

EPOCHAL

MEISTERWERKE DES HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUMS
VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART

HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM
KUNSTMUSEUM DES LANDES NIEDERSACHSEN

EPOCHAL

MEISTERWERKE DES HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUMS
VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART

HERAUSGEgeben von JOCHEN LUCKHARDT, ANNE-KATRIN SORS und JUDITH CLAUS

AUSSTELLUNG DES HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUMS BRAUNSCHWEIG
IN DER BURG DANKWARDERODE
12. JULI 2009 - HERBST 2012

INHALT

Idee und Gesamtleitung: Jochen Luckhardt
Organisation und Katalogredaktion: Judith Claus und Anne-Katrin Sors
Konzeption: Judith Claus, Thomas Döring, Silke Gatenbröcker, Wolfgang Leschhorn, Regine Marth,
Sven Nommensen, Anne-Katrin Sors, Alfred Walz
Ausstellungsgestaltung: Pabst Architekten Berlin in Zusammenarbeit mit Dr. Sven Kuhrau, Berlin
Ausstellungsgraphik und Katalog-Cover: doppelpunkt Kommunikationsdesign, Berlin
Konservatorische Betreuung: Eva Jordan-Fahrbach, Ursel Gassner, Britta Goldbach, Kerstin Hasselbach, Verena Herwig,
Hildegard Kaul, Carmen Markert, Sonja Schmitz, Ailke Schroeder, Nicole Thörner
Korrekturen: Arwed Arnulf, Josefin Borns, Gisela Bungarten, Daniela Hoffmann, Christiane Pagel, Katja Pylen
Logistik im Kupferstichkabinett: Katja Pylen
Fotowerkstatt: Claus Cordes, Jutta Streitfellner
Öffentlichkeitsarbeit: Angelie Kapusta, Silke Röhling, Rainer Sander
Museumspädagogik: Sven Nommensen, Maren Peters
Aufbau: Karl-Heinz Balzuweit, Bernd-Volker Eppers, Gerd Kiebler, Rudolf Lange, Ulrich Nebelung, Axel Peters,
Marek Prengel, Gerd Torunski
Tischlerarbeiten: Jan Greve, Gerd Torunski
Praktikantinnen: Anna Liza Arp, Josefin Borns, Henrike Peeck
Für Information sei gedankt: Dr. Andreas Schalhorn, Berlin; Dr. Peter Prange, München; Dr. Tobias D. Geissmann, Berlin

Katalogautoren

JC Judith Claus
TD Thomas Döring
SG Silke Gatenbröcker
WL Wolfgang Leschhorn
JL Jochen Luckhardt
RM Regine Marth
SN Sven Nommensen
CP Christiane Pagel
KP Katja Pylen
AKS Anne-Katrin Sors
AW Alfred Walz



EINFÜHRUNG UND DANK

Seit 2008 unterzieht sich das Herzog Anton Ulrich-Museum einer großen Baumaßnahme. Mit Erweiterung und Renovierung sichert der Träger des Museums, das Land Niedersachsen, die Zukunft des über 250-jährigen Museums und seiner Sammlungen und unternimmt damit die bedeutendste Investition dafür seit der Errichtung des Museumsgebäudes zu Ende des 19. Jahrhunderts. Als Folge der Renovierung kann der reguläre Museumsbetrieb nicht aufrechterhalten bleiben. Um in der Öffentlichkeit trotzdem weiterhin präsent zu sein, wollte das Herzog Anton Ulrich-Museum seine Ausstellungsaktivitäten jedoch nicht wie in ähnlichen Fällen deutscher Museen nach auswärts verlagern. Leihgaben wären ohnehin in Los Angeles, Castelfranco Veneto oder in Jerusalem erwünscht – wie Anfragen allein aus den vergangenen letzten Wochen zeigten. Vielmehr sollten in den anstehenden Jahren den Wünschen des regionalen Publikums weiterhin Rechnung getragen und die möglicherweise vergeblich nach Braunschweig gereisten auswärtigen Besucher nicht vergessen werden, außerdem dem Freundeskreis des Museums und seinen Aktivitäten ein Forum erhalten bleiben. So wurde nach Möglichkeiten für eine alternative Präsentation in Braunschweig gesucht.

Das Herzog Anton Ulrich-Museum verfügt mit dem Rittersaal in der Burg Dankwarderode, der Mittelalterabteilung des Hauses, über einen Saal mit besonderer Atmosphäre, der bereits auch zu Ausstellungszwecken genutzt worden ist. Um ihn erneut umfassend „bespielen“ zu können, wurde die Lösung ganz eigener Probleme notwendig. Auf diesem begrenzten Areal sollte ein Überblick über die Sammlungsgebiete weiterhin möglich bleiben. Wie aber eine repräsentative Wahl treffen unter den bisherigen ca. 2 500 Objekten der Schausammlung und den ca. 170 000 Werken des Gesamtbestandes und zugleich die Mittelaltersammlung im Knappensaal der Burg berücksichtigen? Ein Ausstel-

lungskonzept hatte von dem Anspruch des Museums auszugehen, ein universales Kunstmuseum zu sein und über Epochen und Gattungen hinweg Einblicke in die Kunstentwicklung gewähren zu können. Zum ersten Mal soll es in der Burg also – im Museumsgebäude an der Museumstraße sonst kaum möglich – eine Bestandspräsentation geben, in der sich Gemälde, Skulpturen, Objekte angewandter Kunst, Zeichnungen und Graphik direkt ergänzen. Dieser Versuch, eine thematische Essenz zu präsentieren, führt zu einer subjektiven „Kunstgeschichte à la Herzog Anton Ulrich-Museum“. Fachleute fühlen sich dabei vielleicht an einbändige Überblicke berühmter Kunsthistoriker erinnert mit ganz spezieller Auswahl und Interpretationsbreite.

Gemäß den Schwerpunkten des Herzog Anton Ulrich-Museums wurde die Ausstellung im Rittersaal durch Christian Pabst Architekten in eine Abfolge von fünf Kuben gegliedert. Diese könnten folgendermaßen betitelt werden: „Antike und Renaissance – Barock: katholisch – Barock: nördliches Europa – 18. Jahrhundert – 19./21. Jahrhundert“. Das architektonische Konzept wurde durch die Objektauswahl der Kustodinnen und Kustoden des Museums in Zusammenarbeit mit den beiden Ausstellungsorganisatorinnen Dr. Judith Claus und Dr. Anne-Katrin Sors mit Leben erfüllt. Die Ausstellungsgestaltung und -planung unternahmen wiederum Christian Pabst Architekten.

Der vorliegende Band folgt grundsätzlich mit seiner Aufteilung den Kuben. Die Texte zu den Werken sind chronologisch angeordnet; den Beginn einer Epoche kennzeichnet jeweils ein Einführungstext. Primär ist der Band zur Erinnerung an die Meisterwerke und nicht vorrangig zur Ausstellungsbegleitung gedacht, weshalb die wenigen Stücke der Antike der Epoche des Mittelalters – in der Burg im Knappensaal des Erdgeschosses untergebracht – vorgeschaltet sind.

Der Rittersaal mit seiner Raumfassung „um 1900“ als Ausstellungsraum erfordert ein Eingehen auf ganz besondere Bedingungen, die der Einrichtung und Inszenierung ihre eigenen Grenzen setzen. Unter Berücksichtigung dieser räumlichen Situation in Kombination mit der hochrangigen Objektauswahl handelt es sich bei der Ausstellung um das aufwendigste Projekt des Museums in den letzten Jahren. Umso mehr ist allen Beteiligten außerhalb und innerhalb des Hauses – es waren Alle einbezogen – für ihren engagierten Einsatz außerordentlich zu danken, insbesondere Christian Pabst für den Ideenreichtum und die Projektverwirklichung, den unermüdlich tätigen Dr. Judith Claus und Dr. Anne-Katrin Sors für ihre erfolgreiche Koordination schwieriger Produktionsabläufe mit vielen Beteiligten, dem Leiter des Betriebes, Rainer Sander, für die Auftragsvergaben, Barbara Köpper für die Lösung der Fragen zum Gebäudemanagement, Dr. Alfred Walz für den konzeptionellen Beistand bei der Ausstellungseinrichtung (ihm wie auch Dr. Thomas Döring), Dr. Silke Gatenbröcker, Prof. Dr.

Wolfgang Leschhorn und Dr. Regine Marth für die konzeptionelle Objektauswahl und -Verteilung, Dr. Sven Nommenen und Maren Peters M. A. für die museumspädagogische Begleitung, den Restauratorinnen Ursel Gaßner, Britta Goldbach, Verena Herwig, Eva Jordan-Fahrbach, Hildegard Kaul und Nicole Thörner für die Überlegungen, wie die Meisterwerke im Rittersaal unterzubringen und für längere Zeit sicher zu installieren sind, zudem Claus Cordes für die fotografischen Arbeiten.

Allen im Hause Beteiligten sei herzlich gedankt, wie auch denen, ohne deren fördernder Beistand eine Realisation des Projektes hätte gar nicht erst ins Auge gefasst werden können: Dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, dem Freundeskreis des Herzog Anton Ulrich-Museums e. V., der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz und der Ernst von Siemens Kunststiftung gebührt ebenfalls besonderer Dank.

Jochen Luckhardt

AUFTAKT

1 FIGUR DES PHILIPPOS ARRHIDAIOS

Um 320 v. Chr.
Granit, H 59,5 cm, B 22,2 cm, T 28 cm
Inv. Nr. Aeg S 20

Das an ungewöhnlichen und singulären Kunstwerken reiche Herzog Anton Ulrich-Museum besitzt mit dieser Figur eines knienden Pharao das einzige erhaltene rundplastische Bildnis des Philippos Arrhidaios, des Halbbruders Alexanders des Großen, der von 323–317 v. Chr. König von Makedonien war. Die Figur weist auf der Rückseite eine Inschrift auf. Bereits im Jahr 1900 wurde diese mit Philippos Arrhidaios in Verbindung gebracht, allerdings mit Fragezeichen. Durch die Entdeckung eines weiteren Schriftzeichens am Anfang ist diese Identifizierung mittlerweile unumstritten. Bei Forschungen für den 2010 erscheinenden Bestandskatalog der altägyptischen Kunstwerke in Braunschweig wurden weitere Hieroglyphen an der Inschrift entdeckt, deren Interpretation allerdings nicht eindeutig ist und weiterer Untersuchungen bedarf.

Die Pharaonenfigur wurde 1778 für das Herzogliche Kunsts- und Naturalienkabinett angekauft. Einige Jahre vorher war sie bereits Herzog Carl I., zusammen mit zwei

weiteren Skulpturen, angeboten worden, offenbar war dem Herzog aber der Preis zu hoch, jedenfalls kam der Kauf nicht zustande. Nachdem die Skulptur 1778 von einem anderen Händler ein zweites Mal angeboten worden war und der Kabinettssekretär Hoefer die Echtheit bestätigt hatte, wurde sie in die Sammlungen aufgenommen. Die Figur war beschädigt an Nase und Händen, was den Preis sicherlich gedrückt haben wird. Interessanterweise wurde damals nicht erkannt, dass es sich um eine männliche Figur handelt. So wird sie in den Kaufangeboten des 18. Jahrhunderts als Isis bezeichnet. Dies belegt eindrücklich, dass es trotz der schon einige Zeit andauernden Bewunderung für alles Ägyptische keine Erkenntnisse über die Darstellungen und die kultische Verwendung der in die Kunstsammlungen der Zeit gelangten Werke gab; dies änderte sich erst mit der Entzifferung der Hieroglyphen zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

RM



2 ZWEI SILBERMÜNZEN DES MAKEDONISCHEN KÖNIGS PHILIPP III. ARRHIDAIOS

1. Philipp III. (323–317), Tetradrachme, Münzstätte Babylon
Price P 186; Leschhorn 717
Silber, 16,79 g
Inv. Nr. L717
2. Philipp III. (323–317), Tetradrachme, östliche Münzstätte
Price P 219
Silber, 16,92 g
Inv. Nr. 10.694

Der makedonische König Alexander III. der Große (336–323), der nach der Eroberung des Perserreiches riesige Edelmetallschätze erbeutet hatte, ließ daraus ungeheure Mengen an Münzen prägen, die im Osten des Mittelmeerraumes für mehr als zwei Jahrhunderte die Rolle einer internationalen Währung übernahmen. Die wichtigste dieser Alexandermünzen war die silberne Tetradrachme (4 Drachmen entsprechend), die nach dem attischen Gewichtssystem ausgeprägt war und um die 17 g wog. Tetradrachmen des gut eingeführten und überall akzeptierten Alexandertyps wurden auch für Alexanders Nachfolger Philipp III. Arrhidaios (323–317) in rund 20 Münzstätten von Griechenland bis Persien geprägt. Sie tragen die gleichen Bilder wie die Alexandermünzen, auf der Vorderseite den Kopf des Herakles, des mythischen Stammvaters der makedonischen Königsdynastie, dessen Darstellung immer mehr dem Abbild Alexanders des Großen angeglichen wurde, auf der Rückseite den thronenden Zeus mit Adler und Zepter. Nur der Name, der auf der Rückseite der Münzen erscheint, wurde von

Alexandrou (= Münze Alexanders) in Philippou (= Münze Philipps) geändert. Unterschiedliche Beizeichen weisen auf die verschiedenen Münzstätten hin.

Dabei war die Herrschaft Philipps III. völlig unsicher. Nach dem plötzlichen Tod Alexanders des Großen im Jahre 323 in Babylon hatten sich seine Generäle um die Nachfolge gestritten. Die schwer bewaffnete Infanterie setzte auf den geistig behinderten Philipp Arrhidaios, den Halbbruder Alexanders, die adlige Reiterei auf den wenige Monate nach Alexanders Tod geborenen Sohn Alexander IV. (323–310/9). In der Reichsordnung von Babylon wurden die teils gewalttätigen Auseinandersetzungen in einem Kompromiss beendet, wonach Philipp III. den Thron besteigen sollte, den Generälen aber als Statthaltern die wichtigsten Regionen und Kommandostellen des Reiches überlassen wurden. So war Philipp Arrhidaios nichts anderes als eine Marionette in den Händen der Generäle (Diadochen) und wurde nur in einigen Regionen des Ostens anerkannt, bis er und seine Gemahlin Eurydike auf Betreiben von Alexanders Mutter Olympias Ende des Jahres 317 hingerichtet wurden. Seit dem 16. Jahrhundert sammelten die Fürstenhäuser Europas antike Münzen griechischer Könige und römischer Kaiser, die ihnen als Vorbilder für ihre eigenen Prägungen dienten und an denen die Fürstenkinder in die griechische und römische Geschichte eingeführt wurden. In der Linie Braunschweig-Wolfenbüttel ist eine entsprechende Sammeltätigkeit seit Herzog August dem Jüngeren (1579–1666) und seinen Söhnen nachweisbar. Deren Münzen bildeten den Grundstock der rund 30 000 Objekte umfassenden Münzsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, zu der auch die beiden Tetradrachmen Philipps III. gehören, die eine in Babylon geprägt, die andere in einer unbestimmten Münzstätte des Ostens.

WL



3 SALBÖLFLÄSCHCHEN, SOG. MANTUANISCHES ONYXGEFÄß

Um 54 n. Chr.
Fünfschichtiger Sardonyx, Hochschnitt
H 15,3 cm, stärkster Dm 6,5 cm
Inv. Nr. Gem 300

Mal als Salbölgefäß König Salomos, dann als solches der deutschen Kaiser bezeichnet, mal bei den Plünderungen der Kunstsammlung der Gonzaga in Mantua 1630 wie durch ein Wunder erhalten geblieben, auf der Flucht der herzoglichen Familie vor Napoleon 1810 aus der Nordsee gerettet, dann vermeintlich beim Schlossbrand in Braunschweig 1830 verloren gegangen – unglaubliche Geschichten ranken sich um dieses Gefäß. Die vorerst letzte Gefährdung überstand es in den letzten Kriegstagen 1945, als an seinem Auslagerungsort Blankenburg die Bombardierung der Alliierten durch die fortwährende Präsenz der deutschen Truppen drohte und der damalige kommissarische Museumsleiter Kurt Seelecke alles auf eine Karte setzte: Der Onyx wird von ihm kurzerhand zum Salbölgefäß der deutschen Kaiser in Rom erklärt und der deutsche Truppenkommandant mit der Frage konfrontiert, ob er wirklich den Untergang dieses stets bewahrten „Heiligtums“ (und der weiteren ausgelagerten Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums) durch seine Präsenz verantworten wolle. Der Auftritt war offenbar so beeindruckend, dass sich das deutsche Militär aus der Umgebung Schloss Blankenburgs zurückzog und eine Bombardierung unterblieb.

Das Salbölgefäß vereint wie in einem Brennglas die Museumsgeschichte. Darüber wird leicht übersehen, dass es ein außerordentlich herausragendes Zeugnis der antiken Stein-

schneidekunst darstellt. Nicht nur hat der Steinschneider sehr geschickt die verschiedenen Farben des Steins für seine Darstellung genutzt, er hat auch die anspruchsvolle Technik des Hochschnitts gewählt, bei der der Hintergrund weggeschnitten wird und die Darstellungen folglich erhaben stehen bleiben. Allgemein wird heute davon ausgängen, dass Triptolemos, ein mythischer Held, in einem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen steht, neben ihm Demeter, die Göttin der Fruchtbarkeit. Vor ihnen liegt die Erdgöttin Tellus. Die weiteren Figuren sind in Zusammenhang mit verschiedenen Opferriten zu sehen, ihre Deutung im Einzelnen ist jedoch strittig, auch die in der Regel angenommene Verbindung zum Amtsantritt Neros im Jahre 54 n. Chr. erfordert weitere Forschungen, wie auch das Verhältnis des Mantuanischen Onyxgefäßes zu weiteren antiken Fläschchen aus Stein, so z. B. der Onyxkanne in Saint-Maurice d’Agaune.

Das Mantuanische Onyxgefäß hat die historischen Gefährdungen relativ unbeschadet überstanden; allerdings hatte es in der Antike einen Henkel, der wahrscheinlich in den Kunstkammern der Gonzaga durch eine aufwendige Goldfassung ersetzt worden ist. Dafür wurden nachträglich die zwei glatt belassenen Bänder in den Stein geschnitten.

RM



4 VIER RÖMISCHE GOLDMÜNZEN

1. Tiberius (14–37 n. Chr.), Aureus, Münzstätte Lugdunum (Lyon)
RIC I 25
Gold, 7,59 g
Inv. Nr. 10.788
2. Nero (54–68 n. Chr.), Aureus ca. 65–66 n. Chr., Münzstätte Rom
RIC I 59
Gold, 7,02 g
Inv. Nr. 10.794
3. Vespasian (69–79 n. Chr.) für seinen Sohn Titus, Aureus 71–72 n. Chr., Münzstätte Rom
RIC II 158
Gold, 7,03 g
Inv. Nr. 10.801
4. Vespasian (69–79 n. Chr.) für seinen Sohn Titus, Aureus 78–79 n. Chr., Münzstätte Rom
RIC II 218
Gold, 7,22 g
Inv. Nr. 10.804

Die frühe römische Kaiserzeit kannte neben Silber-, Kupfer- und Messingprägungen als wertvollste Münze die Goldmünze (lateinisch *aureus*). Eine der etwas über 7 g wiegenden Goldmünzen entsprach beinahe einem Monatsgehalt eines einfachen Legionärs. Kamen die Metalle Gold, Silber und Kupfer im 1. Jahrhundert meist aus den reichen Minen Spaniens, so erfolgte die eigentliche Prägung der Gold- und Silbermünzen vorwiegend in der Münzstätte Rom, die über erfahrenes Personal verfügte und vom Kaiser leicht überwacht werden konnte. Zeitweise war aber an die Stelle Roms Lugdunum (Lyon) als Produktionsstätte für Gold- und Silber-

münzen getreten (Nr. 1). Dort bewachte unter Kaiser Tiberius (14–37 n. Chr.) eine eigens stationierte Militäreinheit die Münzstätte, die Italien und die westlichen Provinzen des Römischen Reiches mit dem nötigen Geld versorgte.

Während die Vorderseiten der römischen Reichsmünzen fast immer den regierenden Kaiser (gekennzeichnet durch den Lorbeerkrantz im Haar) oder ein Mitglied der Kaiserfamilie darstellen, sind die Rückseiten der Herrschaftspropaganda gewidmet. Aureus (Nr. 1) des Tiberius zeigt eine sitzende weibliche Gestalt mit langem Zepter in der Rechten und einem Zweig in der Linken, üblicherweise die Darstellung einer Gottheit, doch ist hier die Interpretation unsicher. Wahrscheinlich handelt es sich um Livia, Witwe des Augustus und Mutter des regierenden Kaisers Tiberius, die göttliche Züge erhalten hat. Aureus (Nr. 2) Kaiser Neros (54–68 n. Chr.) zeigt auf der Rückseite Salus, die Personifikation der Gesundheit und des Wohlergehens. Nero war im Jahre 65 n. Chr. der so genannten Pisonischen Verschwörung unbeschadet entgangen und ließ dies mit dem Schlagwort Salus verkünden.

Kaiser Vespasian (69–79 n. Chr.), der am Anfang der flavischen Kaiserdynastie steht, hatte seinen Sohn Titus zum Nachfolger bestimmt und dessen Porträt auf die Vorderseiten zahlreicher Münzen setzen lassen (Nr. 3–4). In den Jahren 71 und 72 n. Chr. wurden Münzen ausgegeben, die die militärischen Erfolge des regierenden Kaisers und seines Sohnes Titus durch die Darstellung der Siegesgöttin Victoria auf der Rückseite feiern (Nr. 3). Titus hatte im Auftrag seines Vaters die aufständischen Juden besiegt und den jüdischen Tempel in Jerusalem zerstört. Aureus Nr. 4 zeigt die thronende Annona, die Personifikation der Getreideversorgung, mit Ähren in den Händen, ein Hinweis auf kaiserliche Maßnahmen zur Nahrungsmittelversorgung Roms.

WL



5 PORTRÄT EINER FRAU

225/250 n. Chr.
Marmor, H 26,7 cm, B 17,5 cm, T 22 cm
Inv. Nr. AS 16

Weiche, etwas rundliche Gesichtszüge, ein voller Mund und die ovalen, vom Oberlid halb verdeckten Augen bestimmen den Gesichtsausdruck der jungen Frau, die den Kopf leicht zu ihrer Rechten gewendet hat. Ein kleines Doppelkinn und Halsfalten kennzeichnen ebenso wie die bereits dicht an der Nasenwurzel wachsenden Augenbrauen den Kopf als ein individuelles Porträt. Die Qualität dieses wohl „schönsten Kopfes der Braunschweiger Antiken-Sammlung“ (Hans Rupprecht Goette) wird weiterhin erkennbar an der sorgfältigen Glättung des Marmors im Gesicht, die sich geradezu haptisch von der Darstellung der Augenbrauenhärrchen und der Kopfhaare abhebt.

Trotz der erkennbaren Individualität scheint der Kopf, der wohl ursprünglich einer Büste eingesetzt gewesen war, zweimal verwendet worden zu sein, wie die Umarbeitun-

gen an der Frisur nahelegen: Die Scheitelzopffrisur kommt erst um die Mitte des 3. Jahrhunderts auf und ist hier offenbar nachträglich in eine andere, schlichtere Frisur eingearbeitet worden. Dies erklärt, warum die Frisur eigenartig flach wirkt. Die in ihrer Charakteristik außerordentlich feinfühlig getroffene Physiognomie spricht dagegen für eine Entstehungszeit um 225 n. Chr. Die Identität der Unbekannten wurde in der Antike mit einer Inschrift an der Büste mitgeteilt. Solche hier beobachteten Umarbeitungen lassen sich häufiger an antiken Porträts nachweisen. Der Porträtkopf war mit großer Wahrscheinlichkeit bereits im Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett vorhanden, auch wenn eine Identifizierung in den Inventaren bis heute nicht eindeutig gelungen ist.

RM





Das Mittelalter

*Triumphierende Kirche und
Herrscherliche Repräsentation*

6 KÄSTCHEN AUS KNOCHEN, SOG. RUNENKÄSTCHEN

Spätes 8. Jahrhundert

Walknochen, geschnitten, Bronze, gegossen, punziert und graviert

H 12,6 cm, B 12,6 cm, T 6,8 cm

Inv. Nr. MA 58

Das sogenannte Runenkästchen kann mit gutem Recht als das faszinierendste Kunstwerk der Mittelaltersammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums bezeichnet werden. Dies liegt an der versteckt angebrachten Runeninschrift, die bis in die jüngste Vergangenheit immer wieder Gegenstand kontroverser Lesarten gewesen ist, aber auch an seiner nicht eindeutig geklärten Funktion und Provenienz. Und für die heutigen Betrachter hat der dichte, fremd wirkende Dekor eine besondere Ausstrahlung.

Das kleine hausförmige Kästchen ist aus Walknochen zusammengefügt, die einzelnen Platten sind miteinander vernietet und verkittet, die aufgenietete Bronzerahmung dient nicht der Befestigung, sondern allein der Zierde. Der Deckel ist auf der Vorderseite des Kästchens mit einem Überwurfschloss, rückseitig mit zwei Scharnieren versehen. Charakteristisch ist die strenge Feldaufteilung der Schnitzereien: Die Anlage von zwölf bzw. sechs Feldern auf Vorder- und Rückseite und zwei bzw. drei Feldern auf dem Dach berücksichtigt von vornherein die Anbringung von Schloss und Scharnieren. Auf diesen Feldern sind drachen-, echsen- und vogelähnliche Tierwesen dargestellt, auf der Rückseite auch ein Spiralmotiv mit sich daraus entwickelnden Echsen; die Schmalseiten zeigen mittig stehende Bäume, in denen Tierwesen verknotet sind; auf den Dachschrägen wie-

derholen sich diese Darstellungen. Die Bronzerahmung ist mit für die angelsächsische Kunst typischen, bisweilen mit einem abstrakten Tierkopf kombinierten Flecht- und Sichelmustern geziert. Die Rahmung der Bodenplatte ist nicht aufgenietet, sondern **war** verleimt. Auf ihr befindet sich die Runeninschrift in zweifacher Ausfertigung; jeweils zentral in der Mitte erscheint die Sternenrune, die, außer ihrem Lautwert, wie ein Christogramm zu lesen ist. Nachdem die Lesarten immer wieder auf die vermeintliche Funktion des Kästchens, sei es als Behältnis für geheilige Öle oder Reliquien, bezogen worden waren (Kolloquium Runenkästchen 2000), gelang vor wenigen Jahren eine überzeugende Lesart als fromme Künstlerinschrift (Waxenberger 2003).

