber hinaus haben solche Fragestellungen keinen Eingang in die Konzeption gefunden. Viel stärker treten formale Entwicklungen und künstlerische Bezüge hervor. Kunstgeschichte stellt sich auf diese Weise als eine von äußeren Umständen weitgehend unabhängige Aneinanderreihung ästhetischer Meisterwerke dar. Dies ist wohl ein Tribut an den Eventcharakter der Altmeister-Ausstellung. Im Katalog hätte man dies etwa durch die Behandlung der häufigen Kopien und Variationen von Kompositionen innerhalb der Landschaftsmalerei relativieren können.

Das Interesse an den ökonomischen Bedingungen der Malerei hat sich in jüngerer Zeit mit maltechnischen Untersuchungen verbunden. Besonders die Infrarotreflektographie ermöglicht es, einen besseren Einblick in die Werkstattabläufe zu gewinnen. [3] Anhand solcher Analysen, die im Katalog kaum Erwähnung finden, kann die Steigerung der Effizienz durch "Produktinnovation" konkret nachgewiesen werden. Eine exemplarische Untersuchung eines Bildes von Josse de Momper d.J. im Vergleich mit einer viel zeitaufwändiger gemalten Landschaft Gillis van Coninxloos wäre in dieser Hinsicht lohnend gewesen. Die meisten Aussagen zur Malweise

bleiben hingegen im Bereich der Kennerschaft.

Kennerschaftliche Stellungnahmen dienen Klaus Ertz dazu herauszustreichen, was man im bürokratischen Antragsdeutsch wohl als Alleinstellungsmerkmale Jan Brueghel d.Ä. bezeichnen könnte. Der Meister wird auf diese Weise weitgehend isoliert. In Zusammenhang mit seiner unbestrittenen Bedeutung in der Entwicklung der Raumkomposition von Dorfansichten scheint mir unterbewertet, dass sich - wie Ertz allerdings vermerkt (186) - in Landschaften der produktiven Grimmer-Werkstatt oder bei Gillis Mostaert bereits verwandte Kompositionsschemata finden. Das Kompositionsschema (niedriger Horizont, beherrschend ins Bild führende Raumschneise) lässt sich zudem früher in der Grafik nachweisen. [4]

Handelt es sich bei Jan Brueghels Landschaften nicht eher um eine kühne Vereinfachung der Tradition als um eine grundlegende Innovation? Und in welchem Verhältnis steht die kompositorische Vereinfachung zur atemberaubenden Feinmalerei Brueghels? Wie waren die Arbeitsabläufe in der Werkstatt organisiert, die es ihm erlaubten, eine große Zahl höchst verfeinerter Bilder herzustellen? [5] Auf diese Fragen geht der Katalog nicht näher ein. Zudem wirkt die außerordentliche Bedeutung der Bruegel-Dynastie für die Landschaftsmalerei in der Präsentation ein wenig überspitzt, indem ausschließlich Landschaftsgrafik Pieter Bruegel d.Ä. und seines unbekannteren Zeitgenossen, dem Meister der kleinen Landschaften, behandelt wird (72-95). Eine für Jan Brueghel d.Ä. und Paul Brill zu Beginn ihrer Laufbahn so bedeutende Kupferstichserie wie die "Solitudo sive Vitae Patrum eremicolarum" von Marten de Vos hingegen bleibt gänzlich unerwähnt. [6]

Abschließend bleibt noch die Frage, wie sinnvoll die kunstgeografische Beschränkung der Ausstellung auf die "flämische" Landschaftsmalerei ist. Für den Katalog der Vorgänger-Ausstellung "Das Flämische Stilleben 1550-1680" war ursprünglich noch ein Artikel zum "Problem des Flämischen" vorgesehen, der allerdings nicht eingeliefert wurde.

Für die Landschaftsausstellung war es sicher von Nutzen, dass man sich nicht in ein zu enges kunstgeografisches Korsett gezwängt hat. Sonst wäre wohl kaum eine so interessante Werkgruppe zu sehen gewesen, wie die vier Gemälde von Frederick van Valckenborch, dem ältesten Sohn von Marten van Valckenborch (Kat. 46, 47, 79, 118). Frederick van Valckenborch ist zwar 1566 noch in Antwerpen zur Welt gekommen und ausgebildet worden, aber seit 1586 war er zusammen mit seinem Vater in Frankfurt am Main ansässig. Wie viele andere Künstler in der Ausstellung verließ die Familie Valckenborch aufgrund der religiösen Spannungen und der wirtschaftlichen Krise die südlichen Niederlande. Andere Künstler orientierten sich nach Prag, ein großer Teil natürlich in die nördlichen Niederlande. Nach einer Italienreise in den 1590-er Jahren zusammen mit seinem Bruder Gillis, von dem ebenfalls ein Bild auf der Ausstellung gezeigt wurde (Kat. 117), war Frederick van Valckenborch 1597 zurück in Frankfurt. Bereits 1601 kam er dann nach Nürnberg, wo er angesehener

Bürger und Ratsmitglied wurde. [7] Die Ausstellung bot eine willkommene Gelegenheit, seine Malweise zu studieren. Damit ist aber zugleich eine Seite in dem noch ungeschriebenen Buch über die "Ausbreitung und Nachwirkung der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts" aufgeschlagen, um einen Buchtitel von Horst Gerson zu paraphrasieren.

