

72 BILDNIS EINES HERRN

1632
Holz, 63 x 48 cm im Oval
Bez. rechts auf halber Höhe: „RHL van Rijn 1632“,
darüber „Rembrandt f.“
Inv. Nr. GG 232

BILDNIS EINER DAME

1633
Holz, 63 x 48 cm im Oval
Bez. rechts auf halber Höhe: „Rembrandt f. 1633“
Inv. Nr. GG 233

Zwei zusammengehörende Bildnisse zeigen ein unbekanntes Ehepaar jenes selbstbewussten Bürgertums, das in der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts eine tragende Rolle einnahm. Ihre strenge, aus der spanischen Tracht hervorgegangene Kleidung war im Holland der 30er Jahre allgemein üblich, von älteren Bürgern wurde sie sogar noch weit über diesen Zeitraum hinaus getragen. Die dunklen Stoffe und die steifen, großen Mühlradkragen aus gestärktem Leinen lassen viel von der Kultur Hollands erkennen. Der Einzelne hatte sich in das gesellschaftliche Gefüge einzuordnen, nicht durch persönliche Extravaganzen aufzufallen. Die formalisierte Kleidung gemahnt an die Disziplin, von der der Alltag geprägt war. Dennoch zeigt uns Rembrandt in diesem fest gefügten Rahmen zwei unterschiedliche Menschen mit ganz individuellen Charakterzügen. Der Herr begegnet uns mit wachem, interessiertem Blick. Der Maler inszeniert dessen souveräne Persönlichkeit in einer schlaglichtartigen Beleuchtung. Der Gegensatz von runden und pyramidalen Grundformen verleiht dem Porträt Spannung und Lebendigkeit. Unmittelbar fühlen wir uns

von dem Herrn angesprochen, obwohl wir nichts von ihm wissen, außer dass er sich für den jungen, aufstrebenden Maler Rembrandt entschied, als er sein Porträt in Auftrag gab. Rembrandt hatte erst vor kurzem, aus Leiden kommend, in Amsterdam seine Karriere fortgesetzt.

Der Herr scheint sich uns, und ursprünglich dem Maler, dem er sein Konterfei anvertraute, zuzuwenden, um uns mit leicht zusammengezogenen Augenbrauen und ein wenig von oben herab zu beobachten. Rembrandt gelingt es nicht nur, in die genau aufgenommenen Züge des Herrn etwas von dessen Charaktereigenschaften hineinzulegen, uns einen agilen und zugleich entspannt auf seine Umwelt reagierenden Menschen zu zeigen. Der Maler macht zugleich die Situation im Atelier, das Wechselspiel zwischen Betrachten und Betrachtet werden zum Thema. In der Art und Weise, wie der Herr sein Gegenüber eindringlich mustert, scheint er genau zu verfolgen, wie der junge Maler an seinem Abbild arbeitet. Hat er sich mit seinem Porträtwunsch an den Richtigen gewandt? Wie wird das Bildnis ausfallen? Man spürt das stumme Reagieren zwischen Maler und Modell. Beim Anschauen des Gemäldes überfällt uns plötzlich die Erkenntnis, dass wir jederzeit selbst Gegenstand der Beobachtung sein können.

Die Ehefrau mit ihrer zarten, durchscheinenden Haut, der feinen Spitzenhaube und dem Goldschmuck porträtiert Rembrandt dagegen in gleichmäßigem Licht, harmonisch aus runden und ovalen Formen gebildet. Sie ist die sittsam ruhige, introvertierte Dame aus gutem Haus, wie es dem Rollenverständnis der Geschlechter in der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts entsprach. Ihr zurückhaltender Blick hinter schweren Augenlidern und die fest verschlossenen Lippen zeugen von einem anderen Temperament als bei ihrem Ehemann, doch meint man auch bei ihr eine nicht ganz versteckte, leicht spöttisch wirkende Regung zu erkennen.