Das Kästchen gilt als eines der exzentrischen Zeugnisse der angelsächsischen Kunst des späten 8. Jahrhunderts. Auch wenn die strenge Feldaufteilung unüblich ist, finden sich zahlreich stilistische und ikonographische Parallelen in der Buchmalerei und der Steinskulptur, z. B. auch für das auffällige Spiralmotiv auf der Rückseite. Die Funktion des Kästchens liegt eindeutig im liturgischen Bereich, wie sich auch auf Grund der Größe – die aus Gräbern erhaltenen profanen Kästchen sind alle deutlich größer –, der Hausform – für liturgisch verwendete Kästchen und Schreine ist diese Form häufig belegt – und der Darstellungen – die verflochtenen Tierwesen und das Spiralmotiv finden sich zahllos in angelsächsischen liturgischen Handschriften – belegen lässt. Ob das Kästchen ursprünglich aber die geweihte Hostie, heilige Öle oder Reliquien aufnahm, lässt sich allerdings kaum entscheiden.

Das Kästchen gelangte 1815 aus Gandersheim nach Braunschweig, damals enthielt es Stoffreste. Da sich im Herzog Anton Ulrich-Museum der Rest einer byzantinischen Seite erhalten hat, von dem ein größeres Stück in der Stiftskirche Gandersheim verwahrt wird, ist die Herkunft aus dem dortigen Frauenstift wahrscheinlich.

RM



Niedersachsen (Braunschweig?)

7 ARMRELIQUIAR DES HEILIGEN BLASIUS

Um 1040/1050

Goldblech über Holzkern, Gold- und vergoldetes Silberfiligran, Perlen, Edelsteine, Bodenplatte aus Silberblech, vergoldet und nielliert

H 51,3 cm

Inv. Nr. MA 60

Das goldglänzende Armreliquiar besticht durch seine elegante, hoch aufragende Form. Einerseits erscheint das Kunstwerk extrem abstrakt in der Wiedergabe des geometrisch gebildeten Armes, der mit keinerlei Angabe von Kleidung geschmückt ist, andererseits wirkt die Bildung der Hand, bei der Handballen, Knöchel und Fingernägel detailliert dargestellt sind, erstaunlich realistisch; auch die zahlreichen Ringe, 16 an der Zahl, verstärken diesen Eindruck. Der Arm ist an Sockel und Handgelenk und schräg über den Unterarm mit kostbaren Bändern, gebildet aus Filigran mit regelmäßig gesetzten Perlen und Edelsteinen, versehen; dieser gleichermaßen zurückhaltende wie außerordentlich kostbare Schmuck entrückt das Reliquiar geradezu in eine überirdische Sphäre.

Die nicht sichtbare Standfläche des Reliquiars informiert über seinen Inhalt und die Auftraggeberin: BRACHIV(m) S(an)C(t)I BLASII M(artrys) HIC INTVS HABETVR INTEGRVM (der Arm des heiligen Märtyrers Blasius ist hier innen unversehrt aufbewahrt), diese Inschrift verläuft am Rand, und GERTHRVDIS HOC FABRICARI FECIT (Gertrud ließ dies anfertigen) in zwei Reihen in der Mitte der Fläche. Diese Gertrud wird mit Gräfin Gertrud († 1077) identifiziert, die mit ihrem Mann Graf Liudolf aus dem Geschlecht der Brunonen die Stiftskirche St.

Blasii begründete und mit hochrangigsten Altargeräten ausstattete, die den legendären Welfenschatz begründeten; dazu gehört auch dieses Armreliquiar. Die Reliquie, ein Oberarmknochen, ist bis heute im Inneren geborgen.

Das Reliquiar stellt das älteste erhaltene Armreliquiar überhaupt dar; dies allein würde ihm bereits eine herausragende Stellung in der hochmittelalterlichen Kunst sichern. Seinen Rang belegt aber darüber hinaus, und auch schon für mittelalterliche Menschen ersichtlich, die Erlesenheit des Schmuckes, bei dem ausgewählte und zueinander passende Edelsteine regelmäßig angeordnet wurden. Das Armreliquiar genoss über Jahrhunderte eine lebhafte Verehrung, wie die aufgesteckten Ringe beweisen; der unterste Ring am kleinen Finger könnte bereits aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen und also kurz nach der Entstehungszeit aufgesteckt worden sein.

Der Blasiusarm verblieb über alle Wirrnisse, die der Welfenschatz selbst erleiden musste, an seinem angestammten Ort in der Stiftskirche, zu stark war die Identifizierung mit dem Titelheiligen, als dass dieses Werk der Kirche entnommen wurde. Seit 1829 gehört er zu den Hauptwerken des damals noch jungen Herzoglichen Museums.

RM



8 BRAUNSCHWEIGER LÖWE

1160er Jahre
Bronzehohlguss, H 178 cm, B 64 cm, L 280 cm
Standort: Herzog Anton Ulrich-Museum, Burg Dankwarderode

Kraftvoll, monumental und voller Spannung ist der brüllende Löwe gebildet. Er wirkt lebendig und spricht die Betrachter bis heute unmittelbar an. Bei genauer Betrachtung erweist er sich jedoch als außerordentlich stilisiertes, symmetrisch angelegtes und bisweilen sehr kleinteiliges Kunstwerk, bei dem nur Einzelheiten aus der Natur übernommen zu sein scheinen. Die Symmetrie ist besonders gut an den Mähnenzotteln und der Gesichtsbildung zu erkennen. Allein diese Beobachtungen zeigen, dass der Löwe mit einer naturnahen Darstellung wenig zu tun hat. Die Vorlagen lassen sich dann auch in kleinformatigen Elfenbeinwerken und der Buchmalerei vermuten, die Löwen in einer spannungsvollen Seitenansicht zeigen – was auch die Hauptansichtsseite des Burglöwen ist. Der Braunschweiger Löwe stellt den einzigen erhaltenen Beleg eines personalisierten Denkmals aus dem Mittelalter dar: Herzog Heinrich, mit Beinamen „der Löwe“, ließ ihn in den 1160er Jahren auf dem Burgplatz in Braunschweig aufstellen, nachdem die Bronze, nach Erkenntnissen der letzten Konservierung (1980–1983), in einem Stück in unmittelba-

rer Nähe der Burg gegossen worden war. Die dabei angewandte Technik des Wachsaußschmelzverfahrens erforderte, bei einer Bronze dieser Größe und dieses Gewichtes (ca. 800 kg), höchste technische Meisterschaft. Nach Fertigstellung des Gusses erfolgte die Oberflächenbearbeitung insbesondere an der Mähne und am Gesicht, wahrscheinlich durch einen in der Bearbeitung von Goldschmiedewerken versierten Künstler.

Heinrich verbreitete die Darstellung des Standbildes auf seinen Brakteaten (vgl. Kat. Nr. 9), die deutlich einen Löwen im Profil auf einem Sockel innerhalb einer Stadtarchitektur zeigen. Das Löwenstandbild wird in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts mit Braunschweig gleichgesetzt, wie die in einer Kopie überlieferte Ebstorfer Weltkarte zeigt; noch heute zeigt das Logo der Firma MAN den Braunschweiger Löwen, übernommen 1972 von dem aufgekauften Braunschweiger Unternehmen Büssing; und Braunschweig bezeichnet sich selbst nach wie vor als „Löwenstadt“.

RM



9 SECHS BRAKTEATEN HEINRICHS DES LÖWEN

1. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat – Löwe nach rechts schreitend, über dem Kopf Kugel, verwilderte Umschrift Silber, 0,80 g
Inv. Nr. 221/13
2. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat – Löwe unter Torbogen nach rechts stehend, ringsum Mauer mit Mittelturm und zwei Seitentürmen, Umschrift: HAINNRI-ICVS DE BERWNESWII SVVM EGO (= ich bin Heinrich von Braunschweig)
Silber, 0,66 g
Inv. Nr. Bogen 1
3. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat – Löwe auf einem Sockel nach rechts stehend (Löwendenkmal) unter Torbogen und zwischen zwei Türmen, darüber Burg, unten Mauer mit Turm
Silber, 0,77 g
Inv. Nr. 221/12
4. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat – Herzog Heinrich mit geschultertem Lilienzepter und Schwert thronend, die Füße auf zwei Türme der Stadtmauer gesetzt, rechts und links Torbogen mit Turm, darunter jeweils ein Löwenvorderteil, verwilderte Umschrift
Silber, 0,71 g
Inv. Nr. 219a/18
5. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat – Löwe in Torbogen nach rechts liegend, darüber Brustbild des Herzogs mit Fahne und Schwert, seitlich je zwei Zinnentürme – Silber, 0,85 g
Inv. Nr. 220/17
6. Heinrich der Löwe (1142–1195), Brakteat („Hochzeitspfennig“ 1168) – Löwe im Torbogen nach links schreitend, darüber Burg mit drei Zinnentürmen und die beiden Brustbilder des Herzogs und der Herzogin, verwilderte Umschrift
Silber, 0,66 g
Inv. Nr. 219a/25

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts verbreitete sich im Raum nördlich des Harzes eine neue Münzsorte, die Brakteaten, einseitig geprägte dünne Silberpfennige, deren Namen vom lateinischen *bractea* (= dünnes Silberblech) abgeleitet ist. Der Name Brakteaten entstand erst im 17. Jahrhundert. In den zeitgenössischen Urkunden heißen sie *dennarii*. Die Brakteatenprägung bedeutete eine technische Vereinfachung des Präevorgangs. Man benötigte nur einen einzigen Prägestempel, den man auf einer elastischen Unterlage in den Schrötling aus dünnem Silberblech einschlug. Auf der Rückseite der Brakteaten ist daher nur das Vorderseitenbild spiegelbildlich zu erkennen.

Die von Heinrich dem Löwen (1142–1195) in Braunschweig eingeführte Brakteatenprägung muss außergewöhnlich umfangreich gewesen sein, wie die bis heute erhaltene Zahl und die Vielfalt der Varianten zeigen. Auf einem Großteil der Typen ist nur der nach links oder rechts schreitende Löwe abgebildet, der gelegentlich von einem Punkt, einem Ringel, einer Kugel oder einer Lilie begleitet wird, ansonsten durch die Form der Schwanzquaste, die Zahl und Form der ihn umgebenden Kreise und Ringe unterschieden wird (Nr. 1). Andererseits entstanden als herausragende Schöpfungen des Braunschweiger Kunsthandwerks auch Münzen mit architektonischer Umrahmung des Löwen (Nr. 2), dem Löwendenkmal (Nr. 3) und mit Darstellungen des Herzogs selbst vor und auf den Mauern seiner Stadt (Nr. 4–5). Der Brakteat mit der Darstellung zweier Büsten über der Mauer wird auf die Hochzeit Heinrichs des Löwen mit Mathilde von England im Jahre 1168 bezogen (Nr. 6).

Viele der Braunschweiger Brakteaten Heinrichs des Löwen lassen sich als Repräsentationsstücke interpretieren, die im Zusammenhang mit dem Ausbau der Stadt zum Herrschaftszentrum sowie ihrer Ausschmückung mit Kunstwerken zu sehen sind. Unter Heinrich dem Löwen erlangten die Münzbilder eine bis dahin ungekannte Qualität, die danach lange nicht mehr in der Münzkunst erreicht wurde.

WL



10 EVANGELIAR

Um 1160/80 (Handschrift), um 1200 (Deckel)
Halbedelsteine, Perlen, Filigran, Walrosszahn
30,7 x 21 cm (Deckel)
Inv. Nr. MA 55

Der kostbare Einband des Buches, bestehend aus fünf in Wahlrosszahn geschnittenen Reliefs in goldener Rahmung mit Edelstein- und Filigranbesatz, ungewöhnlicher, doch originaler Lederrückseite, weist auf die ursprüngliche Funktion des Buches: Nicht für eine Bibliothek, sondern für einen Altar war es bestimmt, um dort als vorgescribener Altarschmuck neben Leuchtern und Kreuz zumindest bei Messen und an hohen Feiertagen zu liegen. Doch diente es nicht liturgischer Lesung oder eucharistischem Gottesdienst, hierfür gab es Lektionare für Evangelien- und Epistlesung, Sakramentare für den Zelebranten. Vorliegender Buchdeckel enthält ein Evangeliar, also alle vier Evangelien in lateinischer Version der Vulgata, jener Übersetzung, die auf den Kirchenvater Hieronymus zurückgeht. Ein Bildzyklus aus Evangelistenporträts, Initialseiten und Szenen aus dem Leben Christi illustriert die Texte, schmückt aber vor allem in langer Tradition die repräsentative Prachthandschrift, deren Herstellung erhebliche Kosten verursacht haben wird. Der besonders kostbare Deckel, dessen Walrosszahnreliefs Christus in der Mandorla, also in gedachter Erscheinung am jüngsten Tag, umgeben von Evangelistsymbolen zeigen, darüber die Begegnung der Frauen mit dem Engel am leeren Grab Christi, zu den Seiten Petrus und Paulus, darunter die Anbetung der drei Könige, ist wie mehrfach beobachtet von ungewöhnlicher Qualität und Ausführung im Vergleichshorizont nie-

dersächsischer Goldschmiedeproduktion der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Nicht nur künstlerische Qualität, sondern auch die Wahl der Vorbilder heben den Braunschweiger Buchdeckel hervor: So gehen die Disposition der fünf Tafeln wie auch einige ikonographische Details auf spätantike Elfenbeinbuchdeckel zurück, die in Kirchenschätzen überdauerten und in karolingischer Zeit mehrfach nachgeahmt worden waren. Die stilistischen Eigenheiten der gelangten Figuren, so besonders jene komplizierten und hoch stilisierten Faltensysteme der Gewänder, wurden in der Forschung unterschiedlich verortet, sind letztendlich als Reflex der in Rhein- und Maasland seit dem mittleren 12. Jahrhundert blühenden Goldschmiedekunst zu verstehen. Vergleiche mit nahestehenden Prachthandschriften, deren Herstellung sich in Hildesheim wahrscheinlich machen ließ, legen eine Entstehung in dort angesiedelten oder von dort direkt beeinflussten Skriptorien, Schnitz- und Goldschmiedewerkstätten nahe. Stilistisch-technische Befunde und Vergleiche sprechen für eine Entstehung der Handschrift in den Jahrzehnten zwischen 1170 und 1190, während der Buchdeckel vermutlich erst zwei Jahrzehnte später gefertigt wurde.

Fragt man nach Bestimmung und Provenienz, helfen weder Schreibervermerk noch Widmung, beides fehlt, letztere sollte vielleicht noch eingetragen werden, da zwei Zierseiten nicht vollendet scheinen. Erstmals nachweisbar ist das Evangeliar durch den Braunschweiger Kirchenhistoriker P. J. Rehmeye 1707, der den Band im vormaligen Benediktinerkloster St. Ägidien sah. Von dort aus gelangte das so genannte Evangeliar von St. Ägidien in herzoglichen Besitz, von dort nach Riddagshausen und von dort 1832 in das Herzogliche Museum, das heutige Herzog Anton Ulrich-Museum. Der tatsächliche Bestimmungsort, an den die Prachthandschrift als Altarschmuck gestiftet wurde, ist nicht exakt zu ermitteln und nur in St. Ägidien oder einer anderen Braunschweiger Kirche zu vermuten.

AKS



11 DREI GLASGEMÄLDE AUS DER EHEMALIGEN STIFTSKIRCHE ST. BLASIUS UND JOHANNES

Um 1180/90

1) Figur ohne Mitra, 64 x 18 cm

2) Figur mit Mitra, 53 x 17 cm

3) Palmettenfries, 106 x 14 cm

Schwarzlotmalerei auf Farbglas, Bleinetz

Inv. Nr. MA 237, MA 238, MA 239

Die fragmentierten mittelalterlichen Glasgemälde zeigen zwei männliche Geistliche in liturgischer Gewandung und einen Palmettenfries mit geometrischen Motiven. Bei den Dargestellten handelt es sich vermutlich um die Patrone der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius, den heiligen Blasius, und des Braunschweiger Benediktinerklosters, den heiligen **Ägidius**. Ihre Identifizierung kann durch einen Vergleich mit der Darstellung derselben Heiligen auf dem Widmungsbild im Evangeliar Heinrichs des Löwen gestützt werden, da sie sowohl im Typus als auch in der Gewandung übereinstimmen. Die drei Glasfragmente gehörten höchstwahrscheinlich zu einer Fensterverglasung, die von Heinrich dem Löwen zur Ausstattung seiner Grabskirche St. Blasius gestiftet worden war. Sie wurden 1887 bei

der Tieferlegung des nördlichen Seitenschiffdaches im Dom gefunden und befanden sich ursprünglich in den mittleren Fenstern des nördlichen Obergadens. Obwohl Inhalt und Umfang der mittelalterlichen Verglasung unbekannt sind, scheint es sich um eine größere, vielfigurige Arbeit gehandelt zu haben, die von einem umlaufenden Palmettenfries eingefasst wurde. Die Körperwendung der beiden Heiligenfiguren deutet darauf hin, dass sie ursprünglich vielleicht als Paar auf ein gemeinsames Zentrum ausgerichtet waren. Von herausragender Bedeutung sind diese Fragmente, da es sich bei ihnen um die einzigen erhaltenen Glasmalereien in Niedersachsen aus der Zeit vor 1200 handelt.

JC



12 MANTEL OTTO'S IV., SOG. KAISERMANTEL

Um 1200
Seide mit Goldstickerei, H 133 cm, B 314,5 cm
Inv. Nr. MA 1

In einer ausgewogenen halbrunden Form, der überlieferten Form des Pluviale, präsentiert sich der Kaisermantel Ottos IV. in prachtvoller purpurfarbener Seide (Samit mit zwei Schussystemen) mit Stickerei in Gold. Otto IV. vermachte dieses kostbare Kleidungsstück dem Ägidienkloster in Braunschweig, wo es noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorhanden war; über Umwege gelangte es in das Collegium Carolinum, wo es 1858 Heinrich Brandes, Inspektor am Herzoglichen Museum, entdeckte. Der Mantel war, sicherlich in St. Ägidien, zu einem Altartuch oder Antependium umgearbeitet worden, was die Zerschneidungen, die noch heute den Gesamteindruck erheblich beeinträchtigen, erklärt.

Das Bildprogramm verdeutlicht den Machtanspruch Ottos auf eindringliche Art und Weise. Die Vorderseite des Mantels zieren direkt auf der Brust des Trägers die Darstellungen des in Endzeit herrschenden Christus rechts und der thronenden Gottesmutter links, darunter jeweils zur Mitte hin kniende Engel mit Weihrauchfässern. Otto zeigt hier seine göttliche Auserwähltheit an. Die rückwärtige Mitte ist von Reichsadlern besetzt; weiterhin ist der Mantel über die gesamte Fläche mit (heraldischen) Leoparden verziert, von der rückwärtigen Mitte entweder nach rechts oder nach links gewandt, die ihre Köpfe dem Betrachter zuwenden; diese Kopfwendung unterscheidet sie vom (heraldischen)

Löwen, der von der Seite gesehen stets den Kopf nach vorne wendet (vgl. Braunschweiger Löwe, Kat. Nr. 8). Der Leopard zeigt als Wappentier des englischen Königshauses Ottos Herkunft an, der ja nicht nur über seine Mutter Mathilde mit dem englischen Königshaus verwandt war, sondern auch dort aufwuchs. Zwischen den Leoparden sind Sonnen oder Sterne und Monde eingestreut.

Die Verwendung der Farbe Purpur und die Darstellung der Reichsadler auf der rückwärtigen Mitte des Mantels verweisen unmittelbar auf das kaiserliche Umfeld, in dem dieser Mantel entstanden ist: Der Farbstoff Purpur, gewonnen aus der Purpurschnecke, galt seit der Antike als außerordentlich kostbarer Farbstoff für Stoffe oder auch Pergament für Handschriften, der nur Herrschern, im hohen Mittelalter Päpsten und seit dem späten Mittelalter Kardinälen vorbehalten war. Und der Adler steht für das Heilige Römische Reich.

Otto erwähnt diesen Mantel in seinem Testament, das er 1218, unmittelbar vor seinem Tod, verfasste. Er verfügte, dass dieser Mantel nicht in sein Grab beigegeben werde, wie es üblicherweise geschah. Ob wir daraus schließen können, dass ihm dieses kostbare Kleidungsstück besonders am Herzen lag?

RM



13 BERGKRISTALLKREUZ

Um 1300
Bergkristall, vergoldete Kupfermanschetten, bemaltes
Pergament
H ohne Fuß 76 cm, B 44 cm
Inv. Nr. MA L 10 (Dauerleihgabe der Fritz Behrens-Stiftung)

Durchscheinend und filigran präsentiert sich das große Bergkristallkreuz, das in seiner Mitte wichtige Christusreliquien birgt, wahrscheinlich Partikel von der Dornenkrone und dem Kreuz Christi. Das Kreuz ist aus insgesamt 12 durchbohrten Bergkristallelementen, die auf einen Eisendraht gesteckt wurden, zusammengefügt, der Eisendraht ist mit bemaltem Pergament umwickelt; die Manschetten zwischen den einzelnen Elementen bestehen aus vergoldetem Kupfer und zeigen Mischwesen, dasjenige am unteren Ende zwischen den beiden gemugelten Kugeln ist glatt belassen. Die Kreuzenden sind in Lilienform gestaltet, die metallenen Endstücke wohl erneuert. Der Fuß ist nicht zugehörig.

Kreuze aus Bergkristall lassen sich seit dem 13. Jahrhundert belegen. Schon früher entstanden andere liturgische Geräte, wie Reliquiare, aus diesem kostbaren durchsichtigen Material, das – im Gegensatz zu Glas – nicht von Menschen gemacht, sondern gewachsen war. Im Abendland begehrten waren die im fatimidischen Ägypten hergestellten Gefäße, Kannen, Becher, Fläschchen und Flakons, die ihren Weg

häufig in die kirchlichen Schatzkammern fanden und dort zu Reliquiaren umgewidmet wurden. Bedeutende Beispiele finden sich z. B. im Essener Domschatz. Die klare Durchsichtigkeit des Bergkristalls macht ihn zu einem Symbol der Reinheit.

Das Bergkristallkreuz in Braunschweig wird traditionell mit dem Kloster Weingarten (Schwaben) in Verbindung gebracht, wo es sich bis zur Säkularisierung 1802 befunden haben soll. In jedem Fall ist es im 19. Jahrhundert in der Sammlung der Hohenzollern in Sigmaringen nachweisbar und gelangte von dort in weitere Privatsammlungen, bevor es 1992 für das Herzog Anton Ulrich-Museum erworben werden konnte. Hier repräsentiert es, über seine eigentliche liturgische Funktion und seine Strahlkraft als Siegeszeichen des Christentums hinaus, den Macht- und Einflussbereich der Welfen in Süddeutschland, ihren eigentlichen Stammlanden. Das Kloster Weingarten war 1056 von Welf IV. gegründet worden und diente den Welfen als Grablege.

RM



14 PRUNKSATTEL

1. Hälfte 15. Jahrhundert
Holz, Leder, Knochenplatten, Birkenrinde, Reste von farbiger
Bemalung
H 33 cm, B 45,5 cm, L 55,5 cm
Inv. Nr. MA 111

Der Prunksattel stellt wahrscheinlich das ungewöhnlichste Kunstwerk der Mittelaltersammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums dar. Es handelt sich um einen von nur 21 Sätteln dieser Art, die weltweit erhalten geblieben sind. Kennzeichen dieser Gruppe von Kunstwerken sind die Materialien – jeweils auf Holz angebrachte geschnitzte Knochenplatten, die Unterseite ist mit Birkenrinde belegt – und die Form des sogenannten Bocksattels. Weitere zwei Sättel und Bruchstücke zeigen die Form des sogenannten Krippensattels.

Jüngst wurde versucht, die gesamte Gruppe mit dem von Kaiser Sigismund von Luxemburg und seiner Gemahlin Barbara 1408 gegründeten Drachenorden in Verbindung zu bringen, da die Sättel alle einen mehr oder weniger deutlichen Dekor mit Drachen zeigen. Der Dekor der Sättel ist jedoch stilistisch uneinheitlich, auch fehlt mit einer Ausnahme das Emblem des Drachenordens – der annähernd kreisrund eingerollte Drache nach rechts mit einem Kreuz auf dem Rücken – so dass diese Verbindung offen bleiben muss. Auf dem Braunschweiger Sattel finden sich beidseitig des Sattelknaufs zwei eingerollte Drachen, die jedoch nicht so-

fort ins Auge springen. Der weitere flächenfüllende Dekor wird gebildet aus zwei stehenden Frauenfiguren und Schriftbändern, links mit der Devise „treu ist selth in der weld“, rechts und unterhalb der Sitzblätter mit dem Buchstaben m; die Sitzblätter selbst sind verziert mit den ligierten Buchstaben „m“ und „h“ (oder „u“) in einer Art Medaillon mit Strahlenkranz. Die für Steigbügel und Sattelgurt notwendigen Schlitzte wurden ohne Rücksicht auf die Darstellung eingeschnitten, wie es sich auch an anderen Sätteln beobachten lässt.

Der Sattel lässt sich bereits 1683 in der Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht, dem jüngeren Halbbruder Anton Ulrichs, nachweisen, und er gehört so zu den wenigen Werken, deren Provenienz sich am längsten in den herzoglichen Sammlungen in Braunschweig zurückverfolgen lässt. Wo Ferdinand Albrecht, den zahlreiche Reisen nach Frankreich und Holland, England, Schweden, Kurland und Italien führten, den Sattel erworben haben könnte, ist nicht überliefert.

RM



15 KASEL MIT KUFISCHER INSCHRIFT

Kaselkeuz: Niedersachsen/Braunschweig, um 1430/40

Seide: Ägypten, 13./14. Jahrhundert

Seidenlampas mit Riemchengold, Seidenstickerei,

Goldpailletten, Flussperlen,

L (Rücken) 136 cm, B 144 cm

Inv. Nr. MA 25

Prachtvoll zeigt dieses Messgewand Anspruch und Rang der im Mittelalter für die Messfeier benötigten Paramente (liturgische Bekleidungsgegenstände). Es stammt aus der St. Martinikirche in Braunschweig, wie auch etliche andere Kaseln des Herzog Anton Ulrich-Museums. Diese Kaseln wurden 1836 in einem verschlossenen Schrank wiederentdeckt und dem Museum übergeben.