Das Flämische erweist sich auf diese Weise nicht als ein durch Herkunft, Klima oder sonst wie definierter, in der Kunst zum Ausdruck kommender "Volkscharakter". [8] Es ist vielmehr eine gemeinsame Tradition technischer und stilistischer Mittel, wobei ein vielfaches Geben und Nehmen unterschiedlicher künstlerischer Milieus bestand.

Hans Vlieghe fragte in einem Vortrag anlässlich des Erscheinen seines Bandes "Flemish art and architecture 1585-1700": "Flemish art, does it really exist?" Er antwortete, was wohl auch in Anschluss an diese Ausstellung gesagt werden kann: "Perhaps it is now time to start addressing the finer points, in order gradually to arrive at a picture of the art of the seventeenth-century Netherlands in which the artistic realizations of north and south are presented in a more integrated fashion". [9]

Der Katalog regt zum Weiterdenken an. Er bietet trotz einiger Indifferenzen einen ausgezeichneten Überblick und ermöglicht es dem Leser, seine Kenntnisse durch zusätzliche Lektüre weiter zu vertiefen. Ausstellung und Katalog ist es gelungen, die große Vielfalt der künstlerischen Entwicklung und der Forschungsliteratur so weit wie möglich übersichtlich darzustellen. Angesichts des zu beackernden "Weiten Feldes" eine enorme, eindrucksvolle Leistung.

Anmerkungen:

[1] Die niederländische Übersetzung des veränderten Kataloges erschien unter dem Titel: Paul Huvenne (Hg.): De uitvinding van het landschap - Van Patinir tot Rubens, 1520-1650, Wommelgem 2004. Dem Katalog wurden drei Essays von Hans-Joachim Raupp, Reindert Falkenburg und Paul Vandenbroeck hinzugefügt. Die meisten Kapiteleinleitungen wurden hingegen weggelassen. Die Abbildungsqualität ist schlecht, es gibt einige seitenverkehrte Abbildungen.

[2] Zu spät erschien das Buch über die Geschichte des Antwerpener Kunstmarktes vor 1609 von Filip Vermeylen: Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age, Turnhout 2003 (mit weiterer Literatur).

[3] Exemplarisch ist in dieser Hinsicht Peter van den Brink (Hg.): De Firma Brueghel. Ausstellungskatalog Maastricht/Brüssel 2001, besonders 160-172.

[4] Vgl. zum Beispiel den ersten Stich in der Serie "Scenographiae sive

Perspectivae" von Hans Vredeman de Vries (Hollstein, XLVII, Nr. 31); Mostaerts monogrammiertes Gemälde einer "Dorfkirmes" von 1583 in der Nationalgalerie Prag, seine "Flämische Kirmes", auf Holz, 68 x 99 cm, monogrammiert (Pictura, Maastricht 1981, Kat. Nr. 9, Galerie R. Finck) und Mostaerts Zeichnung einer "Dorfstraße" in der Eremitage, St. Petersburg (Vadim A. Sadkov: Unknown works by Gillis Mostaert, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1995), 65-73, Fig. 3, 68).

[5] Zu spät erschien die Monografie zu Abraham Govaerts, der nur mit einem Bild auf der Ausstellung vertreten war (Kat. 59); Kathleen Borms / Ursula Härting: Abraham Govaerts. Der Waldmaler (1589-1626), Wommelgem 2004. Härting macht durch die erstmalige Rekonstruktion der Chronologie des Œuvres wahrscheinlich, dass Govaerts ein Schüler von Jan Brueghel war.

[6] Hollstein, XLVI, Part 1, 203-206, Nr. 964-993 (1585/86); von Bril und Brueghel in Bildern im Kunsthistorischen Museum in Wien bzw. in der Ambrosiana in Mailand kopiert, Pieter Brueghel der Jüngere - Jan Brueghel der Ältere: flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt. Ausstellungskatalog Essen/Wien/Antwerpen 1997/98, Kat. 187, 497-498; Pamela M. Jones: Two newly-discovered hermit landscapes by Paul Bril, in: Burlington Magazine 130 (1988), 32-34.

[7] Andreas Tacke (Hg.): "Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg" - Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten, München, Berlin 2001, 600.

[8] Zu verschiedenen Traditionen der Kunstgeographie vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: Towards a geography of art, Chicago, London 2004, zur Klimatheorie ebd., 22f. et passim.

[9] Flemish art, does it really exist?, in: Simiolus 26 (1998), 187-200, Zitat 200. Dies fordert auch Ertz in seinem Beitrag zur "Dorf- und Flusslandschaft", 185-186, wenn er darauf hinweist, dass die Bedeutung Jan Brueghels für die Entwicklung der nordniederländischen Flachlandschaft bisher übersehen wurde.

Redaktionelle Betreuung: Dagmar Hirschfelder

Empfohlene Zitierweise:

Thomas Fusenig: Rezension von: *Klaus Ertz / Alexander Wied / Karl Schütz u. a.: Die flämische Landschaft: 1520-1700. Ausstellungskatalog Villa Hügel, Kulturstiftung Ruhr Essen 2003 / Kunsthistorisches Museum Wien 2003/04, Lingen: Luca Verlag 2003*, in: **sehpunkte** 4 (2004), Nr. 10 [15.10.2004], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/10/4953.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden

Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168