Die subtile Malweise, die perfekte Position der Figuren im Bildraum zeugen bereits Anfang der 1630er Jahre von Rembrandts herausragender Meisterschaft als Porträtmaler. Sie verhalf ihm zum Aufstieg in der Amsterdamer Gesellschaft.

SG



73 GEWITTERLANDSCHAFT

Um 1637/38
Holz, 52 x 72 cm
Inv. Nr. GG 236

Rembrandt malte, soweit wir heute wissen, nur in einem sehr eng begrenzten Zeitabschnitt von etwa 1636 bis 1640 gelegentlich Landschaftsbilder, deren Zahl sich an zwei Händen abzählen lässt. Diese mit Pinsel und Ölfarben geschaffenen Werke sind keine Abschilderungen der Natur, sondern dramatisch inszenierte Bilder eines majestätischen Kosmos. Sie sind von seinen zuvor gezeichneten Landschaftsstudien nach der Natur ebenso abzugrenzen wie von seinen nach 1640 entstandenen graphischen Arbeiten, in denen er seine holländische Umgebung mit der Radiernadel zu Papier brachte, wie er sie wirklich sah.

Landschaften nahmen seinerzeit in der theoretisch formulierten Ordnung der Bildgattungen einen niedrigen Rang ein, obwohl sie sich in breiten Bevölkerungskreisen großer Beliebtheit erfreuten. Zwar hatten gerade holländische Landschaftsspezialisten im 17. Jahrhundert Anerkennung erworben, doch Rembrandt strebte nach dem Ruhm des geachteten Historien- und Porträtdarstellers. Auch in der Braunschweiger Gewitterlandschaft gilt das Interesse des Meisters nicht der realistischen Wiedergabe der holländischen Flachlandschaft, vielmehr inszeniert er ein bewegtes Wettergeschehen von geradezu existenziell wirkenden Dimensionen. Die kleine Holztafel bietet Platz für eine Welt-darstellung: links eine mächtige Anhöhe mit einer befestigten Ansiedlung mit zentral aufragendem Kirchengebäude; rechts eine weite Ebene mit Feldern, Weiden, Gehöften und

Weilern. Verbunden werden beide Partien durch einen großen Fluss, der durch mehrere Wasserfälle und vor allem ein großes Stauwehr den kraftvollen Puls der Landschaft bildet. Durch das Wehr mit seinen zwei Öffnungen, das zugleich als Brücke dient, stürzt das Wasser von der Höhe ins Tal. Rechts vorn ergießt es sich in die Ebene, dabei sowohl nach links als auch nach rechts fließend. Auch die Wassermühle vorn, unterhalb der Staumauer, speist sich aus dieser Energie.

Ein heller Lichtstrahl, der zwischen den dräuenden Wolken aufleuchtet, rückt das reißende und zugleich Leben spendende Wasser in den Mittelpunkt. Es liegt nahe, den Fluss als Sinnbild des menschlichen Lebenswegs zu deuten, zumal im Bildvordergrund auch zahlreiche Figuren die Landschaft bevölkern. Gleich vorn am unteren Bildrand sind ein Reiter und daneben ein Wanderer zu erkennen, und auf dem Weg zur Anhöhe sieht man ein Pferdefuhrwerk hinter dem dunklen Waldstück am linken Bildrand verschwinden. Erst bei näherem Hinsehen entdeckt man weitere kleine Figuren in der monumentalen Landschaft: Das menschliche Dasein währt im Angesicht des Weltalters nur kurz.