Für das Gewand wurde kostbare Seide aus einem fernen Land verwendet, die ihren besonderen exotischen Reiz aus der eingewebten kufischen Inschrift bezog; diese erscheint goldfarben auf ehemals rotem Grund und lautet: *Rubm unserem Herrn dem Sultan, lang währe seine Herrschaft.* Wann dieser Stoff nach Braunschweig gelangte und ob er dann sofort zu einem liturgischen Gewand verarbeitet wurde, ist nicht bekannt. Rückseitig ist ein separat wohl in Braunschweig gearbeitetes Kreuz aufgenäht, wie es im 15. Jahrhundert immer mehr üblich wurde. Dieses Kaselkreuz vermittelt noch heute einen Eindruck seiner ursprünglichen Kostbarkeit in der Verwendung von Flussperlen, Pailletten und Metallstickerei. Christus am Kreuz ist umgeben von den Heiligen Thaddäus mit Hellebarde links und Andreas mit Kreuz rechts zu Seiten des Querbalkens, während Maria Magdalena den Kreuzfuß kniend umfängt. Darunter tröstet Johannes die Gottesmutter Maria, zum Abschluss des Kaselkreu-

zes erscheinen die Heiligen Margaretha mit dem Drachen auf dem Arm und Apollonia mit der Zahnzange. Den oberen Abschluss bildet das Wappen der Braunschweiger Familie Kerkhof. Dieses Wappen verweist auf den Stifter, der wahrscheinlich mit Henrik Kerkhof, der von 1432–1448 an der Martinikirche als Provisor tätig war und 1473 starb, zu identifizieren ist. Auf einer weiteren Kasel aus St. Martini und dem Mosestepich aus dem Heiligenkreuzkloster, beides ebenfalls im Herzog Anton Ulrich-Museum, findet sich das gleiche Wappen.

Es mag auf den ersten Blick verwunderlich sein, dass ein Stoff mit arabischer Inschrift in der Liturgie Verwendung fand. Offenbar stand hier der Stolz auf die besondere Kostbarkeit eines solchen Gewebes im Vordergrund. Dies belegt beispielsweise auch eine Dalmatik aus der Danziger St. Marienkirche, heute im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck, deren kufische Inschrift, ähnlich wie auf unserem Stück, den Sultan preist. Kostbare und exotisch anmutende Textilien bereicherten das gesamte Mittelalter über die Kirchenschätze und wurden zunehmend auch vom aufstrebenden, im Fernhandel erfolgreichen Bürgertum in ihre Kirchen, die keine Stifts- oder Bischofskirchen waren, gestiftet.

RM



Meister des Braunschweiger Diptychons
(Jacob Jansz ?, tätig um 1483- 1509)

16 DIPTYCHON MIT HEILIGEN UND STIFTER

Haarlem, um 1490

Holz

1) Anna Selbdritt, H 34 x B 22 cm

2) Stifter und heilige Barbara, H 34 x B 22 cm

Inv. Nr. GG 13

Die Devotion, die christliche Frömmigkeit, ist das eigentliche Thema der beiden altniederländischen Tafeln, die in Haarlem in Nachfolge des bekannten Malers Geertgen tot Sint Jans gefertigt worden sind. Die Malereien der beiden Innenseiten ergänzen sich zu einem gemeinsamen Bildraum. Im Hintergrund öffnet sich der Ausblick in eine ferne Landschaft, die wie eine exemplarische Erfassung der Welt wirkt. Zum Betrachter hin grenzt eine über beide Tafeln führende Mauer mit daran ansetzenden Gebäuden einen Hofraum ab, vor dem wiederum in der Breite der Tafeln ein kleiner Garten angelegt ist. Darin sitzt links die Jungfrau Maria und hält das Christuskind, dem sich auch ihre erhöht auf einer Rasenbank thronende Mutter Anna zuwendet, die anscheinend gerade ihre Lektüre in einem geistlichen Buch unterbrochen hat. Ein Blumen- und Gräsertepich, dessen Pflanzen wohl allegorisch gedeutet werden können, leitet über zur Figurengruppe auf der rechten Tafel. Hier kniet in Anbetung dieser Gruppe der *Anna Selbdritt* ein Mönch, seinen weißen Gewändern nach zu urteilen, wohl ein Karthäuser. Empfohlen wird er von einer heiligen Jungfrau, die wegen der attributhaften Verknüpfung mit dem Turm hinter ihr als heilige Barbara gedeutet wor-

den ist. Würde das Diptychon geschlossen, so erschiene auf der Vorderseite in einer Nische der heilige Bavo von Gent, gekleidet in ein fantasievolles Gewand und ausgestattet mit seinen Attributen Schwert und Falke.

Dieser Heilige war auch der Patron der Haarlemer Stadt-pfarrkirche, ein weiteres Indiz für die engen Bindungen des Diptychons an dieses spätmittelalterliche holländische Kunstzentrum.

Für welchen Ort das Werk aber ursprünglich bestimmt gewesen sein mag, ist noch nicht eindeutig festzulegen. Es wurde vorgeschlagen, in dem monastischen Stifter Hendrik van Haarlem zu erkennen, von 1484 bis 1490 Prior der Karthause bei Amsterdam und dann bis zu seinem Tode 1506 Prior der Karthäuser-Niederlassung bei Geertruidenberg. Dort könnte das Diptychon dem Prior in seiner Zelle als Medium für seine private Frömmigkeit gedient haben, dem Gebet zur Verehrung Annas als Mutter und Mariens in ihrer Jungfräulichkeit. Gerade die in den Niederlanden verbreitete Bewegung der *Devotio Moderna*, an der die Karthäuser besonderen Anteil hatten, förderte diese Gebetsfrömmigkeit.

JL





Der Mensch rückt in den Mittelpunkt

Wiedergeburt der Antike

Francesco di Giorgio Martini (um 1439–1501)

17 ATLAS

Um 1472–75
Feder in Rot und Braun, auf Pergament
33 x 23,5 cm
Inv. Nr. Z 292

Die Last des Himmels zu tragen, diese Strafe wurde dem Titaniden Atlas von Jupiter auferlegt, denn dieser hatte den Kampf der Titanen gegen die olympischen Götter unterstützt. Doch nicht in dem Gewicht des Himmels allein liegt die Härte dieser Aufgabe begründet. Auf die Spitze getrieben und zur wahren körperlichen wie seelischen Tortur gesteigert wird die Qual dadurch, dass die Himmelssphäre sich in Rotation befindet und dass Atlas diese Bewegung aufrechterhalten muss. Es ist der astrologische Aspekt, den Francesco di Giorgio betont und der die Tätigkeit des Atlas zum Dilemma werden lässt. So liegt das Leiden der zwischen Himmel und Erde vermittelnden Figur in der nicht auflösbaren Verbindung und Beeinflussung des Geschehens auf der Erde durch die Konstellation der Himmelskörper. Erd- und Himmelssphäre sind, perspektivisch angelegt, als elliptische Scheiben dargestellt, die einen mittleren und einen äußeren Bereich besitzen. Darüber hinaus sind sie strahlenförmig in sechzehn Segmente unterteilt. Im inneren Bereich der Himmelssphäre sind Planeten und Tierkreis-Sternzeichen eingetragen, eines der Felder bleibt jedoch frei. Zwei in der Randzone der Erdscheibe befindliche Segmente sind mit handschriftlichen Einträgen in roter Tinte bezeichnet und mit stilisierten Bergen wie in einer Karte

versehen. Mit dem rechten Fuß im Zentrum der Erdscheibe stehend, benötigt Atlas für sein linkes Bein eine variable Position, denn – als Achse zwischen Erd- und Himmelssphäre fungierend – muss er für die Bewegung der Himmelsscheibe die Balance wahren. Die Kraft der Rotation wird mittels schalartiger Stoffbahnen seines wie von starkem Wind emporgehobenen antikischen Gewandes in eine Spiralfbewegung übersetzt. Trotz seiner verzweifelten Lage bewahrt der von Francesco di Giorgio hier nicht als Riese dargestellte Atlas Haltung. Seine Würde, unterstrichen durch die Anmut des Gewands, das dem wohlgeformten jugendlichen Körper schmeichelt, verleiht der Darstellung innere Balance. Allein der mit dem Ausdruck tiefster Verzweiflung klagend zum Himmel erhobene Blick, der an die Dimension des Leidens Christi denken lässt, drückt den inneren Schmerz des Titanen aus. Und so ist man versucht, die tragend erhobenen Arme gleichzeitig als Gebärde der Klage zu verstehen. Francesco di Giorgio Martini war der bedeutendste Sienesischer Künstler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vielseitig begabt, war er als Maler, Bildhauer, Medailleur, und in späteren Jahren hauptsächlich als Architekt, Erfinder von Maschinen und Theoretiker in Neapel, Mailand, Urbino sowie in seiner Heimatstadt Siena tätig. Eine weitere Darstellung der Himmelssphäre mit den Tierkreiszeichen findet sich bei Francesco di Giorgio in dem Gemälde *Die Krönung der Jungfrau Maria* in der Pinacoteca Nazionale di Siena, entstanden ca. 1472/73. Dort ist der Himmel – räumlich angelegt als Gewölbe – mit dem in Rotation befindlichen Gottvater verbunden. Die Braunschweiger Zeichnung ist vermutlich in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. In einigen Bereichen sehr detailliert ausgearbeitet, ist sie insgesamt möglicherweise nicht ganz vollendet.

CP



18 DOMALTAR

Um 1506
Holz, 174 x 174 cm (Mitte), je 174 x 85 cm (Flügel)
Inv. Nr. GG 33

Aus dem Dom in Braunschweig, der ehemaligen Stiftskirche St. Blasius, stammt das größte Altarretabel des Museums, das von einem unbekannten Künstler geschaffen wurde, der stilistische Anregungen der spätesten Gotik zwischen Nürnberg und Thüringen verarbeitete. Er selbst war aber wohl in dem um 1500 sehr produktiven niedersächsischen Dreieck Halberstadt–Braunschweig–Göttingen tätig.

Aufgrund einer schriftlichen Überlieferung kann das Retabel, dessen originaler Rahmen heute verloren ist, auf das Jahr 1506 datiert werden. Es enthält ein komplexes Bildprogramm mit detailreichen Szenen, die durch Inschriften manigfaltig erläutert werden. Die heute nicht mehr zu schließenden und gemeinsam zu betrachtenden Außenseiten der Flügel allegorisierten die beginnende Menschwerdung Christi in der Verkündigung an Maria durch die mystische Jagd nach dem Einhorn. Auf der linken Seite führt der als Jäger aufgefasste Erzengel Gabriel die Tugenden in Gestalt von Hunden zu einem verschlossenen Tor, das den auf der rechten Tafel dargestellten Garten schützt. Hier sitzt im *hortus conclusus* die Jungfrau Maria, in deren Schoß sich das Einhorn (=Christus) geflüchtet hat. Die im Garten abgebildeten Ge genstände und Gebäude lassen sich als Symbole der Jungfräulichkeit Mariens interpretieren, wie der blühende Stab Aarons, der versiegelte Brunnen oder die Bundeslade. Bei Öffnung des Retabels erschien auf dem linken Flügel Maria mit dem nunmehr geborenen Kinde, gleich dem apoka-

lyptischen Weib von der Sonne bekleidet und auf einer Mondsichel stehend. Ihre Gestalt wird von schwebenden Engeln bekrönt und von drei Stiftern zu ihren Füßen angebetet, Kanonikern des Blasiusstiftes. Der Passion Christi gedenkt die figurenreiche Mitteltafel. In einer spätmittelalterlichen Stadtszenerie, die wie ein Schauplatz eines Passions schauspiels wirkt, findet die Verurteilung Christi zum Tode statt. In Teilszenen verlangt die Volksmenge nach der Kreuzigung Christi, der Mörder Barrabas wird freigelassen und der richtende Pilatus wäscht seine Hände zum Zeichen seiner Unschuld. Gemäß der öffentlichen Vorführung Christi wird die Tafel auch als Ecce-homo-Darstellung bezeichnet. Den inhaltlichen Abschluss bildet die rechte Innentafel mit der Szene der so genannten *Gregorsmesse*. Der Glaubensatz der realen Präsenz des Leibes Christi in der Eucharistie wird durch die Erscheinung Christi während der Messfeier des Papstes Gregor bezeugt, der hier in einer spätgotischen Kirche vor einem Altar kniet, hinter dem die Passionswerkzeuge ausgebreitet sind. Der Papst wird begleitet von einer Schar hoher Geistlicher und einer Gruppe von Chorsängern. Ein derartiges Altarretabel war fest eingebunden in das liturgische System der jeweiligen Kirche, dessen Bezüge zu den Kunstwerken heute oftmals schwer zu entschlüsseln sind. Das Retabel ist anscheinend für den Matthäus-Altar der Braunschweiger Stiftskirche bestimmt gewesen, wohl zeitgleich gestiftet mit einer Messfeier, die mit dem gleichen Gesang beginnt, wie er sich im Buch der Chorknaben auf der Tafel der *Gregorsmesse* ablesen lässt. Aus der urkundlichen Überlieferung wurde hergeleitet, dass es sich bei den Stiftern um die Domvikare Johannes und Ludolf Haveckhorst und um den Priester Meynerdt handelt. Durch die Verknüpfung mit diesen und weiteren Schriftquellen ist es möglich, die Darstellungen des Retabels auf die Verehrung des Rosenkranzes, des heiligen Antlitzes Christi und des Fronleichnamfestes im Braunschweiger Blasiusstift zu beziehen.

JL



19 DER VERLORENE SOHN

Um 1496
Kupferstich, 1. Zustand 24,6 x 18,8 cm (Blatt)
Monogr. unten Mitte: AD
Inv. Nr. 3940, A. Dürer AB 3.51

Im Lukasevangelium erzählt Christus die Parabel vom verlorenen Sohn. Dieser lässt sich von seinem Vater sein Erbteil auszahlen und lebt in Saus und Braus, bis er in tiefster Armut versinkt. Er verdingt sich als Schweinehirt und muss sogar den Tieren das Futter neiden. Schließlich kehrt er reumütig nach Hause zurück und wird trotz seines unrühmlichen Lebenswandels mit offenen Armen empfangen. Das Gleichnis der Gnade, mit der ein reuiger Sünder vor Gott rechnen darf, war seit dem Spätmittelalter ein sehr beliebtes Thema. Meistens wird in Hinblick auf den biblischen Text und die ikonographische Tradition ein Moment des ausschweifenden Lebens dargestellt oder aber die Rückkehr des Sohnes. Das jämmerliche Dasein unter den Schweinen wurde als Motiv seltener genutzt. Dürer verlegte die Szene in ein realistisches bäuerliches, aber auch verwahrlostes Ambiente, das er nach Studien der Natur in der Umgebung Nürnbergs gestaltete. Dem zeitgenössischen Betrachter wird das Lehrstück dadurch viel emotionaler und eindringlicher vor Augen geführt. Die hohe Scheune mit dem Schindeldach und die an eine Stadtmauer angelehnten Giebelhäuser bilden die Kulisse, während ein von Pfützen und einem Misthaufen bedeckter Boden den Bühnenraum bildet. So konzentriert sich alles auf den Sohn, die angeschnittenen Tiere links und rechts verstärken dies. Auch die Illusion ei-

nes lebensnahen Ausschnitts wird hervorgerufen. Von Schweinen umringt, hat der Sohn sein einstmals kostbares Gewand hochgerafft und betet nun inständig, während er zu dem Kirchengebäude blickt. Für die Gläubigen ist dies als Hinweis für den Ort, wo sie als Sünder Absolution erhalten können, zu verstehen. Gleichzeitig gibt es aber auch den Gedanken der gerechten Strafe, der durch den erbärmlichen Ort und die demütige Haltung des Protagonisten verdeutlicht wird.

Der 25-jährige Dürer begründete mit dieser in die Gegenwart versetzten, erzählenden, gleichzeitig aber auch realistischen Deutung vom *Verlorenen Sohn* seinen Erfolg als Kupferstecher. Als Sohn eines Goldschmieds hatte er das Handwerk seines Vaters erlernt und somit die Fertigkeiten in der Kunst der Metallgravierung erworben. 1486 brach er diese Ausbildung ab und begann eine Lehre bei Michael Wolgemut, dem bedeutendsten Nürnberger Maler und Holzschnieder im späten 15. Jahrhundert. Hier kam Dürer mit Holzschnitten in Berührung, die sein Interesse an Druckgraphik vertieften. Er war der erste Künstler, der sich in allen graphischen Techniken seiner Zeit – Holzschnitt, Kupferstich, Radierung und Kaltnadelradierung – erprobte und sie nebeneinander anwandte.

KP



Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione
(1477/78-1510)

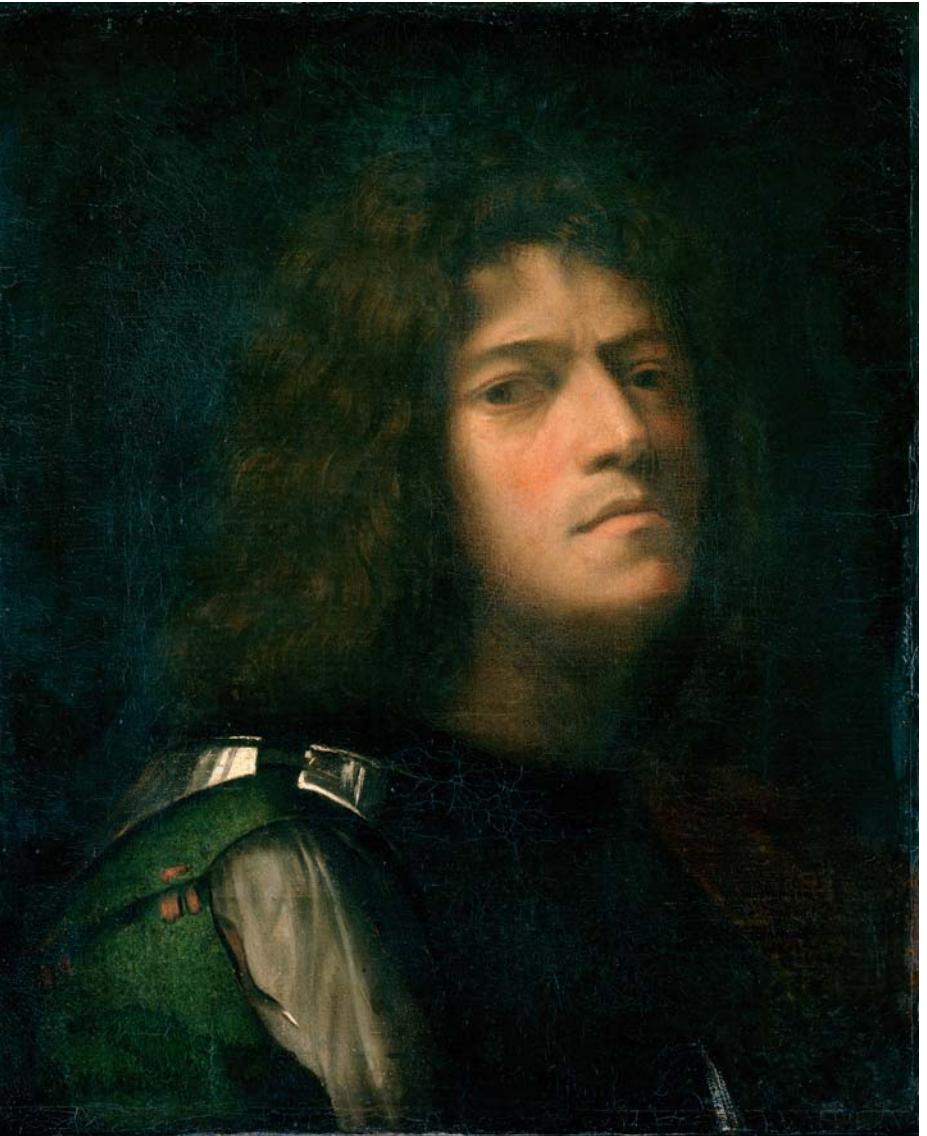
20 SELBSTBILDNIS

Um 1508–10
Leinwand, 52 x 43 cm
Inv. Nr. GG 454

Giorgione zeigt sich im Alter von dreißig Jahren kurz vor Ende seines Lebens. Der frühe Tod des schon zu Lebzeiten hochberühmten venezianischen Malers hat ebenso zur Entstehung eines Mythos beigetragen wie sein innovatives und nur schwer zu interpretierendes Œuvre. Als *pictor doctus* ließ sich Giorgione bei der Wahl der Inhalte seiner Werke von der poetischen Literatur inspirieren. Aufgrund ihrer versteckten Anspielungen und Mehrdeutigkeiten waren diese meist kleinformatigen Gemälde in humanistischen Kreisen außerordentlich beliebt und wurden zum Gegenstand intellektueller Auseinandersetzungen. Auch mit seinen Bildnissen und ihrem besonderen Stimmungswert beschritt der Maler Neuland. So gehört das Braunschweiger Gemälde zu den ersten autonomen Selbstbildnissen der Neuzeit und bezeugt das neue Selbstbewusstsein des Künstlers, der sich als geistig Schaffender von den Maler-Handwerkern des Mit-

telalters absetzt. Ungewöhnlich ist die spezielle Form, die Giorgione für sein Selbstporträt wählte: Bevor das Gemälde im 18. Jahrhundert am unteren und rechten Rand beschnitten wurde, zeigte es den Maler als David mit dem Haupt des Goliath, wie durch Vasaris Beschreibung und eine Radierung Wenzel Hollars überliefert ist. Offensichtlich sah Giorgione in der biblischen Figur des Hirtenjungen David, der sein Volk von dem Riesen Goliath befreite, Parallelen zu seiner eigenen Person. Dennoch ist dieser David nicht der jugendlich schöne, stolz triumphierende Held, den man in der Kunstgeschichte gemeinhin kennt. Den Maler interessierte der innere, seelische Kampf des siegreichen David, der im Zeichen der Freiheit zum Mörder geworden war und nun mit einer tiefgehenden Verzweiflung und Zerrissenheit zu kämpfen hatte.

JC



Werkstatt des Giovanni Maria da Casteldurante
(Lebensdaten nicht bekannt)

21 VASE

Castel Durante oder Faenza, um 1520
Majolika, H 42 cm, B 30 cm
Inv. Nr. Maj 379

Angeregt durch importierte spanische Luxuskeramik entwickelte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien die Handwerkskunst der Majolikaherstellung. Technisch gesehen handelt es sich bei der Majolika um eine mit einer Zinnglasur überschmolzene und mit Scharfffeuerfarben (einbrennbare Farben) bemalte Tonware, für die sich außerhalb Italiens die Bezeichnung Fayence eingebürgert hat. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte sich die Majolika als das am meisten begehrte und geschätzte Töpfereiprodukt in Europa. Die schwerpunktmaßig in Faenza, Deruta, Urbino, Venedig und in der Toskana hergestellten Ziergefäße wurden im Stil der Renaissance mit szenischen Darstellungen und/oder Ornamenten bemalt. Dabei war wie bei den übrigen Gattungen der zeitgenössischen Bildenden Kunst das aus der Antike übernommene Groteskenornament außerordentlich beliebt. Mit der hier vorgestellten großen Prunkvase hat sich ein besonders eindrucksvolles Beispiel der Groteskenmalerei erhalten. Die Gestaltung des Vasenkörpers basiert auf älteren Vorbildern, die jedoch mit dem Ziel einer Harmonisierung der Proportionen weiterentwickelt sind. Hinzuweisen ist auf das Verhältnis zwischen dem becherförmigen Unterteil und dem von den Henkeln gerahmten zweiteiligen Oberteil von 1:1 sowie das Verhältnis zwischen der Breite und Höhe des Gefäßkorpus von 2:3.

Die Gliederung der Ornamentmalerei entspricht der des Vasenkörpers, der sich aus den sechs Formelementen Fuß,

becherförmiger Unterteil, glockenförmiger Mittelteil, becherförmiger Oberteil und Henkelpaar zusammensetzt. In Abweichung davon ist einzig und allein die Wand des Unterteils in zwei umlaufende Friese aufgeteilt, die durch ein Perlband voneinander getrennt sind. Dabei ist der obere Fries durch die Reduktion auf zwei Farben, den rotbraunen Hintergrund und die gedrängtere Anordnung der Bildelemente deutlich von den anderen Friesen unterschieden. Auch der blau-gelbe Blattkranz der Fußscheibe steht vor rotbraunem Hintergrund.

Die größtenteils axialsymmetrisch angeordneten, plastisch dargestellten Bildelemente gehören zu den verbreiteten Motiven des Groteskendekors: Puttenköpfe, Hermenfiguren mit spiralförmig eingerollten Schlangenbeinen sowie blattartigen Flügeln und Lendenschurzen, Blattmaskarons, Trophäen, Perlenkettengehänge und im oberen Fries ein Widderschädel, flankiert von zwei Drachen mit blattartigen Flügeln und Beinen, sowie ein Delphinpaar mit blattartigen Schwänzen und Rückenflossen. Auffallend ist die auf beiden Seiten jeweils auf der Mittelachse angeordnete, kunstvoll verschlungene Doppel-Acht. Die beiden unterhalb der Doppel-Acht erscheinenden Kartuschen geben je einen Sinnspruch des Vergil wieder: VIRTVS O[M]NIA VINCIT (Die Tugend besiegt alles), FIDES OMNIA FIRMAT (Der Glaube bestärkt alles).

Der Maler des Gefäßes bediente sich der für die Majolika typischen Farben Dunkelblau, Rotbraun, Ocker und Grün. Für die Konturenzeichnung benutzte er einen schwarzen Farbton. Am Fußrand, am Mittelgrat, an der Mündung und an der Unterseite der Henkel ist der weißfarbige Ton der Zinnglasur zu erkennen. Der dunkelblaue Hintergrund steigert die Strahlkraft der Lokalfarben Rotbraun, Ocker, Grün und Weißblau und erzeugt zugleich den Eindruck des Aufleuchtens der dargestellten Gegenstände vor einem dunklen Raum.

AW



Hans Holbein d. J. (1497/98–1543)

22 MARIA MIT KIND IN EINER NICHE

1520

Feder in Schwarz, grau laviert, 20,7 x 15,5 cm
Datierung unten links: „1520“, Sign. ligiert rechts: „HH“
Inv. Nr. Z 39

Disposition und Rahmung der Maria mit Kind, halb in, halb vor einer Nische stehend, die einer verputzten Wand mit umlaufendem, mehrfach profiliertem Gesims und vertieften kreisrunden Feldern eingefügt ist, zeigen den funktionalen Entstehungskontext der Zeichnung: Offensichtlich ist auch sie – wie viele weitere Zeichnungen Holbeins – als Vorstudie für eine seiner zahlreichen Wandmalereien an Hausfassaden zu verstehen.

Nadellöcher am oberen Rand und Fliegenschmutz lassen von Heusinger von einer Funktion als kleines privates Andachtsbildchen ausgehen, doch sind dies – wenn auch eine spätere dahingehende Nutzung nicht ausgeschlossen werden kann – deutliche Indizien für eine Aufhängung in der Malerwerkstatt, wo sie mit anderen ähnlichen Zeichnungen einzelner Figuren, Gruppen oder Rahmen- und Hintergrundmotive als Vorlage zur Verfügung stand.

Das ausgefeilte räumliche System, die Beziehung von dreidimensionalem Körper zur Nische und Wandfläche, die der Zeichenfläche bildparallel ist, sticht ebenso ins Auge wie die voluminöse weichfältige Gestaltung des Gewandes, das Durchscheinen des Körpers oder raumgreifend zartes Flattern des lockigen Haars: Als Wandmalerei hätte die umgesetzte Zeichnung den Typ der skulpturalen, vollplastischen Marienfigur in real eingetiefter Wandniche an einer Hausfassade imitiert. Durch subtile Kunstgriffe eröffnet

Holbein jedoch ein weitergehendes mediales Spiel. Maria ist zu groß für ihre Nische, ist in Gewand, Körper und Gesichtsbildung offensichtlich nicht als gemalte Skulptur, sondern als Abbild der lebendigen Gottesmutter übersteigert. Details, wie das scheinbar in der Luft fliegende Haar, das skulptural so nicht zu formen ist, steigern diesen Eindruck. Man darf schließen, dass Holbein sich für jene in der Zeichnung projektierte Wandmalerei eine malerisch imitierend, der realen Wand scheinbar eingetiefte Nische vorstellte, in der – doppelbödiges mediales Spiel – nicht das gemalte Abbild einer in solcher Position üblichen Figur, sondern scheinbar eine reale, ihrem Nischenplatz entwachsene Maria stehen sollte.

Diese Konzeption einer malerischen Ausführung erklärt auch Besonderheiten der Zeichnung: Auffällig ist etwa die dunkle, schwarze Nische, in der zwischen Licht und Schatten eine Kontur entsteht, die durch Lavierung nicht mehr als Linie wahrzunehmen ist. Wie bereits Müller beobachtet, versucht Holbein die Wertigkeit der Linie so weit wie möglich zurückzunehmen, betont malerische Effekte und steht damit im Gegensatz zur Zeichenpraxis der Dürer-Schule.

Aufgrund rückseitiger Bezeichnung mit Feder in Schwarz – !Daß stucklin ist daß Daniel Lindtmayerß maller vō Schaffhausen eß ist Im garr Lieb! – kann davon ausgegangen werden, dass das Blatt dem bekannten Schaffhauser Glasmaler Daniel Lindtmeyer (1552–1606/07) gehörte, bevor es in das Herzogliche Kunsts- und Naturalienkabinett Braunschweig gelangte, wo es erstmals 1785 nachweisbar ist. So zeigt sich, dass auch die Provenienz des Blattes mit dessen ursprünglicher Funktion als Vorlage zu tun hat. Es ist zu vermuten, dass der Glasmaler Lindtmeyer, der von den zahlreichen Entwürfen Holbeins für Glasbilder, Scheibenrisse, Kenntnis hatte, das Marienbild in seiner intendierten Funktion verstand und – wie die Beischrift zeigt – sehr schätzte.

AKS



Lucas van Leyden (um 1489–1533)

23 SELBSTBILDNIS

Eichenholz, 28,9 x 21,4 cm
Inv. Nr. GG 160

Lucas van Leyden präsentiert sich in seinem Selbstbildnis in schlichter, unprätentiöser Weise: Von der Seite gesehen, trägt er einen schwarzen Hut und über dem weißen Hemd eine dunkle Jacke; seine Haare sind nach der aktuellen Mode frisiert. Einziger Dekor ist der warme, rot strahlende Hintergrund, der dem Brustbild eine starke körperliche Präsenz verleiht. Damit konzentriert sich das Gemälde stark auf die Person des Dargestellten bzw. sein Gesicht und die individuelle Charakteristik: die gerade, lange Nase, die vollen Lippen, die breiten, gerundeten Wangen und die dunklen Augen unter den schweren Lidern, die aus den Augenwinkeln auf den Betrachter blicken. Es ist insbesondere dieser suggestive Blick, der – zugleich wissend und forschend – den Betrachter gefangen nimmt und schon auf Lucas van Leydens Zeitgenossen eine große Faszination ausübte. Peter Paul Rubens hielt das Selbstporträt in einer Pinselzeichnung fest und dokumentierte zugleich den Ruhm des Malers und Graphikers, der einen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der holländischen Kunst haben sollte. Als das Gemälde 1776 für die Gemäldegalerie in Schloss Salzdahlum angekauft wurde, galt es zunächst allerdings als ein Werk Holbeins und wurde später (1859) Marten van Heemskerk zugeschrieben. Erst Riegel (1883) erkannte in ihm ein Selbstbildnis Lucas van Leydens. Diese Identifizierung war ihm über einen um 1620/25 entstandenen Stich von Andries Stock (um 1580–1648) möglich, der das Por-

trät reproduziert und den Dargestellten als den 15-jährigen Lucas van Leyden bezeichnet. Zugleich hält der Stecher in der Bildunterschrift fest, dass van Leyden 1533 in Leiden, demnach im Alter von 39 Jahren, gestorben ist.

Für das Selbstporträt ergibt sich daraus eine Entstehung im Jahr 1509. Die Verlässlichkeit der Angaben Stocks, insbesondere seine Datierung, stand seitdem jedoch wiederholt in Frage. Zwar wirkt Lucas van Leyden in seinem Porträt durchaus jugendlich, und in seinem Ausdruck liegt ein spitzbübis-ch-knabenhafter Zug, dennoch weisen die modischen Accessoires auf eine Entstehung nicht vor 1517/19 hin und stilistische Erwägungen legen eine Einordnung in das Spätwerk des Meisters, um 1525/27, nahe.

Fraglich erschien zudem die Annahme, dass es sich tatsächlich um ein Selbstporträt und nicht einfach um das Porträt eines unbekannten jungen Mannes handelt. Vermehrte Unterschiede zu einer Silberstiftzeichnung Albrecht Dürers mit dem Porträt van Leydens aus dem Jahr 1521 (Lille, Musée des Beaux-Arts) gaben dabei den Ausschlag, sind aber wohl durch die unterschiedliche Handschrift der beiden Künstler zu erklären. Auch spricht die spezielle Pose, die Seitenansicht mit dem Blick über die Schulter, eindeutig für ein Künstlerselbstporträt: Der Künstler blickt während der Arbeit wiederholt von der Bildtafel auf den seitlich aufgestellten Spiegel. Damit ist der Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter streng genommen der Blick, mit dem der Künstler sich selbst wieder und wieder kritisch mustert. Ein entsprechender Selbstbildnisblick findet sich auch in anderen Bildnissen, etwa in Giorgiones *Selbstbildnis* (vgl. Kat. Nr. 20). Indem Lucas van Leyden den Blick ins Zentrum der Darstellung stellt, thematisiert er zugleich das Sehen als wesentliches Element im künstlerischen Schaffensprozess.

JC



24 KARL V.

1520

Radierung, illuminiert, mit Gold gehöht

25,2 cm x 17,3 cm (Blatt)

Inv. Nr. P-Slg.illum.3.45

Unmittelbar zieht der wache Blick aus den Augenwinkeln des leicht seitlich gewandten Kopfes den Betrachter in seinen Bann. Die jugendliche Erscheinung des Habsburgers, unterstrichen durch die leichte Bewegtheit seiner Haartracht, steht in spannungsvollem Kontrast zu der Triumphalarchitektur und der begleitenden Huldigung, die das Bildnis des jungen Kaisers als Herrscherlob definiert. Verheißung wie auch Mahnung zu einer guten Regentschaft sind in dieser Inschrift angelegt: glücklicher als Augustus möge er leben und besser als Trajan möge er regieren, gefürchtet und gelobt von Reichen aller Himmelsrichtungen. Karl V., der Enkel und Nachfolger des 1519 verstorbenen Kaisers Maximilian I., wird hier auf sehr lebendige, eindringliche Weise von dem flämischen Maler Jan Gossaert porträtiert. Aufgewachsen in den Niederlanden, war der junge Kaiser kurz nach dem Erreichen der Volljährigkeit zum spanischen König erklärt worden und hatte sich seit dem Herbst 1517 in Spanien aufgehalten. Der am 24. Februar 1500 geborene Karl ist den Angaben der Inschrift zufolge zum Zeitpunkt der Entstehung der Radierung 20 Jahre und drei Monate alt. Die Radierung ist also Ende Mai 1520 entstanden. Für eine vorbereitende Studie Gossaerts hatte aber unmittelbar im Vorfeld keine Gelegenheit bestanden. Karl kehrte erst Anfang Juni 1520 in die Niederlande zurück, und so ist anzunehmen, dass die Radierung auf eine ältere, vor 1517 entstandene Studie Gossaerts zurückgeht, was auch die sehr jugendliche Erscheinung des Kaisers erklären würde.

CP



Berthold von der Heyde
(nachweisbar in Braunschweig 1490–1532)

25 HOCHZEITSSCHÜSSEL

1529
Lindenholz bemalt, Dm 75,5 cm
Inv. Nr. Hol 152

Sechs aus Holz gedrechselte und aufwendig bemalte Schüsseln – entstanden zwischen dem 1. Viertel und Ende des 16. Jahrhunderts – befinden sich im Braunschweiger Museum, vergleichbare Stücke ebenfalls niederdeutschen Ursprungs in anderen Sammlungen. Thematisch reichen die Darstellungen vom Sündenfall, über Anbetung des Christuskindes auf hier besprochenem Beispiel, Belagerungsszenen bis hin zur tafelnden Gesellschaft. Einige Werke tragen Signaturen und Jahreszahlen, der hier vorgestellte Teller stammt aus dem Jahr 1529 und wurde von dem Braunschweiger Berthold von der Heyde bemalt, der als Wappen-, Fahnen- und Ausstattungsmaler bezeugt ist. Die kunstvolle Drechslerarbeit des enorm großen, doch dünn gearbeiteten Tellers wird einer der in Braunschweig nachweisbaren Drechslerwerkstätten entstammen. Die qualitätvolle Malerei zeigt um die Anbetung im Mittelfeld, eingebettet in durch Fabelwesen und Putten belebtes Rankenwerk, im oberen Feld Gottvater mit dem Text von Matthäus 3, 17 auf gewelltem Spruchband. In den seitlichen Medaillons weisen Mose und Isaias ihre Prophezeiungen auf die Geburt des Heilands (Deut. 18,15 u. Is 7,14), während das untere die Wappen der Familie Rogge und Dörrien trägt. Beide Familien sind in Braunschweig und Hildesheim nachweisbar, frühere Versuche einer genaueren Identifizierung der Eheleute gingen fehl. Dass es sich bei vorliegender Schale um ein repräsentatives,

der Dekoration und nicht dem Gebrauch bestimmtes Geschirrstück aus dem Besitz jener Eheleute handelt, ist gewiss, ob die Bezeichnung als Hochzeitsschale zutrifft, bleibt dagegen fraglich, da die Annahme, jene Schalen hätten der Aufnahme und Präsentation der Brautgeschenke gedient, reine Vermutung ist. Die Quellen berichten für diesen Zweck von Zinnschalen, nennen jedoch in keinem bekannten Fall bildlich dekorierte Holzschalen. So muss vorerst ungewiss und weiteren Quellenstudien vorbehalten bleiben, ob und wie diese Schalen Hochzeitsfeierlichkeiten oder anderen repräsentativen Anlässen und Prunktafeln im Leben wohlhabender Patrizierfamilien dienten. Immerhin legen formal ähnliche Gestaltung und Größe sowie zeitlicher Zusammenhang, überwiegende Produktion in Braunschweig und das konstituierende Merkmal ehelicher Wappenpaare eine gemeinsame zugrundeliegende Funktion und Bestimmung für ein Brauchtum des gehobenen Bürgertums nahe, das – auf Niederdeutschland beschränkt – während des 16. Jahrhunderts einen Schwerpunkt in der Region um Braunschweig gehabt haben dürfte. Empfindliche malerische Dekoration höchster Qualität und deren durchgängig gute Erhaltung bezeugen weiterhin, dass jene Teller – dekorativ aufgestellt – doch nicht als Träger von Nahrungsmitteln oder Edelmetallgeschenken verwendet wurden.

AKS



26 BILDNIS DES CYRIACUS KALE AUS BRAUNSCHWEIG

1533
Eichenholz, 59 x 44,1 cm
Inv. Nr. GG 18

Hans Holbein d. J. malte als der herausragende Porträtiast seiner Zeit bereits in der Schweiz zahlreiche bürgerliche Würdenträger und Gelehrte. 1532 siedelte er aufgrund religiöser Wirren endgültig nach London über, wo er zwischen 1526 und 1528 im Kreis um den inzwischen in Ungnade gefallenen Thomas Morus tätig war. Unterkunft fand er im so genannten Steelyard (Stahlhof) – Handelshof mit Lagerhallen, Wohnungen und Kontoren – bei den deutschen Fernhandelskaufleuten, die Monopole auf Handel mit Eisen, Leder u. a. hatten.

Die kleine Gruppe der heute erhaltenen Steelyard-Porträts ist nicht exakt zu umreißen. Gesichert sind heute acht, häufig werden weitere Bildnisse Unbekannter hinzugerechnet. Die Gemälde unterscheiden sich v. a. in Größe und Komposition, so dass nicht von einer homogenen, ursprünglich zusammengehörigen Gruppe ausgegangen werden kann. Einzig Halbfigurität und stete Wendung zum Betrachter – ob frontal oder seitlich zugewendet – können als formale Entsprechung benannt werden. Die Identifikation erfolgt meist über die Bildnisse selbst: Namens- und Altersangaben, Siegelstempel und -ringe, Kaufmannszeichen, Briefe mit der Londoner Adresse malt Holbein wahrscheinlich auf Wunsch der Auftraggeber ins Bild. Im günstigsten Fall geben historische Quellen, wie die Inventare hanseatischer Ar-

hive, die Antwerpener Notariatsnachrichten u. a., weitere Auskunft.

Cyriacus Kale ist nicht als hanseatischer Kaufmann in London dokumentiert. Doch gibt das Bildnis – seit einer Reinigung und Befreiung von Übermalungen – selbst Auskunft: Die Briefe in seiner Hand sind an ihn selbst in London adressiert und weisen ihn als Mitglied der Braunschweiger Kaufmannsfamilie Kale aus: rechter Brief: „Deme Ersamenn F(u)rssichtig Kallen te lunde(n) [up] / Staelhueff sy desse ...ang..“; linker Brief: „Dem Ersame(n) syriacuß / Kalen yn Lu(n)den up stulhoff / sy desse breff; in hyß“ (Handelsmarke: aufrecht stehender Pfeil mit + und x am Schaft). Durch die Inschrift links und rechts des Kopfes wird der Betrachter über Wahlspruch, Alter und Entstehungsjahr informiert:

IN ALS GEDOLTIG
ANNO
SIS ALTERS 32
• 1533 •

AKS



27 HERKULES BEI OMPHALE

1537

Rotbuchenholz, 82 x 118,9 cm
Inv. Nr. GG 25

Herkules, meist durch seine Taten *exemplum virtutis* in Literatur und Bildkunst, findet im besonderen Fall, seiner Darstellung mit Omphale, besondere Gewichtung und Verbreitung im Rahmen frühneuzeitlicher Weibermachtzyklen. Herkules, von Merkur als Sklave an die Königin von Lydien – Omphale – verkauft, verliebt sich so sehr, dass er in verblendetem Entzücken und amouröser Verirrung Omphale die Zeichen seiner Stärke – Löwenfell und Keule – überlässt, gegen Frauenkleider tauscht und weibliche Handarbeiten wie Garnspinnen verrichtet. Innerhalb von Tugendzyklen, zu denen auch jene warnenden Exempel der Weibermacht gehören, mahnt jenes Thema vor Effeminierung und Pflichtvergessenheit, vertraute Warnung sowohl humanistischer Bildungsschriften als auch der Herrschererziehung dienenden Fürstenspiegel. Innerhalb der Ausstattung von Wohn- und Repräsentationsräumen adeliger Residenzen scheint sich das Bildthema in zyklischer Einbindung und Zusammenstellung mit Tugendexemplen großer Beliebtheit erfreut zu haben. Seine Kenntnis darf bei jedem Absolven-

ten einer protestantischen Lateinschule aus Lektüre antiker Texte und als gängiges Exempel moralischer Lehrschriften vorausgesetzt werden.

Von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt liegen mindestens acht Versionen dieses Bildthemas vor. Eine der ersten Fassungen entstand für das Prunkbett des Herzogs Johannes von Sachsen und der Margareta von Anhalt, das anlässlich ihrer Hochzeit 1514 von Philipp Engelbrecht beschrieben wurde. Das Bild erscheint neben Themen wie Verführung Salomos durch heidnische Frauen zum Götzendienst, Lucretia, Apoll und Marsyas, Herkules stiehlt die Äpfel der Hesperiden u. a. Dieses Wittenberger Exemplar scheint nicht mehr erhalten zu sein, das Braunschweiger Bild stammt von 1537 – ob als Einzeldarstellung oder als Teil eines Zyklus entstanden, ist nicht zu rekonstruieren. Es wurde von napoleonischen Truppen aus Schloss Blankenburg entwendet, kehrte 1814 aus Paris zurück.

AKS



Braunschweiger Monogrammist
(tätig 2. Viertel 16. Jahrhundert)

28 ABSEITS DER WALLFAHRT

Um 1535
Holz, 20,5 x 28 cm
Inv. Nr. GG 164

Das kleine flämische Kabinettbild des 16. Jahrhunderts gewährt uns Einblick in eine im doppelten Wortsinn intime Szene: Im Schutz eines dicht wogenden Kornfeldes und am Fuß eines berankten Baumes gibt sich ein Paar erotischen Vergnügungen hin. Die Frau hat sich im Gras niedergelassen und breitet ihre Arme vor ihrem Liebhaber einladend aus. Die goldene Schließe ihres schwarzen Mieders hat sie bereits geöffnet.

Am Boden liegen die Kappen der beiden, an die Wimpel mit schwach zu erkennenden Kruzifixbildern gesteckt sind. Es sind Wimpel, wie man sie bei Wallfahrten und Prozessionen trug. Im fernen Hintergrund ist dann auch ein Pilgerzug auszumachen. Offenbar haben sich die Protagonisten des Bildes von dieser frommen Übung abgesetzt und nutzen die freie Zeit nun für andere Dinge.

Ihr Liebesspiel stand aus theologischer Sicht im Widerspruch zu einer Lebensführung, wie sie die Kirche forderte. Auch der deutlich erkennbare Rosenkranz mit Kruzifix am Gürtel der Frau betont die Diskrepanz zwischen den katholischen Verhaltensnormen, denen sie eigentlich unterworfen ist, und ihrem tatsächlichen Verhalten. Abgekehrt vom fernen Pilgerzug, durch den man gewichtige Ablässe für das Seelenheil erwirken sollte, lassen sich die beiden von der Sünde der Wollust verführen.

Schon mittelalterliche Autoren warnten vor allerlei sinnlichen Gefahren, die bei Wallfahrten und deren vergnüglichen Begleitumständen lauerten. Aber das Bild entstand erst in einer

Zeit, als die Reformation die katholische Praxis des Pilgerns im Zusammenhang mit Reliquienkult und Ablassglauben in das Zentrum ihrer Kritik stellte, und man hat den Eindruck, dass sich auch der Maler mit dem Wallfahren distanziert auseinandersetzt. Jüngst wurde im Zusammenhang mit unserem Täfelchen auf einen Text des Erasmus von Rotterdam von 1526 hingewiesen, der sich genau mit jener Frage beschäftigt, ob Verfehlungen von Christen durch Handlungen wie das Pilgern, den Ablasskauf und Ähnliches abgegolten werden konnten. Das Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten lässt sich als gemalte Reaktion auf diese Diskussion lesen und zeugt damit von der eigenständigen Sichtweise des Künstlers auf aktuelle Themen seiner Zeit.

Mit dem Blick auf die Szene macht der Maler den Betrachter zum unfreiwilligen Voyeur und zwingt ihn dadurch zur Prüfung seiner eigenen Haltung: Erfreut dieser sich an der delikaten Erotik, ist er derselben Laster schuldig wie die Bildfiguren.

Das Gemälde ist aus stilistischen Gründen dem sogenannten Braunschweiger Monogrammisten zuzuschreiben. Dieser erhielt seinen Notnamen nach einem weiteren, großen Gemälde mit dem *Gleichnis vom Gastmahl des Reichen* in der hiesigen Sammlung, das als einzige Tafel ein bis heute nicht zweifelsfrei identifizierbares Monogramm enthält. Mehr als 30 Werke, die in verschiedenen großen internationalen Sammlungen bewahrt werden, konnten ihm auf stilistischer Basis zugeschrieben werden. Die Charakteristika seiner Bilder zeigen eindeutig, dass es sich um eine Künstlerpersönlichkeit in den südlichen Niederlanden, wahrscheinlich Antwerpen, gehandelt haben muss, die im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts tätig war. Vieles deutet auf Jan van Amstel hin, der in der Werkstatt von Pieter Coecke van Aelst, dem Schwiegervater von Pieter Bruegel d. Ä., mitarbeitete. Die lebendigen Schilderungen der Volkssitten, die der Braunschweiger Monogrammist in seine Bilder einfügt, scheint sich Bruegel später zu eigen gemacht zu haben.

SG



Pieter Bruegel d. Ä. (ca. 1525–1569)

29 DIE KANINCHENJAGD

1560

Radierung, 21,3 x 28,8 cm (Blatt)

Sign. unten links: BRUEGEL 1506 [sic], oben rechts:

H.Cock excu

Inv. Nr. P. Bruegel d. Ä. WB 3.18a

Die *Kaninchenjagd* ist die einzige von Pieter Bruegel d. Ä. eigenhändig ausgeführte Radierung. Ansonsten überließ es dieser erfindungsreiche und produktive Künstler spezialisierten Kupferstechern und Radierern, seine Zeichnungen in druckgraphische Blätter umzusetzen. Europäische Verbreitung erlangte Bruegels Graphik durch seine Zusammenarbeit mit dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock, der auch diese Radierung in seinem Verlagshaus *Aux Quatre Vents* (Zu den vier Winden) veröffentlichte.

Bruegels Radierung ist als Versuch ein Meisterwerk dieser Technik – allein der Zahlendreher in der Datierung deutet seine Unerfahrenheit im Umgang mit einer (seitenverkehrt zu bearbeitenden) Druckplatte an. Wir wissen nicht, warum Bruegel es bei dieser einzigen Radierung beließ. Ein Grund dafür mag seine in den 1560er Jahren einsetzende Konzentration auf die Malerei gewesen sein.

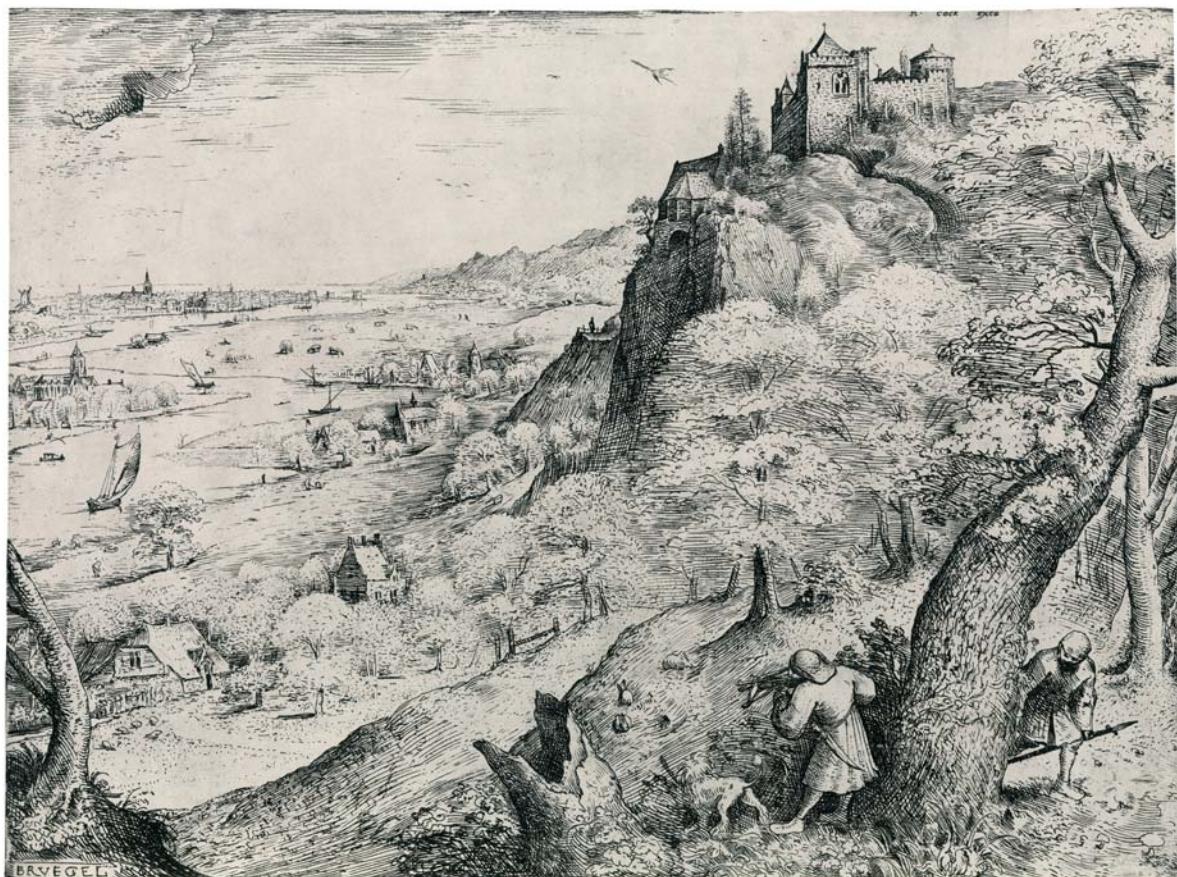
Mit einem reich abgestuften Arsenal von Strichen und Punkten unterschiedlichsten Charakters erschafft Bruegel ein Landschaftsbild von suggestiver räumlicher Tiefe und lichterfüllter Atmosphäre. Darin zieht er gewissermaßen die Summe aus den vorausgegangenen, von den Brüdern van Doetecum gestochenen und radierten *Großen Landschaften*, vor allem aus dem Blatt *Der heilige Hieronymus in der Wildnis*. Der Ver-

gleich mit der in Paris (Fondation Custodia, Collection Frits Lugt) erhaltenen Vorzeichnung erweist, dass Bruegel die *Kaninchenjagd* zunächst ausführlich vorbereitete, was ihn jedoch nicht hinderte, manches Motiv bei der Ausführung der Radierung auf der Kupferplatte neu zu erfinden.