Rembrandt kombiniert verschiedene Maltechniken auf engstem Raum. Für die hellen Lichteffekte trägt er die Farbe stellenweise dick, pastos auf. Im Bereich der Wolken und des grauen Himmels dagegen arbeitet er lasierend, manchmal sogar durchscheinend und lässt so die Struktur der Holztafel mitsprechen. Bei der Hügelkette am Horizont rechts dagegen erzeugt er mit einer wässrig verschwimmenden Farbstruktur den Eindruck einer sich auflösenden Ferne. Der Einfluss der experimentellen Landschaftsgraphiken seines Kollegen Hercules Seghers (um 1589–1638) ist unverkennbar. In der Braunschweiger Landschaft manifestiert sich wie kaum in einem anderen Werk, wie stark in Rembrandts Bildvorstellung Malerei und Graphik miteinander verbunden sind.

SG



74 DER FRÜHLING (JUNGE FRAU IN DREIVIERTELFIGUR)

1641
Radierung, 24,8 x 18 cm (Platte)
Inv. Nr. W. Hollar AB 3.148

Künstlerische Beschäftigung mit den Jahreszeiten und ihren Personifikationen hat lange Tradition. Grundlegend ist die Schilderung des Goldenen Zeitalters, der *aetas aurea*, in den Metamorphosen Ovids: „Erstes Alter ward das Goldene [...] Ewiger Frühling war, [...]“ Der ewige Frühling findet sein Ende jedoch, als Jupiter den Herrn des Goldenen Zeitalters – Saturn – stürzt. Hitze des Sommers, Winde des Herbstes und Kälte des Winters wechseln sich fortan mit der stets wiederkehrenden, paradiesischen, an das verlorene Goldene Zeitalter erinnernden, besonders angenehm empfundenen Jahreszeit des Frühlings ab.

Die Graphik spielt bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Jahreszeiten-Thematik eine tragende und besonders im 16. und frühen 17. Jahrhundert impulsgebende Rolle. Der aus Böhmen stammende Radierer Wenzel Hollar widmete der Thematik Jahreszeiten- und Monatsfolgen insgesamt sieben Serien, nicht, wie hervorzuheben ist, für seine adligen Auftraggeber, wie den Stuart-Hof oder den Earl of Arundel, sondern für Peter Stent, den größten Londoner Graphikhändler damaliger Zeit.

Anfang der 1640er Jahre schuf Wenzel Hollar drei Jahreszeitenfolgen mit modisch und kostbar gekleideten Damen

in Halb-, Ganz- sowie der hier gezeigten Dreiviertelfigur. Die jeweils englischen sowie lateinischen Vierzeiler unter den Blättern beziehen sich inhaltlich eng auf die jeweilige Darstellung. Im vorgestellten Beispiel lautet die deutsche Übersetzung der Verse: *Frühling. Schon weicht der Winter, Pelze und Schleier lebt wohl. Schon grünen die blumenreichen Zeiten der lieblichen Venus. Schon triumphiert die Natur mit lachendem Antlitz. Sag, ob wir unsere schönen Gesichter verstecken müssen.* Der im Text erwähnte Pelz liegt in der Darstellung bereits im Kasten, um ihn fortzuschließen. Sowohl die junge Frau als auch der Blumenstrauß verbildlichen die Jahreszeit der Schönheit, *beauty's quarter*, doch ist sowohl Schönheit der Blumen als auch jene der jungen Frau vergänglich, ein implizierter Vanitas-Verweis.

Sowohl der Verkauf durch den Londoner Graphikhändler als auch die aus dem Lateinischen ins Englische übersetzten Verse unter der Darstellung und die vielen Varianten des Themas, die Hollar schuf, lassen auf breites Interesse an den Darstellungen der reizvollen Thematik schließen.

AKS



75 FRÜHSTÜCKSSTILLEBEN

1642
Eichenholz, 56,5 x 92 cm
Sign. und dat. auf Messerklinge „HEDA 1642“
Sign. am Saum der Tischdecke „4MC“
Inv. Nr. GG 802

Stilleben etablieren sich um 1600 zur eigenständigen Bildgattung, die umgehend eine Auffächerung in vielfältige Spezialgebiete erfährt: Blumen-, Tier- und Jagd-, Früchte-, Muschel- und Fisch- sowie Musikinstrumentenstilleben. Sogenannte Bankettstilleben, die gedeckte Tafeln abbilden, entstehen überwiegend in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Auszeichnend sind Arrangements von Tafelgut, unterschiedlichste Nahrungsmittel, roh, zubereitet oder als Reste einer Mahlzeit, wertvolle Tischwäsche sowie prunkvolle Gläser und Pokale.