Wir blicken über die rechts ansteigende Flanke eines Gebirges, bekrönt von einer Burg und zum Bildrand begrenzt durch einen knorriegen Baum, auf eine in der linken Blatthälfte sich weit erstreckende Flusslandschaft. Der mäandriernde Flusslauf mündet am Horizont bei einer Stadt in das Meer. Belebt wird diese *Weltlandschaft* von überall zu entdeckenden Spuren der Zivilisation: Häuser und Gehöfte, Kirchen und Kapellen, Schafe und Kühe, vereinzelte menschliche Figuren, Boote auf dem Fluss. Während die Architektur nordalpin und im Besonderen niederländisch anmutet, dürfte das bis ans Meer reichende Gebirge ein Reflex von Bruegels Italienreise zwischen 1551 und 1554 sein. Wie sein Biograph Karel van Mander ein halbes Jahrhundert später schrieb, habe Bruegel „als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien“.

Doch was hat das mysteriös-unheilvoll wirkende Geschehen im Vordergrund zu bedeuten? Ein Jäger legt mit der Armbrust auf eine Gruppe von Kaninchen an. Dabei wird er seinerseits von einem spießbewehrten Mann beschlichen, der es offenbar auf ihn abgesehen hat. Man hat diese Figurenkonstellation unter anderem unter Verweis auf ein von Terenz entlehntes Sprichwort aus den *Adagia* des Erasmus von Rotterdam zu deuten gesucht: *Tute lepus es, et pulpamentum queris* – Du bist selbst Hase und suchst Wildpret. So bringt Bruegel nicht ohne Humor eine zwiefältige Wahrheit zum Vorschein: die weite und wunderbare Welt als Werk Gottes und zugleich als Schauplatz menschlicher Verirrung.

TD



30 SELBSTBILDNIS

1547
Eichenholz, 35 x 24,5 cm
Inv. Nr. GG 863

Das Selbstbildnis Ludger tom Rings d. J. gehört zu den ersten Darstellungen eines Malers mit seinem Arbeitsgerät, einer Malerpalette und Pinseln. Allerdings ist der Porträtierte nicht bei der Arbeit, sondern in förmlicher Pose und vornehmer Kleidung hinter einer Brüstung zu sehen. Als Halbfigur tritt er dem Betrachter fast frontal entgegen und fixiert ihn mit seinem Blick. Sein schön geschnittenes Gesicht ist mit großer malerischer Präzision und äußerst naturgetreu gestaltet, ebenso seine feingliedrigen Hände. Die ganze Erscheinung ist damit weniger die eines malenden Handwerkers als eines Künstlers, der den Rang eines humanistisch gebildeten Gelehrten beanspruchen darf. In diesem Sinne stehen auch die beiden Inschriften des Gemäldes sowie das Buch auf der Brüstung für die Gelehrsamkeit und Bildung tom Rings. Die

zweiteilige lateinische Inschrift im Bildhintergrund gibt nähere Informationen zur Person des Dargestellten. Danach war Ludger 25 Jahre alt, als er sein Konterfei schuf, und stand noch am Anfang seiner Karriere. Vermutlich hatte er im selben Jahr (zusammen mit dem Bruder) die Werkstatt seines Vaters übernommen und damit zugleich die Meisterwürde erlangt. Die Inschrift auf der Brüstung erscheint in niederdeutscher Sprache, der Sprache also, die Ludger selbst auch gesprochen hat. Das ist insofern bedeutsam, da sich der Maler hier in direkter Rede an den Betrachter wendet. Erst damit wird Ludgers Anspruch, sich selbst *nach dem Leben* gemalt zu haben, durch sein mit Leben erfülltes, weil sprechendes Bildnis in letzter Konsequenz eingelöst.

JC



31 PLATTE, DAS URTEIL DES PARIS

Urbino, um 1550
Majolika, Dm 45 cm, H 6 cm
Inv. Nr. Maj 648

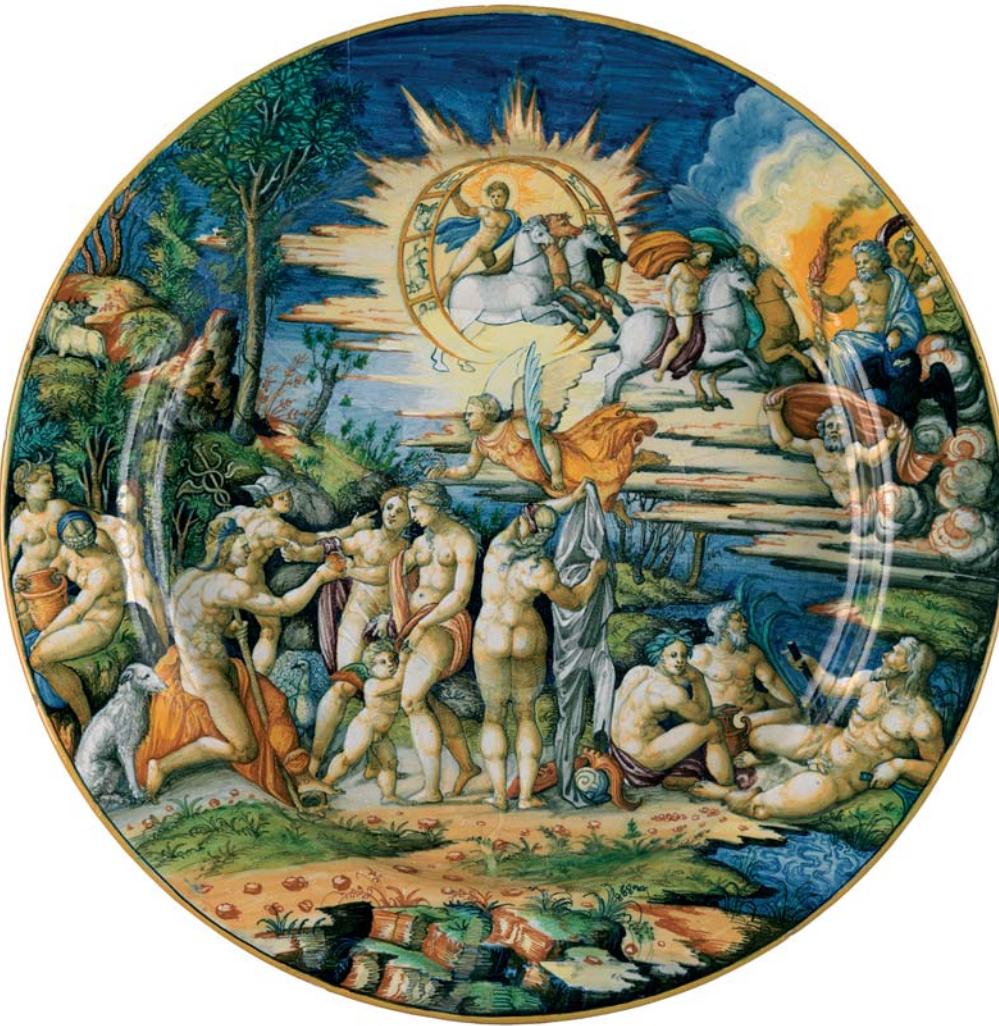
Die Majolikamaler benutzten als Vorlagen für szenische Darstellungen u. a. auch Kupferstichreproduktionen von Gemälden oder Zeichnungen bedeutender Künstler. Unter diesen zählten die Werke des Raphael (1483–1520) mit zu den beliebtesten Darstellungen, die für eine Wiedergabe auf Fliesen oder Gefäßen wie Tellern, Platten oder Kannen ausgewählt wurden. In der Majolikasammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, zu der etwa 850 Stücke mit szenischen Darstellungen gehören, sind 44 Gefäße nach Entwürfen Raphaels bemalt. Noch im 18. Jahrhundert wurde behauptet, dass der große Renaissancemaler als Jugendlicher in seiner Geburtsstadt Urbino zahlreiche Majoliken bemalt habe. Der Anschein der Glaubwürdigkeit dieser Legende wurde dadurch gestärkt, dass Urbino eines der Hauptzentren der Majolikaherstellung war.

Auch das auf der Platte wiedergegebene Parisurteil geht auf einen Entwurf Raphaels zurück. Dieser, eine heute verlorene Zeichnung, wurde von Marcantonio Raimondi (um 1475–spätestens 1534) in Kupfer gestochen und fand auf diese Weise weite Verbreitung und zahlreiche Nachahmer. (So dienten beispielsweise die drei sitzenden Flussgötter Édouard Manet (1832–1883) als Vorlagefiguren für sein berühmtes Gemälde *Frühstück im Freien*). Das Hauptgeschehen der raphaelischen Darstellung spielt sich in der linken Bildhälfte ab. Aus der Hand des sitzenden trojanischen Königssohns Paris empfängt die Göttin Aphrodite den von Eris, der Göttin der Zwietracht, gespendeten goldenen Apfel, und erwirbt sich damit den Titel *die Schönste der Göttinnen*. Ihre beiden

Mitkonkurrentinnen, Hera mit dem Pfau und Athene mit Helm und Schild, zeigen sich enttäuscht und erbost. In den Wolken beobachten der vom Tierkreis umgebene Apollon und der Göttervater Zeus das Geschehen. Der Göttervater war ursprünglich von den drei Auserwählten gebeten worden, die Entscheidung zu fällen. Dieser ließ jedoch den goldenen Apfel vom Götterboten Merkur zum Berg Ida bringen, wo der aus seiner Vaterstadt verstoßene Paris als Hirte hauste. Wie häufig in der Kunst der Neuzeit orientierte sich auch Raphael bei der Wiedergabe der drei Göttinnen am Darstellungsschema für die drei Grazien. Dies beinhaltet die Unterscheidung der drei nackten weiblichen Figuren in eine Vorder-, eine Seiten- und eine Rückenansicht.

Für den Majolikamaler bestand bei der Übertragung des Kupferstichs das Hauptproblem darin, die querrechteckige Vorlage der Rundform der Schale anzupassen. Er sah sich dabei gezwungen, Apollon mit seinen Pferden ein Stück gegen den oberen Bildrand zu verschieben und die Bildelemente stellenweise etwas näher aneinanderzurücken. Bei der Darstellung der einzelnen Figuren war er bemüht, sie entsprechend der Vorlage so genau wie möglich wiederzugeben. Als eigenständiger Beitrag des Malers ist die Farbgebung zu bewerten, obwohl ganz bestimmte Lokalfarben, wie die der nackten Figuren, der Vegetation oder des Himmels, mehr oder weniger vorgegeben waren. Dementsprechend bilden die Farben Ocker, Grün und Blau weitgehend ein inhaltlich vorherbestimmtes Farbmosaik. Dagegen sind die Farben Braunrot und Purpur als bewusste, frei gewählte Farbakzente aufzufassen. Deshalb blieben sie auch hauptsächlich der Farbgebung bestimmter Gewandpartien vorbehalten. Doch auch die durch den Stich vorgegebene Aura des Zeus ist auf diese Weise akzentuiert. Ihr leuchtendes Braunrot korrespondiert mit dem Gewand des herniederschwebenden Genius, dem Hüfttuch der Aphrodite und dem abgelegten Mantel des Paris und schafft so eine sinnstiftende Verbindung zwischen dem Göttervater und dem Trojaner.

AW



Giovanni da Cavino (1500–1570) und die Paduaner Schule

32 IMITATIONEN RÖMISCHER KAISERMÜNZEN

1. Tiberius (14–37), Renaissance-Imitation eines Dupondius
Leschhorn 2006, 250
Messing, 27,50 g
Inv. Nr. W 118
2. Claudius (41–54) für Antonia, vergoldete Imitation eines Dupondius
Leschhorn 2006, 367
Bronze, vergoldet, 17,04 g
Inv. Nr. 119/21
3. Vespasian (69–79), Imitation eines Sesterzes
Leschhorn 2006, 505
Bronze, 20,95 g
Inv. Nr. 120/5
4. Domitian (81–96), Imitation eines Sesterzes
Leschhorn 2006, 578
Bronze, 20,58 g
Inv. Nr. 77/34.

Der Wunsch nach römischen Münzen und, wenn diese nicht ausreichend vorhanden waren, nach Imitationen war in der frühen Neuzeit weit verbreitet. Beim Fehlen passender Vorlagen wurden Stücke mit antiken Themen erfunden, um den Wünschen der Sammler zu genügen.

Der bekannteste Schöpfer solcher Stücke war der Paduaner Medailleur Giovanni da Cavino (1500–1570), der in der italienischen Universitätsstadt Padua eine Reihe berühmter Medaillen, Gemmen und Bronzefiguren schuf. Besonders geschätzt wurden seine Imitationen römischer Sesterze und Bronzemedaillons, die so genannten „Paduaner“. In Padua fanden diese Arbeiten Cavinos weitere Nachahmer, so dass man von einer paduanischen Schule Cavinos ge-

sprochen hat. Viele der „Paduaner“ wurden nachgegossen, auch noch im 18. und 19. Jahrhundert, um Lücken in alten Sammlungen zu schließen. Man scheute sich nicht, auf Imitationen zurückzugreifen, die man bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht als Fälschungen empfand, sondern als Werke klassischer Kunst und auch heute wieder als Kunstwerke schätzt.

Die Münze mit dem Porträt des Kaisers Tiberius auf der Vorderseite und dem Tempel der Göttin Vesta in Rom auf der Rückseite (Nr. 1), von der bisher nur drei Exemplare bekannt sind, galt meist als echte römische Kaisermünze. Metalluntersuchungen am Braunschweiger Stück bewiesen aber, dass es sich um eine Arbeit der Renaissance handelt. Die Darstellungen kommen in kleinerem Format auf römischen Dupondien der Jahre 22–23 nach Christus vor, wurden hier aber auf den größeren Schrotling eines Sesterzes übertragen. Die Münze mit Antonia, Nichte des Kaisers Claudius, auf der Vorderseite und dem stehenden Kaiser in Gestalt eines Opferpriesters auf der Rückseite (Nr. 2) geht auf bronzenen „Paduaner“ des 16. Jahrhunderts zurück und wurde, um sie als besonders wertvoll erscheinen zu lassen, mit Gold überzogen. Auch die Bronzeimitation eines Sesterzes mit dem Porträt des Kaisers Vespasian (Nr. 3) dürfte auf den Paduaner Medailleur Cavino zurückzuführen sein und stellt auf der Rückseite das Amphitheater Flavium (Kolosseum) in Rom dar, das unter Vespasian erbaut worden war. Vorbild für die Imitation mit dem Porträt des Kaisers Domitian (Nr. 4) waren römische Sesterze mit ähnlicher Rückseitendarstellung, die aus Anlass der Säkularfeiern im Jahre 88 nach Christus geprägt wurden und den Kaiser, auf dem Podium sitzend, bei der Verteilung von Räucherwerk für die Opferzeremonien zeigten. Das Thema war von Cavino in Padua aufgegriffen worden.

WL



33 KAISER MAXIMILIAN I. ZU PFERDE

1508

Clairobscur-Holzschnitt

3. Zustand, Druck von zwei Stöcken

Strichplatte in Schwarz und Tonplatte in Braun

31,5 x 22,6 cm (Blatt)

Inv. Nr. H. Burgkmair V 3.768

Unangefochtene Souveränität strahlt dieser Herrscher aus. Reiter und Pferd befinden sich in vollendetem Harmonie. Die majestätisch ernste, aufrechte Haltung des Reiters wird noch gesteigert durch den geradezu verspielten Ausdruck des Pferdes, das sich offenbar gern und mit Behagen lenken lässt. Ein mit reicher Ornamentik geschmücktes Renaissance-Portal bildet den Rahmen dieser Inszenierung, die Kaiser Maximilian I. im Harnisch mit prächtiger Helmzier aus Pfauenfedern vor dem Banner des Habsburger Doppeladlers zeigt. Maximilian war 1508 in Trient zum römischen Kaiser gekrönt worden. Zwei aufeinander bezogene Reiterbildnisse schuf Hans Burgkmair im Auftrag des kaiserlichen Beraters Konrad Peutinger im selben Jahr: Gegenstück zu dem vorliegenden Blatt ist eine Darstellung des hl. Georg zu Pferde im Dreiviertelprofil nach rechts, so dass die beiden Reiter einander zugewandt waren. Maximilian unterstützte den Aufbau des weltlichen St. Georgs-Ordens im Zusammenhang mit seinen Kreuzzugsplänen und der Bedrohung durch das Türkische Reich. Für die Aufgabe der Verherrlichung des Kaisers erschien es nur angemessen, auch bei der künstlerischen Umsetzung eine herausragende Lösung zu finden, umso mehr als es galt, einen Konkurrenten zu überflügeln; hatte doch Lucas Cranach d. Ä. bereits erste Proben aufwändig von mehreren Stöcken gedruckter Holzschnitte an Peutinger schicken lassen. Reges Interesse an der Herstellung

kostbarer farbiger Drucke trieb die Künstler im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu vielfältigen Experimenten an. Mit dem Einsatz von Gold oder Silber als Druckfarbe sowie der Verwendung von getöntem Papier war der Grundstein gelegt für die Entwicklung des Clair-obscur-Holzschnitts. Dieses ästhetisch reizvolle, wie technisch anspruchsvolle Druckverfahren sollte Künstler fortan für mehrere Jahrhunderte faszinieren. Verschiedene Farbstellungen einsetzend, loteten die Künstler Möglichkeiten der Wirkung aus. So gibt es auch von diesem Blatt unterschiedliche Farbvarianten. In der Anmutung sind diese Farbholzschnitte der zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr geschätzten Technik der Helldunkelzeichnung verwandt. Die differenzierte Handhabung der Tonwerte, wobei durch Aussparungen der weiße Papiergrund mit einbezogen wird, erzeugt eine spezifische Farbigkeit, die insbesondere die Plastizität der Darstellung betont. Frühe Zustände dieses Druckes bestehen aus zwei Strichplatten. Das vorliegende Blatt des dritten Zustands wurde von einer Strichplatte und einer im Weißlinienholzschnitt gefertigten Tonplatte gedruckt, letztere geschnitten von Jost de Negker, der erst nach 1510 mit Burgkmair zusammenarbeitete. Bei der Datierung wurde die „0“ handschriftlich in eine Leerstelle der veränderten Strichplatte eingefügt. Noch spätere Zustände zeigen im Druckstock die Datierung „1518“.

CP



Hans Jürgen Spinnrad (ca. 1500–1559) zugeschrieben

34 MEDAILLON HEINRICHS DES JÜNGEREN

Braunschweig-Wolfenbüttel, Heinrich der Jüngere (1489–1568)
einseitig bemaltes Bleimedaillon
Brockmann 1985, 33
Blei, Dm 7,7 cm
Inv. Nr. Med. 30

Vorderseite: Brustbild Herzog Heinrichs des Jüngeren mit
Pelzmütze und Kette des Ordens vom Goldenen Vlies von vorn
Rückseite: ohne Bild

Medaillen und Medaillons wurden seit der Renaissance als Erinnerungs- und Schaustücke hergestellt. Sie dienten vor allem der Verherrlichung von Herrschern und Regierungstaten. Als Schaustücke wurden sie in den fürstlichen Kabinettten ausgestellt, als Erinnerungsstücke an hochgestellte Untertanen, befreundete Herrscher, Diplomaten, berühmte Besucher verschenkt. Im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel beginnt die Herstellung von Medaillen und Medaillons mit Herzog Heinrich dem Jüngeren (1489–1568). Für einen Renaissancefürsten wie Heinrich d. J. gehörte es zum Selbstverständnis, sich porträtieren zu lassen und damit Macht und Würde zu propagieren.

Das Porträt auf dem gegossenen und bemalten Bleimedaillon, das durch keine Inschrift näher gekennzeichnet ist, stellt ohne Zweifel Heinrich den Jüngeren dar. In welchem Jahr es geschaffen wurde, ist nicht zu erkennen. Vom selben nicht genannten Künstler ist ein weiteres einseitiges Bleimedaillon bekannt, das Philippus Magnus zeigt, den zweiten Sohn Heinrichs des Jüngeren, der 1553 in der Schlacht bei Sievershausen gefallen war. Dieses Medaillon ist in das Todesjahr Philipps 1553 datiert. Ein drittes einseitiges Bleimedaillon stellt wiederum Heinrich

den Jüngeren dar. Das Stück, das sich heute im Niedersächsischen Münzkabinett der Deutschen Bank in Hannover befindet, ist ins Jahr 1568 datiert und wohl aus Anlass des Todes des Herzogs am 11. Juni 1568 geschaffen worden.

Als Künstler der drei einseitigen Bleimedaillons für Heinrich den Jüngeren und seinen Sohn Philipp wurde der Steinmetzmeister und Bildschnitzer Hans Jürgen (um 1500–1559?) diskutiert, der lange in Braunschweig lebte und als Erfinder des Tretspinnrads ehrenhalber den Zunamen Spinnrad erhielt. Zu Jürgen Spinnrads Werken gehören das Epitaph für Gerhard von Pawel in der Braunschweiger Martinikirche, das Grabdenkmal für Heinrich den Jüngeren und seine bei Sievershausen gefallenen Söhne in der Hauptkirche zu Wolfenbüttel oder das Grabdenkmal des Matthias von Veltheim im Kreuzgang des Halberstädter Domes. Dass der Künstler auch für Heinrich den Jüngeren arbeitete, ist nachgewiesen. Ob er aber tatsächlich 1568 noch lebte, ist zweifelhaft, so dass er wohl nicht für das in Hannover befindliche Medaillon in Frage kommt, wohl aber für das Braunschweiger Stück.

WL



35 SITZENDER MANN

Mitte 16. Jahrhundert, Sockel 18. Jahrhundert
Bronze, H 42,2 cm
Inv. Nr. Bro 40

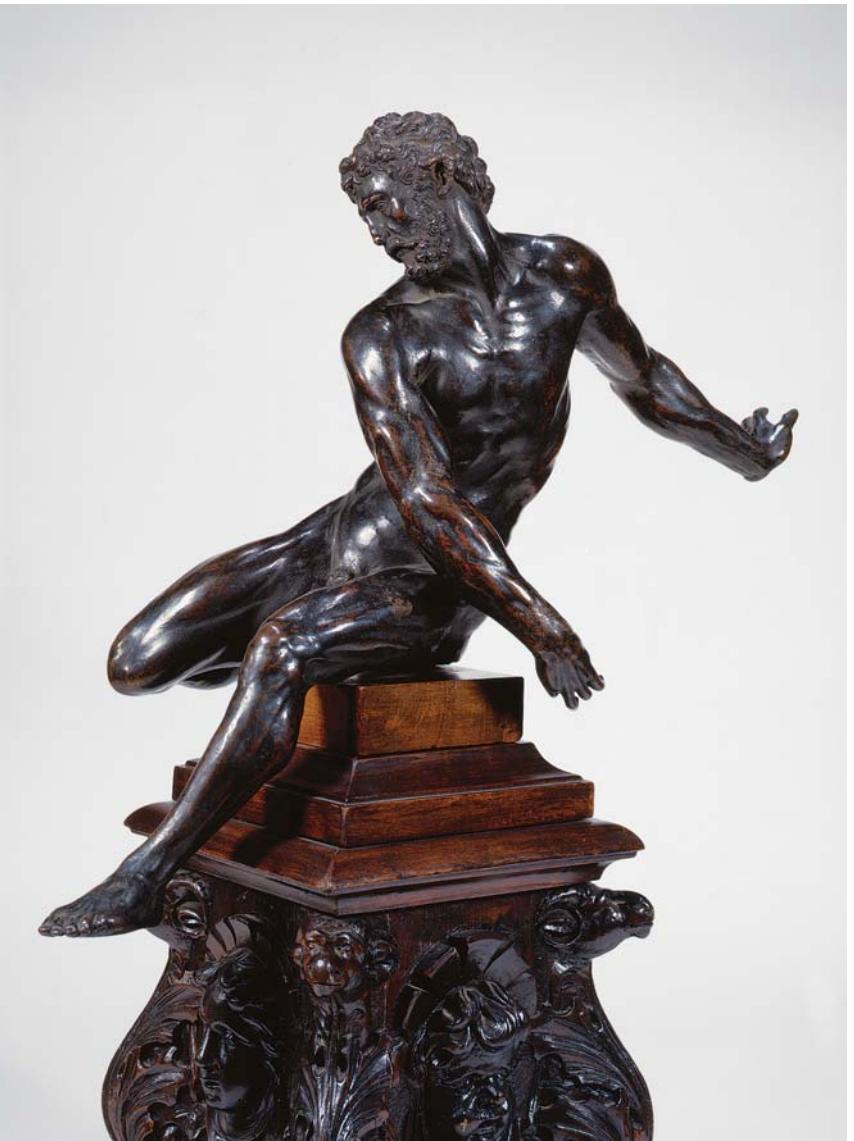
Der *Sitzende Mann* führt in einer spannungsvollen Drehung, die ihn fragil auf seiner linken Hüfte sitzen lässt, eine eigenartige, durch keinen Zusammenhang und kein Attribut erläuterte Bewegung aus: Das linke Bein ist nach vorne gestreckt, das rechte nach hinten angewinkelt; dieser Bewegung nach rechts folgt ausbalancierend die Bewegung des Oberkörpers nach links, wobei der linke Arm wie abstützend weit nach hinten gestreckt ist und der rechte vor dem Körper nach unten weist; der Mann schaut wiederum nach rechts über seine rechte Schulter leicht nach unten. Der dargestellte Männerkörper ist recht muskulös gebildet, die Muskulatur subtil und anatomisch korrekt wiedergegeben. Dennoch wirkt er erstaunlich schmal und fast zierlich in der Taille, wie sich bei der Ansicht, bei der das Gesicht von vorne zu sehen ist, besonders gut zeigt.

Aber welche Ansicht ist die Vorderseite? Diese eben beschriebene? Oder doch eher diejenige, bei der der Kopf im Profil erscheint und dafür das Muskelspiel des Oberkörpers und der Arme ins Auge springen? Diese Bronze verkörpert

in geradezu idealer Weise das Prinzip einer rundum ansichtigen Figur, bei der sich das Ganze erst beim Blick auf alle Seiten erschließt: Sie muss umschritten werden. Erst dann offenbaren sich die Instabilität des Sitzens und die raumgreifende Bewegung.

Es ist bis heute nicht eindeutig geklärt, in welchem ursprünglichen Zusammenhang die detailliert und qualitätsvoll gestaltete Figur gestanden haben könnte. Der Gedanke an eine Brunnenfigur liegt nahe, dafür könnten die Öffnungen unter dem linken Oberschenkel und im Kopf sprechen, die eine Verankerung ermöglicht hätten, andererseits weist die Figur keine Kalkablagerungen auf. Vielleicht hatte die Figur aber tatsächlich nur die Funktion, die Vorzüge der Gattung Skulptur gegenüber der Malerei zu veranschaulichen. Eine in Haltung und Bewegungsmotiv sehr ähnliche, in der Modellierung jedoch unterschiedliche Figur hat sich in New York erhalten, beide Bronzen gehen also offenbar auf ein gemeinsames Urmodell zurück.

RM



36 PORTRÄT DES REINHARD REINERS UND SEINER EHEFRAU GESE, GEB. MEIER

1569
Pappelholz
1) 84,5 cm x 53,3 cm
2) 85,5 cm x 58 cm
Inv. Nr. GG 698, GG 699

Der Münsteraner Maler Ludger tom Ring d. J. ließ sich 1569 in Braunschweig nieder und machte sich hier einen Namen als Porträtmaler der oberen Gesellschaft. Seine herausragende Leistung im Bereich wirklichkeitsnaher Personenschilderung bzw. detailgenauer Materialwiedergabe ist das Doppelbildnis des Braunschweiger Goldschmieds Reinhard Reiners und seiner Frau Gese. Die beiden Gemälde waren – wie vergleichbare Ehepaarbildnisse auch – als Pendants konzipiert, worauf die einheitliche räumliche Situation hindeutet: Reinhard und Gese Reiners stehen in einer Bürgerstube hinter einem massiven Tisch, auf dem eine Blumenvase gezeigt wird. Die Wand hinter ihnen verfügt über eine reiche Vertäfelung mit eingelegten Intarsien und prächtige, wappenverzierte Fenster. In diesem gediegenen Ambiente präsentieren sich die Dargestellten in würdiger, hochherrschaftlicher Pose und kostbarer Kleidung: beide tragen pelzverbrämte Gewänder und reichen Schmuck. Während Reinhard Reiners eine filigran gearbeitete Brosche in der rechten Hand hält und damit auf seine Kunstscherfertigkeit als Ursprung seines Reichtums hinweist, trägt Gese Reiners mit insgesamt acht Ringen,

silbernem Gürtel und goldenen Ketten den gesamten Schmuck der Familie. Die Eheleute bekunden damit ihren Anspruch auf eine gehobene gesellschaftliche Stellung und bekräftigen ihn durch den Wappenschmuck der Fenster, der ihre vornehme Abstammung illustrieren soll.

Über eine mögliche Bedeutung der Blumenvase mit der Aufschrift IN VERBIS IN HERBIS IN L[APIDIBUS] (In den Worten, den Pflanzen und den Steinen) ist verschiedentlich nachgedacht worden. Es erscheint allerdings unwahrscheinlich, dass Reinhard Reiners diesen Spruch als Devise gewählt haben könnte, da tom Ring eine ähnliche Blumenvase bereits 1562 gemalt hatte. Die betreffenden Vaseendarstellungen tom Rings mit Lilien und Iris (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) werden zu den ersten autonomen Stillleben überhaupt gezählt. Sie waren vielleicht schon unter den Zeitgenossen so berühmt, dass auch Reiners als der Auftraggeber der Gemälde eine entsprechende Vase zur Darstellung in seinem Porträt bestimmte.

JC



37 GEFÄß AUS MEDICI-PORZELLAN

Um 1575/80
Frittenporzellan, Montierung aus vergoldetem Silber
(frühes 17. Jahrhundert)
H 17 cm
Inv. Nr. Maj 53

Seit der Rückkehr Marco Polos aus dem Fernen Osten 1295 wurde auch das kostbare chinesische Porzellan in Europa allgemein bekannt. Es war als Luxusgegenstand besonders bei europäischen Fürsten begehrt, jedoch auch für sie nur selten erschwinglich. Versuche, ein entsprechendes Porzellan in den heimischen Werkstätten herzustellen, sind schon seit dem frühen 16. Jahrhundert an italienischen Fürstenhöfen bezeugt.

Von herausragender Bedeutung ist diesbezüglich das sogenannte Medici-Porzellan, das den Namen der einflussreichen Florentiner Kaufmannsfamilie de' Medici trägt, die 1569 in den Rang der Großherzöge der Toskana aufstieg. Francesco I. de' Medici war es um 1575 erstmalig gelungen, chinesisches Porzellan nachzubilden, und die Produktion des Medici-Porzellans wurde bis ins frühe 17. Jahrhundert fortgesetzt. Jedoch haben sich von den 1100 Schalen, Tellern, Tassen und Kannen, die sich 1587/88 im Besitz der Familie Medici befanden, nur etwa 60 Stücke erhalten. Während die Porzellane noch um 1600 höchste Wertschätzung genossen und Räumlichkeiten wie die *guardaroba* im Palazzo Pitti in Florenz schmückten, wurden die erhaltenen Stücke nach dem Aussterben der Familie im Jahr 1737 in mehreren öffentlichen Auktionen veräußert.

Der experimentelle Charakter des Medici-Porzellans zeigt sich insbesondere an der unterschiedlichen Stärke des elfenbeinfarbenen Scherben, der sich aus einem geringen Anteil

Kaolin und einem größeren Anteil glashaltiger Substanzen zusammensetzt und als Weich- und Frittenporzellan bezeichnet wird. Die Malerei wurde über einer weiß deckenden Zinnglasur aufgetragen und wirkt durch eine abschließende Bleiglasur häufig leicht verschwommen.

Das Braunschweiger Gefäß hatte ursprünglich die Form einer Amphora mit auf den Schultern ansetzenden C-förmig geschwungenen Henkeln. Die bereits frühzeitig aufgetretenen Schäden an Henkeln und Fuß wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit bereits vorhandenen Goldschmiedearbeiten kaschiert. Einen Henkel, auf dem heute ein kleinteilig gearbeiteter Männerkopf sitzt, arbeitete man zu einem Gießer um, während der andere Henkel nur angebohrt wurde, um die Griffapplikation anzubringen, so dass das Gefäß die Funktion eines Kännchens erhielt.

Unter den erhaltenen Medici-Porzellanen gilt das Braunschweiger Gefäß aufgrund seiner polychromen Bemalung als besondere Kostbarkeit: Der eiförmig gewölbte Gefäßkörper ist mit einem kontinuierlich umlaufenden Landschaftsbild bemalt, das sowohl aus der Vorder-, Seit- oder Rückansicht geschlossene Bildkompositionen ergibt. Gliedernde Motive sind die grün belaubten Bäume und eine Felsformation, die im Vordergrund aufragen und den Ausblick in eine weite Landschaft rahmen. Hier weckt ein kastellartiges mehrteiliges Gebäude die Assoziation an die Engelsburg in Rom.

Vorbild für diese meisterhafte Landschaftsdarstellung war in diesem Fall jedoch kein chinesisches Porzellan, sondern italienische Majolika, die zur selben Zeit ebenfalls mit Landschaften bemalt wurde. Damit erklärt sich der Umstand, dass das Braunschweiger Gefäß lange als Majolika gegolten hat und vermutlich um 1690-1700 von Herzog Anton Ulrich auf einer Italienreise zusammen mit Stücken italienischer Majolika angekauft wurde. Ende des 18. Jahrhunderts wird es erstmals in den Inventaren des Herzoglichen Kunstabtes und Naturalienkabinetts der Herzöge von Braunschweig genannt.

JC



38 TIERFIGUREN VON EINEM BRUNNEN

Letztes Drittel 16. Jahrhundert

Guss: wahrscheinlich Hans Reisinger (1535–1604) mit Marx Labenwolf d. J. (1561–1591)

Bronze

- 1) Pferd H 32,3 cm
- 2) Elefant H 9,6 cm, L 14,5 cm
- 3) Löwe H 20,5 cm, L 30 cm
- 4) Stier H 21cm, L 31,5 cm

Inv. Nr. Bro 142, Bro 154, Bro 162, Bro 226

Auch wenn man es den Tieren im Einzelnen nicht ansieht, stellen sie doch Brunnenfiguren dar: Sie konnten aus Nüssen oder Mäulern Wasser verspritzen, außerdem weisen sie Kalkablagerungen auf. Wahrscheinlich stammen die hier gezeigten vier Tiere zusammen mit weiteren elf in den Museumsammlungen (vier Stiere, zwei Pferde, zwei Hunde, zwei Affen und ein Hirsch) sowie einem weiteren Stier und Elefanten, die nach Amsterdam und Paris verkauft wurden, von einem Brunnen im Garten des Schlosses zu Hessen. Dieses Schloss, das in seiner Anlage bis auf Kaiser Otto I. zurückgeht, war eine der Residenzen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg; die ausgedehnte Gartenanlage scheint auf Herzog Heinrich Julius und seine Gemahlin Herzogin Elisabeth zurückzugehen.

Der Garten von Schloss Hessen ist im 17. Jahrhundert in Stichen publiziert worden, so dass auch das Aussehen des Brunnens recht gut überliefert ist. Es handelte sich um einen pyramidal aufgebauten Brunnen mit zwei Brunnen schalen, in die Wasser von den jeweils darüber auf verschiedenen Ebenen angebrachten Tieren gespritzt wurde. Die er-

haltenen Tierfiguren wurden in der Brunnenanlage von Tieren der Luft und des Wassers ergänzt. So waren beide Wasserschalen wohl mit Naturabgüssen von allerlei Meeres tieren geschmückt, dazwischen an einem als Fels gebildeten Stück befanden sich Kröten, Schlangen, Eidechsen etc. Der Unterbau war in zwei Ebenen gegliedert, durch eine geschickte Technik konnten die Personen auf der unteren Ebene überraschend nass gespritzt werden; solche unerwarteten Effekte erfreuten sich bei den trocken gebliebenen Besuchern großer Beliebtheit.

Nach historischen Quellen handelt es sich bei den Tierbronzen nicht um einen Auftrag Herzog Heinrich Julius', sondern eher um einen Gelegenheitskauf: Der Herzog könnte die Tierbronzen aus der „Konkursmasse“ des Augsburger Gießers Reisinger erworben haben, der seinen Ruf durch einen nur kurze Zeit funktionstüchtigen Brunnen im Münchner Lustgarten ruinirt hatte und deswegen seine Werkstatt aufgeben musste. Für eine solche eher zufällige Erwerbung spricht auch, dass die erhaltenen Tierfiguren recht uneinheitlich wirken, sowohl hinsichtlich der Proportionen und Maße, als auch hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung und Qualität. Hier sind offenbar verschiedene Künstler am Werk gewesen. So sind sich Löwe und Stiere in der organischen Auffassung der Tierkörper und naturnahen Darstellung der Details (Mähne beim Löwen, faltige Körpermasse bei den Stieren z. B.) näher als den eher ornamental und grafisch aufgefassten steigenden Pferden, der Elefant wiederum wirkt unbeholfen, wenn auch die Details des Tierkörpers prägnant dargestellt sind. Besonders die Stiere, deren schwerer und massiger Körperbau und konzentrierte Bewegung besonders eindrücklich getroffen sind, sind in ihrer Qualität herausragend und müssen als eigenständige Schöpfungen eines bislang nicht namentlich bekannten Künstlers gelten.

RM



39 GESCHICHTE DER PSYCHE – PSYCHE UND CERBERUS

2. Hälfte 16. Jahrhundert
Maleremail in Grisaille, Goldmalerei
H 25,3 cm, B 20,2 cm
Inv. Nr. Lim 125

Das Märchen um die Liebe der Königstochter Psyche und des Liebesgottes Amor erzählt Apuleius in seinem Roman *Metamorphosen* oder *Der goldene Esel*. Amor verliebt sich in die schöne Psyche, entführt sie, kommt nur in nächtlicher Dunkelheit zu ihr, um nicht erkannt zu werden. Heimlich entzündet die neugierige Psyche ein Licht, Amor verbrennt sich daran, seine Mutter Venus erfährt von dem Techtelmechel und stellt Psyche unlösbare Aufgaben, die sie jedoch durch Hilfe anderer bewältigen kann. Zuletzt soll sie aus dem Orcus eine Dose mit Proserpinas Schönheit holen, muss dazu Cerberus überwinden, was ihr mit Hilfe von Küchen gelingt. Genau diese Szene ist auf dem hier gezeigten Email dargestellt.

Die Sammlung von Malereimails im Herzog Anton Ulrich-Museum umfasst über 200 Stück, sie ist damit die deutschlandweit größte ihrer Art. Das hier vorgestellte Email ist Teil einer Serie, von der sich vier im Braunschweiger Museum befinden, die weitere Szenen aus der Liebesgeschichte zeigen: *Psyche wird von Nymphen am Tisch bedient*, *Venus erfährt von den Verletzungen Amors* und das *Götterfest*. Auffallendstes Merkmal des ursprünglich wesentlich umfangreicheren Zyklus' ist die auf Blau, Weiß und viel Gold be-

schränkte Farbigkeit der Emails – das leuchtende Blau des Fonds tritt dadurch reizvoll hervor. Vor allem am weich modellierten Faltenwurf von Psyches Kleid ist die Meisterschaft und Souveränität des Künstlers in der Technik des *enlevage* – also die Modellierung der weißen Flächen durch unterschiedlich dicken Emailauftrag – zu erkennen.

Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Techniken der seit dem Mittelalter üblichen Goldschmiedemails wie Zellschmelz, Grubenschmelz, Tiefschnittschmelz, die als Verzierung von Metallen Einsatz fanden, dient die Metallplatte beim Limosiner Malereemail nur als Malgrund. Das geschmolzene Glas wird in mehreren Schichten aufgemalt und gebrannt. Tiefe, starke Farbigkeit, Leuchtkraft des Glases, hinterlegtes Gold oder Silber und Gold- oder Silberzeichnung auf einer der oberen Malschichten bewirken die sehr kostbare Materialwirkung.

Laut der Inventare des 18. Jahrhunderts waren die Tafeln ehemals in breiten, mit Schnitzarbeiten verzierten Rahmen eingepasst. Ursprünglich dienten sie vermutlich eingelassen in Holzpaneelen als Wandvertäfelung oder Möbelzierstücke.

AKS



Giovanni da Bologna, gen. Giambologna (1529-1608)

40 DER KRIEGSGOTT MARS

Florenz, Modell vor 1587, Guss Giambologna-Werkstatt, wahrscheinlich von Antonio Susini (gest. 1624)
Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks, H 39,3 cm
Inv. Nr. Bro 106

Der Kriegsgott Mars ist in einer kraftvollen, zielgerichtet schreitenden Bewegung wiedergegeben, die Arme werden in dieses Vorwärtsstreben miteinbezogen. Der nackte Männerkörper ist von den Zehen bis zum Kopf mit den herausmodellierten Halsmuskeln eine einzige Anspannung. Das winzige Detail der im Schreiten erhobenen linken Ferse spielt bei der Darstellung dieser Bewegung eine entscheidende Rolle. Dies belegt die hohe Qualität des Braunschweiger Gusses wie auch die beeindruckend herausgearbeiteten Details an Händen, Füßen und im Gesicht. Die geradezu haptischen Qualitäten des wuscheligen gelockten Männerhaars sind dem glatten muskulösen Körper gekonnt entgegengesetzt. In der rechten Hand hielt Mars ursprünglich ein Schwert, von dem nur der Griff erhalten ist.

Der schreitende Mars ist eine der überaus beliebten skulpturalen Erfindungen Giambolognas und findet sich in zahlreichen Museen in unterschiedlichen Qualitäten. Bereits 1587 wurde eine Figur des schreitenden Mars von Giambologna selbst dem sächsischen Kurfürsten Christian I. geschenkt; zwei weitere Exemplare scheinen jedoch, wie jüngst wahrscheinlich gemacht wurde, im Vergleich noch näher an

dem Ursprung dieser Bilderfindung zu sein, wie deren außerordentlich sparsame Überarbeitung nahelegt. Der Braunschweiger Guß, der eine etwas routinierte Kühle ausstrahlt, gehört zu den frühen, qualitativ hochstehenden Nachgüssen, die Antonio Susini in der Werkstatt Giambolognas ausführte und die um 1600 zu datieren sind.

Giambologna muss als der bedeutendste Bildhauer der Zeit des Manierismus gelten. Er schuf sowohl großformatige Marmorbildwerke wie auch kleinformatige Bronzen. Die Bronze mit den technischen Möglichkeiten der Reproduktion scheint in besonderer Weise das ihm genehme Medium gewesen zu sein; seine hervorragend organisierte Werkstatt, in der auch Adriaen de Vries arbeitete (vgl. Kat. Nr. 49), konnte so seine Entwürfe und Modelle weit verbreiten. Giambologna ist es gelungen, die Rundum-Ansichtigkeit und Dreidimensionalität des menschlichen Körpers in seiner Kunst erfahrbar zu machen. Die Möglichkeit des Drehens und Wendens einer kleinformatigen Skulptur in der Hand des Sammlers und die sich daraus stets ergebenden neuen, teilweise überraschenden Ansichten entsprachen dem Wunsch nach Erkenntnis der Welt.

RM



Annibale Carracci (1560–1609)

41 VENUS UND SATYR

1592

Radierung und Kupferstich, 15,1 x 22,3 cm (Platte)

Unten links monogr.: A.C. und datiert (1592)

Inv. Nr. A. Carracci V 3.913

Annibale Carraccis Radierung galt über lange Zeit als eine Darstellung von *Jupiter und Antiope*. Demnach hätten wir es mit einem der vielen Liebesabenteuer des Göttervaters Jupiter zu tun, der der angebeteten Antiope in Gestalt eines Satyrs erschien. Da in Ovids Erzählung der *Metamorphosen* jedoch nicht von der Gegenwart Cupidos die Rede ist, trägt das Blatt heute die zutreffendere Bezeichnung *Venus und Satyr*. Venus, die Göttin der Liebe und Schönheit, reckt sich entspannt und der Länge nach ausgestreckt auf ihrem Lager und enthüllt dabei ihre körperlichen Reize. Der Vorhang, der ihre Bettstatt baldachinartig umgibt, wurde rückwärtig so weit gelüftet, dass sich der Ausblick in eine weite Landschaft öffnet. Von dieser Seite hat sich der Schlafenden ein Satyr mit Bocksbeinen und Hörnern genähert und das Tuch ergriffen, das eben noch ihre Scham bedeckte, um sie nun mit lusternen Blicken zu begaffen. Zugleich wurde der Vorhang auch vor der Bettstatt, und hier nun vollständig, zur Seite gezogen, so dass der Betrachter – dem Satyr gleich – dazu eingeladen ist, sich seiner Sinnenlust hinzugeben. Das Motiv des Vorhangs steht insofern für das Prinzip des Ver- und Enthüllens, das die erotische Spannung, die von der Darstellung ausgeht, zusätzlich erhöht.

Die liegende und schlafende Venus ist in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts seit Giorgione und Tizian ein häufig und gern dargestelltes Sujet. Im Werk des jungen bolognesischen Künstlers Annibale Carracci steht sie für den Einfluss, den er von Arbeiten eines Veronese, Tizian oder Tintoretto erhalten hat. Carracci hatte Venedig um 1585 mehrfach besucht und dabei Gelegenheit, die großen Meister der Lagunenstadt zu studieren. Der starke Eindruck, den etwa Tiziens *Pardo Venus* (Paris, Louvre) bei ihm hinterließ, manifestiert sich in Annibales Gemälde *Venus und Satyr* (Florenz, Uffizien) und schließlich auch in dem graphischen Blatt von 1592.

Vor diesem Hintergrund erscheint die häufig angenommene Abhängigkeit der Graphik von einer Zeichnung des Bruders Agostino (Wien, Albertina) eher fragwürdig. Diese Zeichnung mit derselben Darstellung von *Venus und Satyr* steht wahrscheinlich in Zusammenhang mit den sogenannten *lascivie* (Unzüchtigkeiten), einer Graphikfolge von 15 Blättern zu Szenen aus der Bibel und der griechischen Mythologie, denen der eindeutig erotisch-anrühig Inhalt gemeinsam ist. Da die *lascivie* erst um 1595 entstanden sind und mit ihnen auch Agostinos Zeichnung in Wien, kann letztere nicht als Vorbild für Annibales Graphik gedient haben. Vielmehr wäre ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen.

Annibale Carraccis Blatt *Venus und Satyr* erfreute sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Offensichtlich bestand auch in Zeiten der Gegenreformation eine hohe Nachfrage nach erotisch-sinnlicher Kunst, die freilich unter der Hand gehandelt wurde. Einen direkten Einfluss zeigt eine Radierung von Rembrandt Harmensz. van Rijn aus dem Jahr 1659.

JC



Heinrich Rappost d. Ä. (gest. 1592)

42 WACHSMEDAILLON DES HERZOGS JULIUS

Braunschweig-Wolfenbüttel, Herzog Julius (1528–1589),
Porträtmedaillon um 1589 (?)
Wachs auf Glasplatte in Messingkapsel
Dm 7,0 cm
Inv. Nr. Wac. 143

Das Porträtmedaillon mit der Darstellung des Herzogs Julius gelangte 1993 über den Londoner Kunsthändler aus der Sammlung Lewis Harcourt in das Herzog Anton Ulrich-Museum. Das detailliert ausgearbeitete Brustbild des Herzogs ist in Wachs gestaltet. Das Wachs ist gefärbt und bemalt, mit Staub- und Glasperlen besetzt und auf einer runden, schwarz hinterlegten Glasplatte aufgebracht. Das Ganze befindet sich unter Glas in einer runden silbervergoldeten Messingkapsel, auf deren Einfassung Name und Titulatur des Herzogs eingraviert sind: VON GOTTES GNA-DEN IVLIVS HERZOGK ZV BRVNSWIG VND LVNEBURGK. Der dazugehörige Deckel ist wie die Unterseite der Kapsel ornamentiert mit einer stilisierten Blüte im Zentrum, um die konzentrisch Blattkränze und Wellenranken eingraviert sind.

Das Porträt des Herzogs ist bis in die Einzelheiten hinein minutiös gestaltet. Die Wangen sind rötlisch, die Augen weiß, die Haare und der Backenbart hellgrau bemalt. Der Spitzenkragen besteht aus weißem Wachs. Der Herzog trägt höfische Kleidung, einen schwarzen, mit Perlen- und Edelsteinbesatz versehenen Mantel mit Pelzkragen. Auf der

Brust hängt an einer Kette ein Schmuckstück mit rotem Stein.

Als Künstler wird der Medailleur, Goldschmied und Wachsbossierer Heinrich Rappost der Ältere (gestorben 1592 in Berlin) vermutet, der eine Reihe von Porträtdarstellungen der Brandenburger und sächsischen Fürsten aus Wachs geschaffen hat und von 1579 bis 1589 am kurbrandenburgischen Hof in Berlin arbeitete. Sein Sohn Heinrich Rappost der Jüngere kam 1599 als Wachsbossierer, Goldschmied, Juwelier und Medailleur an den Hof nach Wolfenbüttel, wo er bis zu seinem Lebensende für Herzog Heinrich Julius tätig war. Ein Doppelbildnis des Herzogs Julius und seiner Gemahlin Hedwig, in Typus und Alter dem Braunschweiger Medaillon entsprechend und ins Jahr 1584 datiert, befindet sich im Kestner Museum Hannover, wurde dort allerdings dem Hamburger Goldschmied Jacob Mores (1553–1609) zugeschrieben. Das Braunschweiger Wachsrelief entspricht stilistisch aber völlig den sonstigen bekannten Arbeiten Heinrich Rappots des Älteren.

Herzog Julius, der seinem Vater Heinrich dem Jüngeren 1568 in der Herrschaft über Braunschweig-Wolfenbüttel gefolgt war und sogleich die Reformation eingeführt hatte, richtete sein Hauptaugenmerk auf die finanzielle Konsolidierung und den wirtschaftlichen Ausbau des Fürstentums. Dies wirkte sich auch auf die Produktion von Schau- und Repräsentationsstücken aus, von denen nur wenige bekannt sind. Dagegen fand Herzog Julius mit den Lösern, großen bis zu 270 g schweren Mehrfachtalern, ein wirtschaftlich rentableres Objekt zur Repräsentation, das zur Abschöpfung des im Lande umherlaufenden Silbers und zur Bekämpfung der Inflation dienen sollten.

WL



43 ARMBRUST DES HERZOGS HEINRICH JULIUS

1596

Säule: Holz, Bein, Eisen; Bogen: Stahl, Goldgrund bemalt;
Strickverbindung: Hanf
L 79,5 cm, B 86,5 cm
Inv. Nr. Waf 4

Noch im Mittelalter war die Armbrust aufgrund ihrer Treffsicherheit und Durchschlagskraft eine gefürchtete Waffe. Nachdem sie im 16. Jahrhundert zunehmend durch Feuerwaffen abgelöst wurde, fand sie ihre Verwendung hauptsächlich bei der Jagd. Für den Adel, dem die Jagd auf Großwild vorbehalten war, gestaltete man in der Zeit um 1600 besonders kostbare und aufwendige Stücke, wie die Armbrust des Herzogs Heinrich Julius. Ihr reicher Bilderschmuck und die verschiedenen verwendeten Materialien lassen auf einen komplexen Herstellungsprozess schließen, an dem mehrere Spezialisten (Schmied, Armbruster und Seiler) beteiligt waren. Der hölzerne Schaft (auch Säule genannt) ist auf der Ober- und Unterseite mit gravierten Beinplatten verziert. Sie zeigen auf der Oberseite die Wappen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg und des Königreichs Dänemark sowie ein Brustbild von Herzog Heinrich Julius und seiner zweiten Gemahlin Elisabeth, der Tochter des dänischen Königs Friedrich II. Auf dem Schaftende ist eine Kartusche mit den Buchstaben CSL eingraviert, daneben das Monogramm RT sowie

die Jahreszahl 159(?). Wie diese Buchstabenkürzel zu lesen sind, ist bislang ungeklärt. Die Datierung des Stückes konnte allerdings mithilfe einer zweiten Armbrust präzisiert werden, die zu den Kriegsverlusten des Berliner Zeughauses gehört, dieselben Wappen des Herzog Heinrich Julius und seiner Gemahlin trug und mit der Jahreszahl 1596 bezeichnet war. Die Armbrust gelangte höchstwahrscheinlich als Geschenk in den Besitz von Herzog Heinrich Julius. Schwer zu entscheiden ist schließlich auch, ob die Armbrust tatsächlich zur Jagd benutzt wurde. Jedenfalls nehmen zahlreiche Schmuckmotive, wie der Jagdfries der beinernen Rahmenleisten und die Malereien auf dem Stahlbogen, auf die Funktion der Armbrust als Jagdwaffe Bezug: Hier folgen ein Fuchs, ein Windhund, ein Hase und ein Hirsch aufeinander. Und schließlich verfügte die Armbrust ursprünglich auch über die notwendige Mechanik; nur die Sehne und die Abzugsstange sind über die Jahrhunderte verloren gegangen.