Als Haarlemer Phänomen müssen die sogenannten monochromen *banketjes* gelten, gekennzeichnet durch prädominierend gedämpfte Grün- und metallene Silbergrautöne – ihr Hauptvertreter ist Willem Claesz. Heda. Über den Künstler ist nicht viel bekannt. Er tritt 1631 der Haarlemer Malergilde bei. Zu dieser Zeit beginnt er, die von Vroom sogenannten monochromen *banketje*-Stilleben zu malen. Das früheste bisher bekannte Stilleben von seiner Hand entsteht 1629.

Die Zuschreibung des Braunschweiger Gemäldes an Willem Claesz. Heda erfolgte 1967 durch die erst damals bei einer Reinigung des Gemäldes freigelegten Signatur auf der Klinge des Messers. Gian Caspar Bott unterzog 1996 das Gemälde einer erneuten Untersuchung und entdeckte eine

zweite Signatur am Saum der Tischdecke: 4MC. Durch ein Stilleben von Cornelis Mahu, das dieselbe Signatur – mit- samt der bis heute rätselhaften 4 – mit ausgeschriebenem Nachnamen trägt, kann eine Mitarbeit des Schülers Hedas angenommen werden. Die Umdatierung Gian Caspar Botts aufgrund der Inschrift auf dem Messer – 1642, nicht 1640 – hält nach erneuter Überprüfung des Originals stand.

Das Braunschweiger Gemälde ist ausgezeichnetes Beispiel für die unübertroffene malerische Fähigkeit, Gegenstände unterschiedlicher Textur nebeneinander darzustellen. Nicht nur Präsentation prächtiger Sammlerstücke, an deren sinnlicher Qualität der Malerei sich der Betrachter erfreuen soll, sondern die allegorische Bedeutung als Vanitas-Stilleben, das wegen der kostbaren, teils zerbrechlichen Objekte und teuren, leicht verderblichen Lebensmittel an die vergänglichen, eitlen Freuden des irdischen Lebens gemahnt, konstituiert die Bildaussage. Die Gegenstände wirken wie zufällig hingestellt, sind jedoch sorgfältig arrangiert, worin sich die Darstellung nicht erschöpft: Symbolische Bedeutung ist in jedem Gegenstand lesbar. Vergänglichkeit und Leere allen irdischen Daseins schwingt, wie in der gesamten niederländischen Stillebenmalerei als unterschwellige Mahnung mit: *Et omnia vanitas* – alles ist vergänglich. In diesem Sinn sind umgestürzter Krug, halbgeschälte Zitrone, auslaufende Pastete, kreuzförmige Spiegelungen und ähnliche Details, wie auch das eigentliche Motiv der halbverzehrt verlassenen anspruchsvollen Mahlzeit, begleitet von halbgeleerten Bechern, zu lesen.

Angesichts der Anzahl von Künstlern, die in Haarlem Bankettstilleben malten und ihrer beachtlichen Produktion in den 1630er und 1640er Jahren muss der Markt für solche Gemälde schier unersättlich gewesen sein. Schon in den 1650er Jahren verschob sich der Geschmack und die Vorliebe der Kunstliebhaber und -käufer hin zu farbenfroheren und opulenteren Stilleben.