JC



Giovanni Battista di Jacopo,
gen. Rosso Fiorentino (1494–1540)

44 DIE STERBENDE KLEOPATRA

Um 1530
Pappelholz, 88 x 75 cm
Inv. Nr. GG 479

Das Bildthema der sterbenden Kleopatra erfreut sich in Renaissance und Barock großer Beliebtheit und findet weite Verbreitung. Basierend auf antiken Erzählungen zur Königin, so etwa von Horaz, Vergil, Properz, Lukan und Plutarch, ist Kleopatra stets vertreten in den seit Boccaccio entstehenden und viel gelesenen Exempelsammlungen berühmter Frauen.

Der in Florenz geborene Rosso Fiorentino hält sich 1524 bis 1527 in Rom auf, wo er – wie andere an Antiken interessierte Künstler – Zugang zum Belvederehof gehabt haben wird. Dort befand sich die Sammlung antiker Skulpturen des Vatikan, darunter seit 1512 die berühmte Skulptur der schlafenden Ariadne, damals wegen des Schlangenarmreifens am Oberarm als sterbende Kleopatra angesehen. Rosso übernimmt das Motiv des zurückgelehnten Oberkörpers und Kopfes, das antike Schmuckstück am Oberarm der vorbildgebenden Skulptur wird zur lebendigen, den tödlichen Biss versetzenden Schlange.

Spannendste Aspekte des Gemäldes sind Zuschreibungs geschichte und Nachwirkung des unsignierten, seit 1710 in Salzdahlum nachweisbaren Gemäldes. In frühen Inventaren – zum Beispiel 1710 bei Querfurt, 1776 bei Eberlein – gilt das Werk stets als von Tizian gemalt. 1844 wird es Guido Reni zugeschrieben, von dem es in Salzdahlum eine weitere Darstellung des Themas gegeben hat. Der italienische

Kunsthistoriker Roberto Longhi besucht 1922 das Braunschweiger Museum und nimmt viele Gemälde genau unter die Lupe. Durch seine Kenntnis kommt es zu zahlreichen Ab- und Umschreibungen. Hinsichtlich der *Sterbenden Kleopatra* plädierte Longhi für eine florentinische Entstehung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seitdem verschiedenen Künstlern wie Francesco Morandini, Cagnacci, Sche doni zugeschrieben, gelang 1984 Burton Fredericksen die überzeugende Zuschreibung als Rosso Fiorentino auf Grundlage verschiedener Beobachtungen: Die Dienerin im Hintergrund hat große Ähnlichkeit mit einer jungen Frau, die auf der *Kreuzabnahme* Rosso Fiorentinos in San Lorenzo Sansepolcro im Vordergrund kniet, darüber hinaus bestehen erstaunliche Übereinstimmungen in der Lichtführung. Weitere Übereinstimmungen verbinden das Bild mit anderen Werken Rossos: Das Ornament mit der Maske unter Arm und Polster rechts im Bild findet sich mehrfach in dessen Werken, Körperform und -haltung der Kleopatra stimmen weitgehend mit der Liebesgöttin auf Rossos Gemälde *Bacchus, Venus und Amor* im Musée du Luxembourg überein. Derartige motivische und stilistische Übereinstimmungen erlauben es mitunter, scheinbar isoliert stehende Werke unbekannter Provenienz auf Basis möglichst breit angelegter Vergleiche einem Künstler zuzuschreiben.

AKS



Christoph Rohr (nachweisbar 1582–1601)

45 KUGELLAUFUHR

Braunschweig, 1600
Gehäuse: Bronze, vergoldet, Messing, feuervergoldet, Stahl;
Werk: Messing, Eisen, Tierhaut
H 126 cm, Grundfläche (ohne Füße) 51 x 51 cm
Inv. Nr. Uhr 77

Ein Wunderwerk der Kunstfertigkeit und Technik ist die prunkvolle Kugellaufuhr des Leipziger Uhrmachers Christoph Rohr. Die äußerst seltene und kostbare Uhr, die aufgrund ihrer Form auch als babylonischer Turm bezeichnet wurde, setzt sich aus einem quadratischen Sockel auf Löwenpranken, einer vierseitigen Pyramide und dem bekrönenden Aufsatz mit Säulenbaldachin zusammen. In ihrem Inneren sind ein Laufwerk, ein Schlagwerk, ein Viertelwerk und ein Trommelwerk untergebracht. Um den pyramidalen Körper läuft eine kleine, spiralförmig angeordnete Rinne. Sie bildet die Bahn für die Stahlkugel, die mit einem hellen Glockenschlag am oberen Ende der Pyramide aus der Uhr austritt, ihren Lauf in ca. einer Minute zurücklegt und im Sockel einen Schaltimpuls bzw. Hebemechanismus auslöst, der sie zum Ausgangspunkt zurückbefördert. Zugleich erhält das Räderwerk einen Impuls und bewegt sich eine Minute weiter.

Auf dem Sockel der Uhr sind insgesamt sieben Zifferblätter angebracht, die die Minuten, Viertelstunden und Stunden, sowie Wochen- und Jahrestage anzeigen. Die Seitenflächen von Sockel und Pyramide sind zudem mit gravierten und punzierten Ornamenten sehr aufwendig und reich verziert. Besondere Beachtung verdienen die Medaillons zu

Seiten der Zifferblätter, die Landschaften mit Tieren und mythologischen Gestalten sowie Stadtansichten im Hintergrund zeigen. Diese Darstellungen gehen offensichtlich auf Stiche von Paul Flindt, Jonas Silber und Virgil Solis zurück.

Zur vollen neunten, zehnten, elften und zwölften Stunde beginnt der Türke ganz zuoberst auf den beiden Kesselpauken zu trommeln bzw. im Sockel der Uhr schlagen Metallschlegel auf ein Trommelfell, und das Karussell mit zeitgenössisch gekleideten Soldaten, Reitern, Lanzenträger und Musketieren setzt sich in Bewegung.

Die Kugellaufuhr wurde von Christoph Rohr in der Werkstatt des Uhrmachers Ulrich Heintze in Braunschweig gebaut und war im Jahr 1600 fertig gestellt. Der Rechtsstreit zwischen Rohr und Heintze deutet darauf hin, dass sich Rohr mit dem Bau der Uhr offensichtlich einer Patentverletzung schuldig machte: Das Privileg zur Konstruktion von Kugellaufuhren lag seit 1592 bei Christoph Marggraf, dem Hofuhrmacher Kaiser Rudolfs II. in Prag, und war ihm von seinem Dienstherren für einen Zeitraum von 15 Jahren zugesichert worden. Margraf war damit einer der ersten Uhrmacher, der auf die Idee kam, die Kraft einer auf einer schiefen Ebene herabrollenden Kugel als Antrieb für eine Uhr zu nutzen. Da sich das Privileg des Kaisers sowohl auf kastenförmige Kugellaufuhren als auch auf den Typus mit „runten Schneckenturn“ bezog, machte sich Rohr mit seiner Konstruktion eindeutig strafbar. Es ist allerdings nicht bekannt, ob er tatsächlich wegen Privilegsverletzung belangt wurde. Auch lässt sich nicht genau sagen, ob die Kugellaufuhr als ein Auftragswerk für einen bestimmten Käufer bestimmt war. Höchst wahrscheinlich wurde die exklusive Uhr durch Herzog Heinrich Julius von Braunschweig angekauft, denn sie befand sich seit 1650 im Besitz seines Nachfolgers Herzog Augusts d. J.

JC



46 DIE HOCHZEIT VON PELEUS UND THETIS

1602
Kupfer, 31,1 x 41,9 cm
Inv. Nr. GG 174

Dargestellt ist die vom römischen Dichter Catull in seinem Carmen 64 beschriebene Geschichte der Hochzeit des griechischen Helden Peleus und der Nereide Thetis, Mutter des Achill. Zu diesem großen Götterfest waren alle olympischen Götter geladen, nur Eris, die Göttin der Zwietracht, nicht. Sie erscheint dennoch und wirft einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ auf die Hochzeitstafel. Paris muss sich zwischen Hera, Athene und Aphrodite entscheiden – oben links in simultaner Darstellung der eigentlich nachzeitigen Szene – und wählt Aphrodite.

Das Thema ist eines der Lieblingsthemen des späten holländischen Manierismus, da es dem Künstler ermöglicht, seine Virtuosität in der Darstellung des menschlichen unbekleideten Körpers in jeder erdenklichen Drehung und Variation vorzuführen. Der Utrechter Historien-, Genre- und Porträtmaler Wtewael beschäftigt sich in sechs Varianten nahezu über seine gesamte Schaffenszeit mit dem Thema, in kleinfürigen Kabinettbildern ebenso wie in der Zeichnung. Jede Variante und auch das Braunschweiger Bild zeigt die Ausinandersetzung mit der Komposition des 1587 entstandenen

Gemäldes *Hochzeit von Amor und Psyche* von Bartholomäus Spranger, das durch den Reproduktionsstich des Hendrick Goltzius europaweit verbreitet wurde. Dessen Komposition liefert die Bildstruktur: Spiralförmig nach oben ansteigende Wolken werden von dichtgedrängten Figurengruppen in gleichmäßiger Verteilung bevölkert, gleichsam als Zuschauer der zentralen Göttertafel. Im Kontrast zu der nahsichtigen Szenerie in den Wolken öffnet sich darunter der Fernblick auf eine weite irdische Landschaft. Bewegte Diversität der antikisch-nackten Figuren, stark differenzierte Hauttöne, lebendige Lokalfarbigkeit der Szenen auf scheinbar massiven Wolken in Kontrast mit der luftperspektivischen Ferne der Landschaft bewirken zusammen mit der qualitätsvollen Feinmalerei – jede Figur ist trotz kleinen Formats durch Attribute gekennzeichnet – die besondere Attraktivität des Bildes, wie schon von dem Zeitgenossen Carel van Mander, selbst Maler und Kunstschriftsteller, bemerkt wurde. Das Gemälde ist rechts unten signiert, 1602 datiert. Es wurde vor 1776 erworben.

AKS



47 REISEALTAR

1602

Ebenholz, Silber, Miniaturmalerei auf Kupfer
 H 75 cm, B 60 cm, T 30 cm (geöffneter Zustand)
 Inv. Nr. Moe 80

Der aus Ebenholz gefertigte, mit Silberbeschlägen ornamentale dekorierte kleine Kasten mit obenseitigem Tragegriff verrät Funktion und Komplexität seiner Konstruktion erst nach dem Aufklappen: Die beiden Mitteltüren zeigen geöffnet auf ihren Innenseiten links *Verkündigung* und rechts *Anbetung der Könige*, unter dem Deckel lässt sich der zweigeschossige Aufbau hervorklappen, der aufgerichtet übereinander *Beschneidung Christi* und *Darstellung im Tempel* trägt. Aufstecken lässt sich ein kleines Kreuz, das in einer der Schubladen des Mittelfeldes aufbewahrt wird. Das zentrale Bild der *Geburt Christi* wiederum ist runterzuklappen und gibt in diesem Zustand den Blick auf die dahinter liegenden Fächer frei. So ist die hohe Qualität der kleinformatigen, in Öl auf Kupfer gemalten Gemälde erkennbar und es entsteht der Eindruck eines maßstäblich verkleinerten Flügelretabels in zeittypischer Disposition. In seiner kostbar-komplizierten Ausführung verrät der kleine mobile, scheinbare Altar seine Herkunft aus Augsburger Werkstätten, wo um 1600 durch wohl organisierte Zusammenarbeit von Schreinern, Goldschmieden und Malern entsprechende Stücke von kleinem Format bis hin zu gewaltigen Kabinetschränken entstanden, die in Hunderten von Fächern und Schubladen eine gesamte Kunstkammer mit beispiel-

haft-kuriosen Stücken aus Natur, Technik und Kunst integrierten.

Das Braunschweiger Reisealtärchen ist eine Mischung: Form und Konzeption folgen derartigen Kabinetschränken, nutzen diese aber für eine Gestaltung als Altar. Eine Reihe vergleichbarer Stücke erhielt sich in fürstlichen Kunstkammern und daraus entstehenden Museen, ein direkt vergleichbares Werk etwa in München (Bayerisches Nationalmuseum). Überlieferung solcher Klappaltären ausschließlich im Kontext von Kunstkammern weist auf ein weiteres Phänomen: Man scheint diese Klappaltäre – entgegen bisheriger Meinung in der Literatur – nicht als Reisealtäre gebraucht zu haben, sondern ob ihres künstlerischen Wertes und ihrer technisch-funktionalen Kuriosität als Sammlerstücke erworben und behandelt zu haben. Weiterhin kommt hinzu: Das ikonografische Programm ist konfessionsneutral, konnte also von Katholiken und Protestanten genutzt werden. **Da Letztere aufgrund der Gottesdienst- und Andachtsformen keinen Reisealtar benötigten, für Katholiken bei der eucharistische Nutzung eines Reisealtars aber Altarstein und darunter deponierte Reliquie unabdingbar waren, der Braunschweiger Kasten also nicht liturgisch nutzbar war, ist das Werk ein kostbares Spielzeug und Sammelstück für die Kunstkammer.** Eine Variante des Kabinetschranks, die durch formal altarretabelähnliche Konzeption und Bildgestaltung das großformatige liturgische Ausstattungsstück in Miniaturformat und Einklappbarkeit transformiert. Aus den Aufzeichnungen des Augsburger Kunstabtagenten Hainhofer kennen wir Beschreibungen, Marketingstrategien und Zeugnisse der Rezeption entsprechender Werke durch hochgestellte Personen, Fürsten, Kirchenmänner und Patrizier, denen Augsburger Werke mittels eines weitgespannten Vertriebsnetzes und persönlichen Besuchs angeboten und in großer Zahl verkauft wurden.

AKS

okay?



48 DIE DREI GRAZIEN

Um 1604
Kupfer, 32 x 22 cm
Inv. Nr. GG 1088

Die drei Grazien Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thaleia (Blüte) sind der Inbegriff weiblicher Schönheit und jugendlicher Anmut, die sich dem Betrachter von verschiedenen Seiten präsentieren: die erste aus der Rückansicht und im verlorenen Profil, die zweite von der Seite, das Gesicht dem Betrachter zugewandt und die dritte von vorne. Bei seiner Darstellung folgte der Maler Hans von Aachen einem klassisch-antiken Figurenideal, dessen Vorbild ihm vermutlich in Italien begegnet war, und kombinierte es mit manieristischen Stilelementen wie gelängten Formen sowie abgespreizten, spitz zulaufenden Fingern und Zehen. Die drei Grazien verdanken ihre starke Körperlichkeit und Plastizität der speziellen Behandlung des von links einfallenden Lichts, bzw. einer Modellierung bestimmter Partien durch Licht und Schatten. Demgegenüber ist die räumliche Wirkung des rahmenden Arkadenbogens eher minimal, so dass seine Funktion vielmehr darin besteht, der Figurengruppe vor dem dunklen Fonds aus Vegetation und Himmel einen äußeren Halt zu geben.

Die äußerst minutiös und mit feinsten Pinseln auf einer Kupfertafel ausgeführte Malerei entfaltet größten ästhetischen Reiz und war aufgrund ihres kleinen Formats als besondere

Kostbarkeit für den privaten Bereich bestimmt. Sie gelangte vermutlich als Geschenk Kaiser Rudolfs II. in den Besitz von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Diesen Schluss legt auch die Bedeutung der *Drei Grazien* nahe, die als Allegorie der Wohltaten und Freundschaft zu deuten sind und die drei Phasen der Freigebigkeit (Geben, Empfangen und Danken) verkörpern. Demnach würde das Gemälde die enge, freundschaftliche Verbindung zwischen beiden Fürsten dokumentieren. Tatsächlich reiste Herzog Heinrich Julius bereits in den 1590er Jahren mehrmals an den kaiserlichen Hof nach Prag, der in der Zeit um 1600 das politische und kulturelle Zentrum Europas war. Mit dem Kaiser verband den Herzog die Begeisterung für Kunst und Wissenschaften; auch gewann er zunehmend Einfluss auf die kaiserliche Politik und wurde 1611 zum Direktor des kaiserlichen geheimen Rates ernannt. Eine Entstehung des Gemäldes um 1604 wird schließlich durch eine zweite, viel größere Grazien-Darstellung Hans von Aachens (Bukarest, Nationalmuseum) mit einer vergleichbaren Komposition nahegelegt, die dem sächsischen Kurfürsten Christian II. am 30. 9. 1604 überreicht worden war.

JC



49 HERZOG HEINRICH JULIUS ZU PFERDE

Prag (?), um 1605
Bronze, H 52 cm
Inv. Nr. Bro 178

Als monumentales Kunstwerk in kleinem Format stellt diese Reiterfigur Herzog Heinrich Julius (1564–1613), gerüstet und mit dem Kommandostab in der Rechten, auf einem steigenden Pferd dar. Der Herzog ist durch den Vergleich mit gesicherten Porträts zu identifizieren. Außerdem gibt der Künstler, der sich rückwärtig an der Sockelplatte nennt: „ADRIANVS DE VRIES HAGIENSIS FACIEBAT“, einen Hinweis auf die Identität. Adriaen de Vries war kaiserlicher Hofbildhauer in Prag unter Rudolph II., dem Heinrich Julius politisch sehr verbunden war. Heinrich Julius hielt sich seit 1598 mehrfach längere Zeit am kaiserlichen Hof in Prag auf, wo er Kontakte zu den dort tätigen Künstlern knüpfte und Kunstwerke in Auftrag gab.

Die Reiterskulptur nimmt im reichen Schaffen Adriaen de Vries' eine gewisse Sonderstellung ein, da die Darstellung von zeitgenössischen Personen bei ihm eine eher untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint. Bemerkenswert ist auch, dass die Reiterskulptur nicht in einem Guss hergestellt worden ist, obwohl Adriaen de Vries diese Technik perfekt beherrschte und selbst bei den kompliziertesten Figurengruppen, wie der Gruppe des Farnesischen Stiers in Gotha, angewendet hat. Die Braunschweiger Skulptur besteht dagegen aus drei Teilen, dem Reiter, dem Pferd und der Bodenplatte. Da sich ein zweites sehr ähnliches Pferd in Los Angeles erhalten hat, ebenfalls mit einer separat gegossenen, rückseitig signierten Bodenplatte, ist zu vermuten, dass Adriaen de Vries den sel-

ben Entwurf zweimal verwendet hat und für das Braunschweiger Stück die Reiterfigur, Zaumzeug und Sattelgurt ergänzte. In diesem Zusammenhang wichtig scheint die Beobachtung der erkennbar anderen Oberflächenbearbeitung von Ross und Reiter: Das Pferd ist ungleich detaillierter und präziser gearbeitet, was sich z. B. an der Mähne im Gegensatz zu den Haaren des Herzogs gut feststellen lässt.

Es ist jüngst wahrscheinlich gemacht worden, dass Heinrich Julius das Werk im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der rebellischen Stadt Braunschweig in Auftrag gab. Hier wäre aber wohl ein großformatiges Herrscherbildnis zu erwarten, nicht eine solch kleinformatige Skulptur, deren ursprünglicher Aufstellungsort nicht überliefert ist. Unbestritten bleibt aber, dass sich der Herzog mit dieser Figur in eine lange Tradition von Herrscherbildern einreihte, die mit Marc Aurel auf dem Kapitol in Rom ihren Anfang nimmt, und gleichzeitig ein höchst innovatives Kunstwerk erwarb, gehört die Braunschweiger Figur doch zu den frühesten erhaltenen Beispielen, die einen Reiter auf einem steigenden Pferd, im Gegensatz zu dem einfacher darzustellenden schreitenden Pferd, zeigt.

Insgesamt wirft diese Skulptur, die erst mehr als 60 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder im Museum ausgestellt werden kann, zahlreiche Fragen auf, die weitere Forschungen erfordern.

RM



Heinrich Rappost d. J. (gest. 1616)

50 SILBERMEDAILLE AUF DEN TOD DES HERZOGS HEINRICH JULIUS

Braunschweig-Wolfenbüttel, 1613
Brockmann 1985, 97
Silber, 100,71 g, Dm 5,74 cm
Inv. Nr. 668/6

Vorderseite: HENRIC: IVLI: D: G: POS: EPIS: HAL: DVX.
BRVN: E: L: (= Heinrich Julius, von Gottes Gnaden postulierter Bischof von Halberstadt, Herzog von Braunschweig und Lüneburg); im Kreis 14 lorbeergeschmückte und bekrönte Wappenschilder (Braunschweig, Lüneburg, Homburg, Hoya, Alt-Bruchhausen, Neu-Bruchhausen, Blankenburg, Halberstadt, Reinstein, Klettenberg, Lutherberg, Hohnstein, Lora und Eberstein), im Zentrum der Braunschweiger Helm
Rückseite: NATUS IN ARCE HESSEN. AO. M.D.LXIII.
XV. DIE OCTB: HORA. V. MATUTINA / MORTUUS
PRAGAE. AO. M.DC.XIII DIE. XX. IULII. VESPERI
HORA. IX. / VIXIT. AOS. XLVIII MENS: IX. DIES. V.
REGN: AOS. XXIII. MENS: II. DIES. XVII. (= geboren im Schloss Hessen am 15. Oktober 1564 in der fünften Morgenstunde. Gestorben zu Prag am 20. Juli 1613 in der neunten Abendstunde. Er lebte 48 Jahre, 9 Monate, 5 Tage. Er regierte 24 Jahre, 2 Monate, 17 Tage); Engelskopf über einer Kartusche mit der Inschrift LICET OSSA / ARESCANT VIRTUS / VIRES CIT ET VIGET (= wenn auch die Knochen vermodern, bleibt doch die Tugend frisch und stark); im Zentrum ein Medaillon mit dem Brustbild des Herzogs nach rechts und die Umschrift PARENTI PATRIAE IMMORTALITATE DONATO (= dem Vater des Vaterlandes, der mit Unsterblichkeit beschenkt wurde)

Die hervorragend gearbeitete Silbermedaille wurde aus Anlass des Begräbnisses des Herzogs im Jahre 1613 ausgegeben und zeigt auf der Vorderseite die Wappen aller vierzehn Landschaften des damaligen Herzogtums, auf der Rückseite das Brustbild des verstorbenen Herzogs in einem Medaillon, umgeben von den wichtigsten Daten seines Lebens und Lobsprüchen auf seine Unsterblichkeit.

Geschaffen wurde die Medaille von dem Medailleur Heinrich Rappost dem Jüngeren, den Herzog Heinrich Julius 1599 aus Berlin an seinen Hof nach Wolfenbüttel berufen hatte. Dort arbeitete dieser bis zu seinem Tod 1616 nicht nur als Medailleur, sondern auch als Wachsbossierer, Goldschmied und Juwelier und bekleidete zudem die militärische Funktion eines Schlosskapitäns.

Die Medaillen Heinrich Rappots des Jüngeren weisen ein hohes Relief auf, sind scharf und gleichmäßig bis in die tiefsten Stellen des Stempels ausgeprägt, wie es nur unter Anwendung einer Maschine möglich war. Dies dürfte das im 16. Jahrhundert in Italien erfundene Spindelprägewerk, mit dem französischen Namen der „Balancier“ gewesen sein. Dabei wurde der Oberstempel mit Hilfe einer Querstange durch eine Spindelschraube auf und nieder geführt und dadurch ein stärkerer, aber auch federnder Stoß ermöglicht. Ober- und Unterstock wirkten damit gleichmäßig auf den Schrötling ein, den man in mehreren Stößen bearbeiten konnte, bis auch die tiefsten Stellen der Stempel wiedergegeben waren. Dadurch, dass erstmals systematisch die Spindelpresse bei der Medaillenproduktion verwendet wurde, konnten erst die künstlerisch hervorragenden Medaillen entstehen, die Heinrich Rappost für Heinrich Julius und dessen Nachfolger Friedrich Ulrich schuf und die ihn weit über Braunschweig hinaus bekannt machten.

WL





Kunst im europäischen Barock

Pathetisch, sinnlich, hochdramatisch

51 PIETÀ

Um 1603–05
Kupfer, 21,3 cm x 16,2 cm
Inv. Nr. GG 852

Das kleine, zur individuellen Betrachtung geschaffene Kupfertäfelchen zeigt Maria, die sich nach der Kreuzigung ihres Sohnes und dessen Abnahme vom Kreuz um seinen Leichnam kümmert. Liebvoll umfasst die jugendlich zarte Maria den Gekreuzigten und bedeckt mit weißen Tüchern seine blutigen Wundmale. Aufgerichtet lehnt der tote Christus an einem Steinblock, der auf das Höhlengrab verweist, in dem er bestattet werden sollte.

Eine Ölflasche, ein mit Essig getränkter Schwamm und einige Kreuznägel bilden links ein fein gemaltes Stillleben, das für sich genommen bereits als Sinnbild der Passion Christi wirkt. Eine Schar von kindlichen geflügelten Engelsköpfen in der Manier Raphaels schließt die Darstellung im oberen Bildteil ab und verleiht der meditativen Darstellung voll stiller Trauer auch einen milden Aspekt der Hoffnung und Versöhnung. In feinster malerischer Ausführung rahmen seitlich einige Pflanzen die Andachtstafel. Links erkennt man Feigenblätter, Holunder und rot blühendes Immergrün, rechts die Ranken eines Flaschenkürbisses. Feigen und Immergrün galten in der Literatur als Pflanzen, die Maria zugeordnet wurden und an deren Heil- und Schutzwirkung man glaubte.

Elsheimer hat intensiv an der sensibel abgestimmten Bildaussage gearbeitet. Dies zeigt eine mit schwarzen Pinselzügen ausgeführte Skizze des Körpers Christi auf der Rückseite der Kupfertafel und auch eine abgeänderte Ausführung des endgültigen Gemäldes, die im Röntgenbild erkennbar ist: Zunächst hatte der Maler den Kopf Christi überstreckt nach hinten gelegt und damit eine deutlich dramatischere

Lösung ins Auge gefasst, die den überwältigenden Schmerz widerspiegeln, den der dornengekrönte Christus erleiden musste. Doch dann entschied Elsheimer sich dazu, den Kopf Christi zwischen den Schultern eingesenkt nach vorn zu neigen. So entstand ein still betrachtendes Abbild des vollbrachten Opftodes und der Sorge der Mutter um ihren kraftlos hingesunkenen Sohn. Die Szene wird in der Bibel selbst ja nicht berichtet, sondern bezieht sich auf die mittelalterliche Meditationsliteratur, und in diesem Geist sich versenkender Andacht hat Elsheimer sein Bild angelegt. Pietà-Darstellungen hatten in der italienischen Malerei seit dem Mittelalter und besonders der Renaissance eine tief verwurzelte Tradition. Der Maler lebte seit 1598 in Venedig und seit 1600 in Rom und kannte vermutlich Vorbilder dieses Bildthemas von Giovanni Bellini bis Annibale Carraci. Doch auch die altdeutsche Tradition der um ihren Sohn trauernden Maria, die Elsheimer während seiner Ausbildung in Frankfurt kennenerlernte, fällt hier ins Gewicht. Bei dem Täfelchen handelt es sich mit einiger Wahrscheinlichkeit um die *kleine Pietà auf Kupfer*, die im Nachlass-Inventar unter den Gegenständen in Adam Elsheimers Schlafzimmer aufgelistet ist. Man kann sich das intime Andachtsbild gut als kleinen Privataltar im Hause des zum Katholizismus konvertierten Malers vorstellen. Die extreme Nahaufnahme ermöglicht dem Betrachter eine spirituelle Einfühlung in die Leidensgeschichte der Dargestellten und in die damit verknüpfte Heilsbotschaft.

SG



Adam Elsheimer (1578–1610)

52 MORGENLANDSCHAFT (AURORA)

Um 1606
Kupfer, 17 x 22,5 cm
Inv. Nr. GG 550

Der aus Frankfurt stammende Adam Elsheimer zählt zu den bedeutendsten Künstlern deutscher Herkunft im frühen 17. Jahrhundert. Seine erfolgreiche Laufbahn entwickelte sich vollständig in Italien. Schon 1598 machte sich der erst 20-jährige auf den Weg über die Alpen. Zunächst ging er nach Venedig, aber schon von 1600 an bis zu seinem frühen Tod 1610 lebte und arbeitete er in Rom. Er konzentrierte sich ausschließlich auf eine spezielle Technik, die feine Malerei auf kleinen Kupfertäfelchen, für die ihn nordeuropäische Kollegen ebenso bewunderten wie ihn die Italiener schätzten. Peter Paul Rubens hat voller Verehrung über Elsheimers Werk geurteilt. Seine einzigartigen kleinen Landschaftsszenen, in die er seine Figuren einbettete, gewannen eine ungekannte autonome Qualität. Zahlreiche Nachahmer imitierten dies, doch niemand kam Elsheimers Meisterschaft gleich. Ein Höhepunkt von Elsheimers neuartiger Landschaftsmalerei ist die Braunschweiger *Aurora*, die ihren Namen von einem Stich hat, den Elsheimers Schüler Hendrick Goudt 1613 nach dem Gemälde schuf. Aurora hieß in der römischen Mythologie die Göttin der Morgenröte und tatsächlich zeigt das Bild einen Sonnenaufgang. Elsheimer gelingt es, trotz kleinstem Format der Bildtafel, den Blick des Betrachters von einer bewaldeten Anhöhe über ein weites, südlich anmutendes Tal schweifen zu lassen. Im milden gelb-rosa Licht erstrahlt sanft der beginnende Tag. Eine Zeichnung Elsheimers im Berliner Kupferstichkabinett zeigt die gleiche italienische Landschaft mit einem Maultierzug, doch auch mit ihrer Hilfe ließ sich der dargestellte Ort nicht eindeutig klären. Vorgeschlagen wurde das

Anio-Tal unterhalb von Tivoli in der Nähe Roms, denn die große Kastell-Anlage im Tal erinnert an die Villa des sprichwörtlichen antiken Förderers der Künste, Maecenas.

Elsheimers Leistung, das antike Göttersinnbild vom Wechsel zwischen dem Dunkel der Nacht und dem Licht des Tages in ein eigenständig beobachtetes Naturphänomen umzuwenden, ist nicht hoch genug zu bewerten. Die Monumentalität der Landschaft und des sich dort abspielenden Lichtphänomens ist das eigentliche Ereignis im Bild. Der ebenfalls in Rom lebende Naturforscher Martin Faber hob hervor, Elsheimer habe *das wahre Wesen der Natur so eingefangen, dass er den Malern nicht nur seiner Zeit sondern auch den nach ihm kommenden die Augen geöffnet hat*. Und Galileo Galilei sah 1609 das Aufleuchten der Mondgebirge im Sonnenlicht durch ein Fernrohr wie einen Sonnenaufgang auf der Erde.

Im 19. Jahrhundert fasste man Elsheimers Gemälde poetisch auf, seither gilt es als eine der ersten Stimmungslandschaften der europäischen Malerei. Goethe fühlte sich 1820 durch den Nachstich des Gemäldes zu einem Gedicht veranlasst.

Hendrick Goudt verzichtet in seinem Stich auf den linken Teil des Gemäldes, der heute unklar wirkt und durch seltsam dick aufliegende Malschichten mit abweichendem Craquelé verändert ist. Die Infrarotkamera zeigt, dass hier eine Übermalung eines unfertigen Zustandes vorliegt. Ursprünglich hatte Elsheimer an dieser Stelle eine Figurenszene aus den Metamorphosen des lateinischen Dichters Ovid als Anlass der Darstellung geplant: Hier sollte das Liebespaar Cephalus und Procris, nachdem die Göttin der Morgenröte den Tag anbrechen ließ, von dem Riesen Polyphem entdeckt und aufgeschreckt, aus dem Walddickicht fliehen. Diese klassische Staffage verwarf Elsheimer, doch noch bevor er jenen Teil des Bildes überarbeitet hatte, ereilte ihn der Tod. Eine andere Hand, vielleicht die seines Schülers Goudt, muss den heute vorliegenden Hirten eingefügt haben, vermutlich, um das Bild abzuschließen und vielleicht besser zu verkaufen.

SG



53 KOPF EINES KINDES

Pastell
23,9 x 18 cm (Blatt)
Inv. Nr. Z 1616

Die Pastellzeichnung zeigt den Kopf eines Kindes, vermutlich eines Engels, geneigt und diagonal ins Bild gesetzt. Leichte Untersicht deutet darauf hin, dass das Motiv für einen erhöhten Anbringungsort gedacht war. Die Darstellung ist knapp angelegt, allein Kontur und zentrale Punkte des Gesichts sind explizit bezeichnet. Schattenpartien werden durch wenige, großzügig gesetzte Parallelschraffen angedeutet. Gewischte Kreidepartien tragen mittels subtiler Tonabstufungen den Hauptanteil der plastischen Modellierung. Das durch Lichteinwirkung veränderte, vermutlich ehemals blaue Papier, auf dem die Zeichnung angelegt wurde, gibt mit seinem Farbton bereits eine mittlere Grundtönung vor, so dass die Akzente in beiden Richtungen, zu Aufhellung und Lichtern wie zu Schattierung und Tiefen hin, bei sparsamstem Einsatz der Mittel zu höchster Wirkung gelangen können. Die Technik der Pastellzeichnung wird auch als „Malen mit trockener Farbe“ – wegen deren teigiger Beschaffenheit „pasta“ genannt – bezeichnet. Ausgehend von Frankreich, wurde diese Technik im Italien des frühen 16. Jahrhunderts rasch von vielen Künstlern, darunter auch Leonardo, als sehr effizientes Verfahren aufgegriffen. Von der skizzenhaft linearen Notiz einer *prima idea* bis hin zur kompositionell und farbig ausgearbeiteten „bildmäßigen“ Zeichnung, die sich im Grenzbereich zur Malerei bewegt, reicht das Spektrum der Möglichkeiten. Verglichen mit der Handhabung von Metall- und Silberstift, oder auch der Fe-

der, bietet die Flüchtigkeit der Kreide, die sich so leicht wischen lässt, dass sie nachträglich fixiert werden muss, dem Künstler ungleich größere Freiheit des Strichs und Spielraum für Veränderungen.
Zeichnungen waren für Barocci von zentraler Bedeutung. Detailstudien von Figuren, Landschaftsskizzen und Kompositionsskizzen dienten als Fundus zur Erprobung von Bildideen, zum einstweiligen Festhalten eines Zustands und gegebenenfalls zur weiteren Verarbeitung in einem späteren Kontext. So lassen sich zahlreiche vorbereitende Zeichnungen seinen Gemälden unmittelbar zuordnen und wiederkehrende Motive in seinen Kompositionen zeugen von einem gemeinsamen Ursprung der Bildidee. Geschult an antiker Skulptur, arbeitete Barocci später immer nach dem lebenden Modell. Als bedeutender Maler von Altarwerken, die eine innige Glaubensintensität mit lebendiger, lichter Farbigkeit verbanden, war Federico Barocci unter seinen Zeitgenossen hoch geschätzt. Nachhaltigen Einfluss übte er auf Künstler wie Agostino Carracci, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni, Rubens und Guido Reni aus. Viele der Altargemälde Federico Baroccis befinden sich noch heute an dem Ort, für den sie geschaffen wurden. Weltweit in den Graphischen Sammlungen vertreten sind jedoch die in großer Zahl erhalten gebliebenen Handzeichnungen Baroccis; mehr als 2000 Zeichnungen, meist vorbereitende Studien, sind heute bekannt.

CP



54 DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI

Um 1610–15
Leinwand, 119,5 x 148,5 cm
Inv. Nr. GG 805

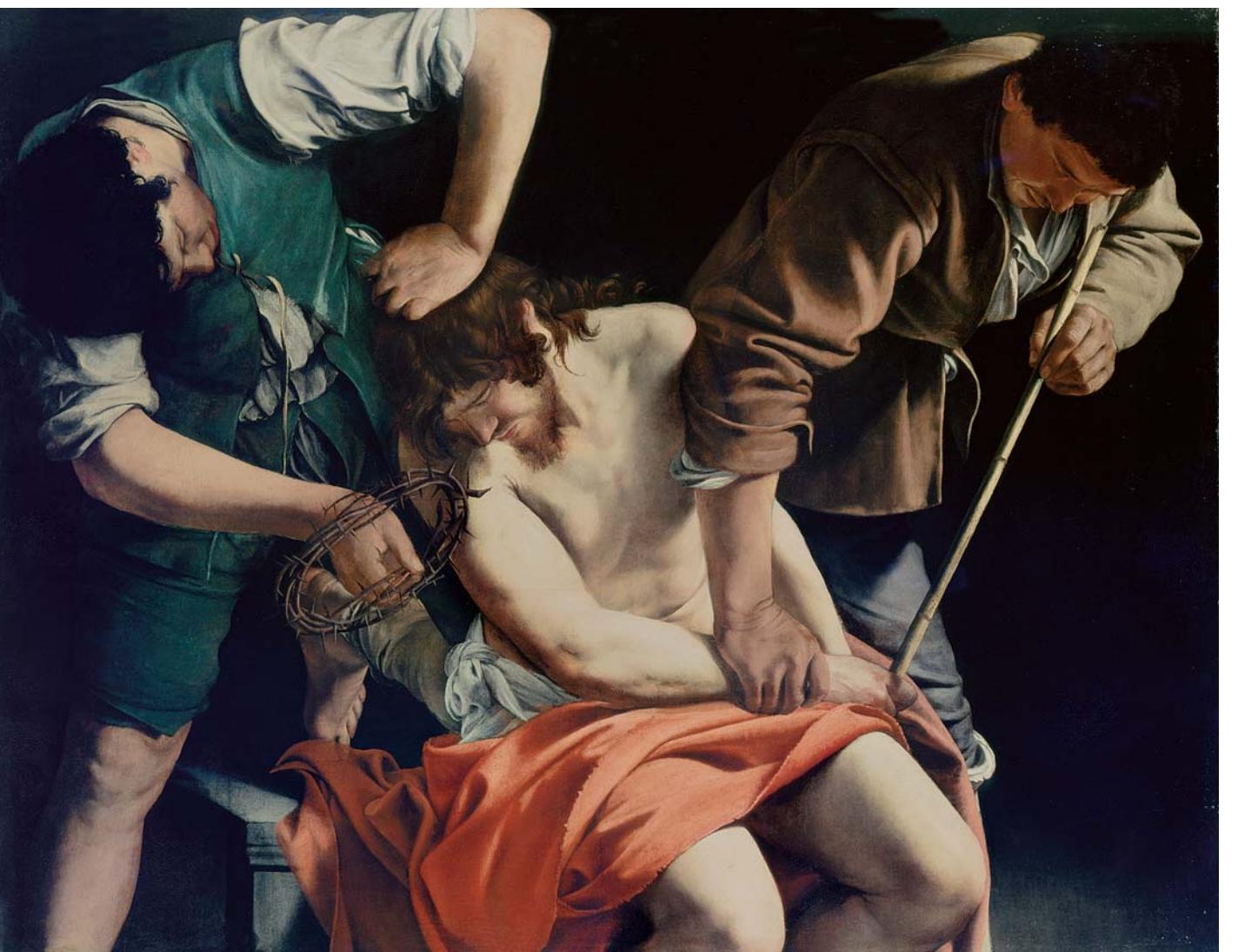
Als Gentileschis *Dornenkrönung Christi* 1977 auf den Kunstmarkt gelangte, konnte das Gemälde für die Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums erworben werden und bereichert seitdem die Reihe der italienischen Caravaggisten, zu der u. a. auch ein Werk Bartolomeo Manfredis gehört.

Orazio Gentileschi war einer der ersten Nachfolger Caravaggios in Rom, arbeitete also in der neuartigen, dramatisch-realistischen Manier des Meisters. Die größte Nähe zum Schaffen Caravaggios zeigt sich bei Gentileschi in den Jahren nach 1610 und hier insbesondere bei der Braunschweiger *Dornenkrönung*, die demzufolge in den Jahren zwischen 1610–15 entstanden sein dürfte. Dennoch erweist es sich als schwierig, das konkrete Vorbild für die Darstellung zu benennen. Ein möglicher Ausgangspunkt war Caravaggios 1603/04 entstandene *Dornenkrönung* im Kunsthistorischen Museum in Wien; von ihr dürfte Gentileschi die Grundzüge der Komposition übernommen haben, wie den mittig sitzenden, in sich zusammengesunkenen Christus und die in großer räumlicher Enge auf ihn eindringenden Scherzen. Daneben haben vermutlich auch andere Quellen eine Rolle gespielt, wie eine verlorene *Dornenkrönung* Caravaggios aus der Sammlung Giustinia-

ni und Bartolomeo Manfredis bildliche Gestaltung des Themas.

Gegenüber den Vorlagen intensivierte Gentileschi jedoch den Ausdruck physischer wie psychischer Bedrängnis, der der geschundene Christus ausgesetzt ist: Er rückte die Figur so nah an den Betrachter heran, dass die Knie bald die Bildfläche zu durchstoßen scheinen. Auch sind die Scherzen ganz knapp in das Format eingespannt und bilden mit der Figur Christi eine Kreuzform aus Diagonalen und Kurven. Die Aufsicht der Szene und die daraus resultierende Verkürzung der Figuren erhöhen zusätzlich das Bedrängt-Bedrückende der dargestellten Situation. Auch in der Ikonographie wichen Gentileschi von Caravaggio und seiner Schule ab, da er im eigentlichen Sinne weder eine Dornenkrönung noch – wie häufig behauptet wurde – eine Verspottung dargestellt hat, sondern den zeitlich vorangehenden Moment, in dem Christus die Dornenkrone vorgehalten wird und er den Stab in die Hand gedrückt bekommt, während der rote Umhang noch auf seinen Knien liegt. Mit diesem ungewöhnlichen wie eindringlichen Gemälde schuf der Maler ein schonungsloses Bild der Leiden des misshandelten und verspotteten Erlösers.

JC



55 DORNENKRÖNUNG CHRISTI

Um 1601

Verso: Kniende Maria Magdalena

Feder in Braun, 20,8 x 28,9 cm (Blatt)

Bez. unten rechts von fremder Hand mit Feder in Braun: 270

Inv. Nr. Z 205

Rubens formulierte in dieser Skizze den ersten Entwurf eines Gemäldes, das er während seines römischen Aufenthalts 1601/02 für einen der Seitenaltäre der Helena-Kapelle in der Stationskirche S. Croce in Gerusalemme malte (Grasse, Chapelle de l'Hospice). Den Auftrag hatte ihm sein Landesherr erteilt, Erzherzog Albrecht, Regent der spanischen Niederlande.

Die enorme Spannung der Komposition erwächst aus der sichtbaren Geschwindigkeit des Skizzierens ebenso wie aus den gegenläufigen Diagonalen der leidend zur Seite gebeugten Christusfigur und des vorne links hockenden Schergen. Der streckt Christus das Zepter aus Schilfrohr entgegen, wodurch die Dornenkrönung mit der Verspottung Christi verbunden wird. Ausdruckssteigernd wirkt zudem die extreme Torsion der beiden Körper – ein noch manieristisch anmutendes Element dieser frühen römischen Arbeit – und das harte, mittels dicht schraffierter Schatten evozierte Hell-dunkel. So lässt bereits die Skizze deutlich werden, dass Rubens die von einem in die Höhe gehaltenen Öllämpchen bekrönte Szene von vorneherein als Nachtstück plante, worin er einer niederländischen Tradition folgte.

Die Hauptquelle der Komposition ist Tizians Dornenkrönung (Paris, Louvre, urspr. in S. Maria delle Grazie in Mailand), auf die ganz konkret die schmerhaft verdrehte Fußstellung Christi verweist. Das Motiv des unter der brutalen Gewalt zur Seite gebeugten Oberkörpers und Kopfes Christi mit den herabhängenden Haaren scheint dagegen von Caravag-

gios halbfiguriger Darstellung des Themas (Wien, Kunsthistorisches Museum) inspiriert zu sein. Wie Justus Müller Hofstede gezeigt hat, ist es für Rubens' Inventionsprozess in diesen Jahren bezeichnend, dass er die hochbewegten Pathosfiguren der *prima idea* nicht unverändert in das Gemälde übernahm, sondern sie im weiteren Verlauf unter Bezug auf klassisch-antike Vorbilder im Sinne einer höheren künstlerischen Wahrheit gleichsam objektivierte. So gestaltete er Christus im Altarbild unter Verwendung seiner Studien nach den antiken *exempla doloris* des Torso von Belvedere und des Laokoon als aufrecht und stoisch dasitzenden, athletischen Dulder. Knapp zwei Jahrzehnte später bildete Rubens' Komposition für seinen genialen Mitarbeiter Anton van Dyck den Ausgangspunkt für dessen Dornenkrönung (Gemäldeversionen ehem. in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, und in Madrid, Prado). Der anhand von Zeichnungen ablesbare Entstehungsgang von van Dycks Komposition – mit einem erst gebeugt, dann aufrecht sitzenden Christus – wirkt wie ein Nachvollzug der Entwicklung von Rubens' Dornenkrönung. Dies lässt vermuten, dass van Dyck neben Rubens' römischem Gemälde auch dessen später nach Braunschweig gelangte Skizze gekannt haben muss. Aufgrund dieser Parallelen und der starken Expressivität des Federduktus ist die Braunschweiger Zeichnung nach ihrem Bekanntwerden zunächst fälschlich dem jungen van Dyck zugeschrieben worden.

TD



56 KÄSTCHEN MIT KLAPPDECKEL (KINDBETTPRÄSENT)

Um 1615
Ebenholz, Birnbaum, Alabaster, fossiles Holz, Karneol
H 33 cm, B 31 cm, T 26,5 cm
Inv. Nr. Moe 86

Fürstliche Sammlungen wurden nicht nur durch planmäßige Erwerbungen, sondern ebenso durch Geschenke erweitert. So gesehen hatten sie auch die Funktion von Abstellkammern für erhaltene Präsente. Da jedoch die Erwerbungsumstände älterer Stücke fast immer im Dunkeln liegen, bleibt mehr oder weniger verborgen, dass es sich bei vielen Gegenständen aus fürstlicher Provenienz um ehemalige Geschenke handelt. Bei dem hier vorgestellten Kästchen aus geschwärztem Holz und bemalten Achatplatten verrät das Programm der Darstellungen, dass es als ein Gegenstand zum Verschenken in fürstlichen Besitz gelangt sein muss.

Die insgesamt 14 fensterartig eingesetzten Achatplatten, von denen eine große und vier kleine sogar die Bodenplatte zieren, sind beidseitig mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament bemalt, wobei häufig auf ein und demselben Bildfeld alttestamentarische und direkt darauf zu beziehende neutestamentarische Szenen einander gegenübergestellt sind. An den Außenseiten konzentriert sich die Thematik auf Erzählungen, bei denen Neugeborene oder Jünglinge im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Die Innenseiten zeigen auffallend viele Szenen mit Hunden. Dies korrespondiert mit der bekrönenden, aus Alabaster gearbeiteten Figurengruppe, einem mit einem Hund spielenden Knaben. Kernaussage des den Darstellungen zu Grunde lie-

genden Bildprogramms ist die auf christlicher Grundlage beruhende tugendhafte Erziehung des männlichen Kindes. Dabei symbolisiert der Hund die Tugenden Gelehrsamkeit und Gehorsamkeit.

Der Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer (1578–1647), der die Herstellung und den Vertrieb vergleichbarer, hochrangiger Kunstgegenstände organisierte, nannte derartige Kästchen Kindbett-Trüchlein. In der Fachliteratur werden sie mit dem Begriff Kindbettpräsent bezeichnet. Sie dienten als Geschenke für niedergekommene Fürstinnen. Aufgrund seiner Datierung kommt als Schenker des Braunschweiger Kästchens, das erstmals im Kunstkammerinventar Herzog Ferdinand Albrechts I. von Braunschweig-Bevern (1636–1687) erwähnt wird, dessen Vater, Herzog August d. J. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579–1666), in Betracht. Demnach müsste die Beschenkte die erste oder zweite seiner drei Gemahlinnen, Clara Maria von Pommern (1574–1623) oder Dorothea von Anhalt-Zerbst (1607–1634), gewesen sein.

Aufgrund der verschiedenartigen, aufeinander abgestimmten Materialien, der stilsicheren Formgebung und des ausgedrückten Bildprogramms steht das Kästchen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den barocken Augsburger Kunstkammertruhen und Kabinettsschränken. Besonders hinzuweisen ist auf die im Sockelbereich eingelassenen zierlichen Schublädchen, die sich nur in einer ganz bestimmten Reihenfolge öffnen lassen, sowie auf die Bemalung der Achatplatten, bei der das Muster und die Farbigkeit der polierten Steinoberfläche als gestalterische Elemente der Bildkomposition zu erkennen sind. Hinter dieser Demonstration des kreativen Miteinanders von Natur und Mensch steht die frühneuzeitliche Auffassung von der Besiegelung aller wahrnehmbaren Dinge und dem diesen innenwohnenden göttlichen Schöpfgeist.

AW



Peter Paul Rubens (1577–1640)

57 JUDITH MIT DEM HAUPT DES HOLOFERNES

Um 1616–18
Holz, 120 x 111 cm
Inv. Nr. GG 87

Das biblische Buch Judith, einer der apokryphen, nicht ursprünglichen Texte der Bibel, berichtet vom Schicksal der hier zu sehenden jungen Witwe aus der jüdischen Stadt Bethulia. Ihr kleines Volk wurde vom Assyrer-Fürsten Holofernes belagert. Um es zu retten, fasste sie einen Plan. Sie verschaffte sich Zugang zu Holofernes' Heerlager vor den Toren ihrer Stadt. Mit ihren verführerischen weiblichen Reizen, die Rubens hier deutlich hervorbringt, betörte sie Holofernes und machte ihn betrunken. Nachdem er in den Schlaf gesunken war, schlug sie ihm das Haupt ab und pflanzte es auf den Zinnen der Stadtmauer auf. Als dies am nächsten Morgen die assyrischen Krieger sahen, flohen sie in Panik.

Was im Mittelalter als Beispiel der so genannten „Weiberlisten“, der zauberischen Verführungsgewalt der Frauen galt, wurde im Barock als mutige Opfertat gewertet. Judith hatte ihr eigenes Leben aufs Spiel gesetzt, um ihr Volk zu befreien. Rubens, der das Thema mehrfach behandelt hat, erweitert diesen Gedanken in diesem Gemälde noch um einen weiteren Aspekt: Mit eindringlichem Blick scheint Judith, deren gerötete Wangen von ihrer inneren Aufgewühltheit zeugen, den Betrachter zu fragen, wie ihre Tat zu bewerten ist. Beherzt packt sie den abgetrennten Kopf ihres Gegners am Haarschopf, doch ihre blutbefleckte Hand erinnert auch daran, dass nun, in der Folge des Kriegszustandes, eine Bluttat auf ihrer Seele lastet.

Rubens hat intensiv an dieser Komposition gearbeitet und sie im Zuge des Werkprozesses umfassend überarbeitet. Die

Spuren lassen sich, teils mit bloßem Auge, teils mit technischen Untersuchungen, erkennen: Der Maler vergrößerte das ursprüngliche Format der Holztafel. Links wird der Teil mit Judiths Unterarm hinzugefügt. Ihr rechter Arm scheint jetzt den Schwerthieb noch einmal auszuführen. Die Entschlossenheit ihrer Tat, wie sie der Text schildert, wird so noch deutlicher: „Und sie hieb zweimal in seinen Hals mit all ihrer Kraft.“

Ein weiteres Brett fügte er unter der Hand der alten Dienstmagd mit der Kerze an, zahlreiche Übermalungen folgten. Dabei wird Judiths Dekolleté freizügig geöffnet, um an ihre Liebesnacht mit dem Feind zu erinnern. Die Drehung ihres vorderen Armes, mit dem sie den Kopf greift, wird verstärkt, ein weiter Ärmelbausch betont ihn. Die ursprünglich viel höher angelegte Kerzenflamme ist direkt unter ihrem Ellbogen noch zu sehen.

Rubens verarbeitet in diesem Werk von extremer Dramatik neben einer Komposition des holländischen Graphikers Hendrick Goltzius vor allem zahlreiche Anregungen der italienischen Malerei, die er bei einem Aufenthalt 1600–1608 in Italien selbst studiert hat. Ein direktes Vorbild stellt eine ähnlich frontale halbfigurige *Judith* des venezianischen Malers Paolo Veronese dar. Die starke Kontrastwirkung von Hell und Dunkel, die durch die heimliche nächtliche Situation im Zelt inhaltlich begründet ist, spiegelt jedoch unmittelbar die Kunst des römischen Malers Caravaggio wider, der die europäische Malerei durch seinen dramatischen Realismus in eine neue Richtung lenkte. In seinem Sinn ist auch der Gegensatz zwischen der Schönheit der jungen Frau und der runzeligen Alten entworfen. Rubens bezieht dabei die Struktur der fein geglätteten Oberflächen gegen den breiten pastosen Pinselstrich in die Darstellung ein. In maltechnischer und in inhaltlicher Hinsicht zeigt sich Rubens hier als tonangebender Meister des flämischen Barock.

SG