AKS



76 DER SOLDAT UND DAS MÄDCHEN

Um 1622
Leinwand, 82,6 x 66 cm
Inv. Nr. GG 178

Gerard van Honthorst hatte mit seinen Nachtstücken, die ihm den Namen *Gberardo delle Notti* einbrachten, schon während seines Romaufenthalts von ca. 1610–20 großen Erfolg. Der Utrechter Caravaggist experimentierte mit den vielfältigen Möglichkeiten der künstlichen Beleuchtung durch Fackeln, Kerzen und Kohlen. Dabei ist die Lichtquelle häufig verdeckt, z. B. durch eine Figur im Bildvordergrund, so dass trotz des nächtlichen Dunkels eine räumliche Tiefenwirkung entsteht.

Im Braunschweiger Gemälde wird das Stelldichein einer jungen Dame mit ihrem Kavalier vom Schein einer glühenden Kohle in ein intimes, warmes Licht getaucht. Das nur spärlich mit einem Hemd bekleidete Mädchen bläst mit vollen Wangen auf ein Stück Kohle, das sie mit zwei Zangen in ihrer linken Hand hält, um an der neu entfachten Glut eine Kerze zu entzünden.

Sowohl die Kerze als auch die Kohle galten im 17. Jahrhundert durch viel konsultierte Traktate und Emblembücher als wohlbekannte Symbole der Liebe. Dass mit ihnen die verhängnisvolle fleischliche Liebe gemeint ist, vor deren Gefahren in moralisierender Weise gewarnt wird, verdeutlicht ein Emblem des niederländischen Dichters Jakob Cats (*Spiegel van den Ouden en de Nieuwen Tijd*, 1726), dessen Motto lautet:

*'t Sal smetten
of branden
Vrient wacht uw handen.
Dus ben ik in gevaer waer ik de vingers set;
Uw kool doet als haer vrou, sy brant, of sy besmet.*

*Es wird beschmutzen oder verbrennen
Freund, hüte deine Hände ...
Also bin ich in Gefahr wohin ich meine Finger lege
Eine Kohle macht es wie ihre Frau, sie (ver-)brennt oder sie beschmutzt*

Doch verschwendet der junge Mann bei Honthorst keinen Gedanken an die möglichen Gefahren, die von der Liebe der Frau, in der schon eine Prostituierte gesehen wurde, ausgehen. Ganz seiner Sinnenslust hingegeben hat er die linke Hand auf die Schulter des Mädchens gelegt und umfasst mit der rechten ihre Brust. So wie die junge Frau nämlich mit der Kohle die Kerze entzündet, entfacht sie beim Mann die Wollust. Die sprühenden Funken verdeutlichen sehr eindrücklich die knisternde erotische Atmosphäre.

Neben der eindeutig moralischen Bedeutung der Darstellung sind zugleich auch die malerischen Qualitäten des Gemäldes hervorzuheben. Seine lustvolle Szene, die warme Farbigkeit aus roten, braunen und gelben Tönen und der ausdifferenzierte Schein des Lichts laden den Betrachter zu einem Fest der Sinne ein.

JC



77 SPIEGELUHR

Augsburg, um 1649

Gehäuse: Bronze, vergoldet, Messing, vergoldet, graviert, Eisen, Silber, teilweise emailliert, teilweise graviert, Kristallglas, Ebenholz

Werk: Messing

H 97 cm, B 38 cm

Inv. Nr. Uhr 76

Die an die Form einer Monstranz erinnernde Uhr entstand als Meisterstück des bedeutenden Augsburger Uhrmachers Caspar Langenbucher (um 1620–1678). Er selbst spricht in einer von ihm hinterlassenen Beschreibung von der *Spiegeluhr* – ein historischer Begriff, der für die Bezeichnung von Uhren in Form eines frei stehenden runden Spiegels auch heute noch in Gebrauch ist.

Genau genommen ist die Spiegeluhr sowohl ein Zeitmessgerät als auch ein astronomisches Gerät zum Messen und Bestimmen verschiedener, auf der Erde zu beobachtender Konstellationen der Planeten und des Sternenhimmels. So ist sie nicht nur mit einem Sonnenzeiger ausgestattet, der bei einem Umlauf die 24 Stunden eines Tages anzeigt, sondern auch mit einem Mondzeiger für die Anzeige des Mondumlaufs um die Erde. Ein aus geschwärztem Eisen hergestellter Zeiger in Form eines Drachens kündigt, wenn er zusammen mit den beiden anderen Zeigern eine gemeinsame Linie bildet, eine Mond- oder Sonnenfinsternis an. Der vierte, ebenfalls geschwärzte Zeiger fungiert als Minutenzeiger. Im Zentrum des Zifferblatts ist ein sich drehendes Astrolab angebracht; ein Astrolab ist eine in die Fläche projizierte, stark vereinfachte Darstellung des (hier nördlichen) Sternenhimmels. Das auf den „Spiegel“ aufgesetzte kleine Zifferblatt gehört zu dem dahinter verborgenen Weckerwerk.

Auf der von einem Deckel aus Kristallglas geschützten Rückseite des „Spiegels“ sind fünf weitere kleinformatige

Zifferblätter angeordnet. Diese haben – mit dem untersten beginnend und im Uhrzeigersinn fortfahrend – die folgenden Funktionen: Glockenschlag für die vollen Stunden, Umstellung von Zwölf- auf Vierundzwanzig-Stundenschlag, Glockenschlag für die Viertelstunden, Anzeige des Tierkreiszeichens (= Monats) sowie des Verhältnisses zwischen Tag- und Nachtlänge, Anzeige des Wochentags. Das mittlere Kreisfeld umschließt das Herzstück des Getriebes, die Radunruhe, die von der ornamental gestalteten, durchbrochenen Lagerplatte, dem sogenannten Kloben, überfangen ist. Links unterhalb davon ist die eingravierte Signatur des Meisters *Caspar Langenbucher Augsburg* zu finden. Die Glocken des Schlagwerks sind im halbkugeligen, durchbrochenen Teil des Fußes untergebracht.

An der Herstellung der Uhr waren neben Langenbucher mehrere Spezialisten aus unterschiedlichen Handwerksberufen beteiligt, so ein Tischler für den aus Ebenholz gefertigten Fußkranz, ein Metaldrechsler für die runden Werkstücke, ein Goldschmied für die getriebenen und ziselierten Werkstücke, ein Stecher für das gravierte Blütenrankenornament, ein Emailmaler für die Ziffern und Verzierungen auf den silbernen Teilen der Zifferblätter, ein Stecher für die gravierten Schriftzeichen sowie ein Buchbinder für das verlorene Futteral aus rotem Leder mit Goldprägung. Die außerordentlich kunstfertig und mit großer Präzision ausgeführten Werkstücke zeugen von der kaum zu überbietenden Leistungsfähigkeit des hochentwickelten Augsburger Handwerks in der Barockzeit. Verschiedene Elemente der Spiegeluhr kommen in gleicher Form und Größe auch bei anderen Augsburger Uhren vor, hauptsächlich aber bei Spiegeluhren. Sie wurden ganz offensichtlich in Serie hergestellt.

Ein Jahr nach der Herstellung erwarb der leidenschaftliche Uhrensammler und -experte Herzog August d. J. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579–1666) Langenbuchers Meisterstück.

AW



78 DER ASTRONOM

1657
Holz, 33 x 27 cm
Unten bezeichnet: „G Dou. 1657“
Inv. Nr. GG 304

Gerard Dou kam bereits mit dem Ruf eines Wunderkindes zum jungen Rembrandt in die Lehre. Als wichtigster Vertreter der sogenannten *Leidener Feinmalerei* schuf er sich einen ganz eigenständigen Ruhm, der seinerzeit den seines Lehrers beinahe übertraf. Mit feinstem Pinsel malte er in unachahmlicher Präzision zumeist Interieurdarstellungen, Porträts oder sein Spezialmotiv, Figuren in einem Fensterausschnitt. Erst aus nächster Nähe erschließt sich dem Betrachter die detailgenaue und reich ausformulierte Ausführung der kleinen Täfelchen. Nach Art eines *Trompe-l'œil*, einer Augentäuschung, wirken die steinernen Fensternischen wie zum Greifen plastisch. Die Figuren scheinen sich tatsächlich daraus hervorzulehnen, in die Welt des Betrachters hinüberzuweisen. Die Grenze zwischen der Welt im Bild und der Welt des Betrachters ist für einen Moment vergessen.

Mit seinen virtuoson Stücken, die Dou an Fürstenhöfe und wohlhabende Kunstsammler lieferte, erzielte er Spitzenpreise. Für den durchschnittlichen holländischen Bilderkäufer waren sie kaum erschwinglich. In Kunstkammern wurden sie als Preziosen bewahrt, in denen sich der Wettstreit der Kunst mit der Natur unmittelbar ausdrückte.

Mit dem Astronomen, einem von Dou mehrfach behandelten Thema, berührt dieser das Verhältnis von mensch-

lichen Fähigkeiten und der Natur auch thematisch: Ein junger Gelehrter blickt aus seinem Rundbogenfenster zum nächtlichen (Sternen-)himmel. Der moderne Wissenschaftler kündigt sich an: Im Gegensatz zum Astrologen, der einen altertümlichen Sternenglauben tradierte, der auf okkulten Bezügen beruhte, tritt hier der auf die sichtbare Welt blickende Forscher auf. Als Astronom vermisst er die Gestirne nach Maß und Zahl, um das in den Folianten und auf dem Himmelsglobus festgehaltene Wissen sachlich zu überprüfen, zu korrigieren und zu erweitern.

Das helle Licht, im theologischen Sinn Zeichen göttlicher Erleuchtung, wird hier zum Symbol naturwissenschaftlicher Erkenntnisfähigkeit des Menschen. Mit dem Blick zum Himmel greift dieser sogar über das Betrachten der irdischen Welt hinaus, im Holland des 17. Jahrhunderts ein durchaus noch nicht von allen akzeptierter Schritt, der die Trennung von menschlich-irdischer Sphäre und göttlichem Reich in Frage zu stellen schien. Doch der wirtschaftliche Nutzen, den die Kartographie und Gestirnskunde allein schon für die Seefahrt bedeutete, war für die Nation der Holländer kaum zu überschätzen.

SG



79 SITZENDER KNABE

Edo-Zeit (1600–1868), Ende 17. Jahrhundert/um 1700
Holz, farbige Fassung auf zerriebenem Muschelkalk (?)
H 20,5 cm, B 12,8 cm, T 13,8 cm
Inv. Nr. OA Hol 25

Der *Sitzende Knabe* aus Japan stellt eine große Besonderheit und das herausragende Kunstwerk innerhalb der Sammlung der Ostasiatica dar. Er ist aus Holz gefertigt, das mit einer Bemalung versehen worden ist, die Porzellan imitieren soll: auf feinem weißem Grund – wahrscheinlich handelt es sich hier um Gofun, eine Masse aus mit Leim gebundenem Muschelkalk – sind nicht nur die Details der Physiognomie, sondern vor allem das plastisch gestaltete Lätzchen mit kostbarem Brokatdekor in verschiedenen Farben aufgemalt. Der Junge hat Arme und Beine mit fast komplett von vorne gezeigten Fußsohlen ausgestreckt. In der Vitrine nur zu erahnen ist seine Fähigkeit, mit dem Kopf zu nicken und dabei leicht die Zunge aus dem geöffneten Mund zu strecken.

Wahrscheinlich entstand der *Sitzende Knabe* im Zusammenhang mit dem Knabenfest am 5. Tag des 5. Monats (nach dem Mondkalender, heute der 5. Mai), bei dem die Entwicklung und Persönlichkeit der Jungen gefeiert wurde. Das Äquivalent, das Mädchen- oder Puppenfest, begangen am 3. Tag des 3. Monats (heute 3. März), war schon länger üblich, während das Knabenfest erst in der Edo-Zeit aufkam;

dabei wurden männliche oder weibliche Puppen, die in der Regel mit prächtigen Textilien bekleidet waren, in den Häusern aufgestellt.

Wie die hohe Qualität der Puppe und der Nickmechanismus nahelegen, handelt es sich bei der Figur um eine sog. Saga-Puppe. In Saga, einer kleinen Stadt in der Nähe von Kyoto, fertigten wohl vor allem Mönche, die auch buddhistische Figuren herstellten, diese besonders fein gearbeiteten Puppen. Der Braunschweiger Knabe gehört in die Gruppe der „hadaka-Saga-ningyō“, der „nackten“ Saga-Puppen, die nur mit einem Latz bekleidet sind. Prominent tritt bei diesen Puppen die weiße Fassung der Haut in den Vordergrund, die kontrastreich die schwarzen Haare und die Farbigkeit der knappen Bekleidung betont. Eine vergleichbare Holzfigur ist in öffentlichen Sammlungen in Europa bislang nicht bekannt. Wie die allermeisten Kunstwerke der Ostasiatica-Sammlung ist auch dieser Knabe bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts in Braunschweig nachweisbar. Es ist anzunehmen, dass er noch zu Herzog Anton Ulrichs Lebzeiten (1633–1714) in die Sammlungen gelangte.

RM



80 DAS MÄDCHEN MIT DEM WEINGLAS

1658
Leinwand, 78 x 67 cm
Links bez.: „JVMeer“ (ligiert)
Inv. Nr. GG 316

Johannes Vermeer van Delft scheint eine Szene aus dem Leben des gehobenen Bürgertums im Holland des „Goldenen Jahrhunderts“ zu schildern. Eine junge Dame prostet uns lächelnd mit ihrem Weinglas zu. Man könnte glauben, sie bemerke nicht den irritierend bedrängenden Blick des Herrn, der – noch im Mantel – neben ihr steht. Ermunternd führt er ihre Hand, so als könne er es nicht erwarten, bis sie von dem Wein koste und der Alkohol seine Wirkung auf die junge Frau entfalte. Rätselhaft erscheint in dieser Szene die Rolle des unbeteiligt wirkenden Kompagnons, der an einem Tisch links im Hintergrund des Raumes sitzt. Wartet er, leicht eingenickt, auf das Ende der Konversation – oder will er das Paar mit gespielter Abwesenheit nicht kompromittieren? Als stiller Beobachter kommentiert hingegen der Herr auf dem altertümlichen Porträtgemälde das Geschehen.

Schon für zeitgenössische Käufer holländischer Genrebilder bestand deren Reiz in ihren mehrdeutigen Anspielungen, die sich aus immer neuen Kombinationen tradierter Bildsymbole ergaben. Man hat vorgeschlagen, in unserer Szene einfach die Unterweisung einer jungen Dame im kultivierten Betragen zu sehen. Ganz stolz scheint sie auf ihre Eleganz und wie angemessen sie das Weinglas hält. Ihr kostbares rotes Seidenkleid war eigentlich nur für besondere Ereignisse gedacht: Im Alltag bevorzugten Holländerinnen bequemere Kleidung statt eng geschnürter Korsetts.

Doch der „Lehrer“ verhält sich keineswegs *comme il faut*. Er verletzt die Regeln der Distanz, die Reputation des Mädchens scheint gefährdet. Die geschälte Zitrone konnte von Zeitgenossen als Symbol verletzter Unschuld gedeutet werden – selbst wenn Zitronensaft als Zutat im Wein damals gebräuchlich war. Das Bild der auffällig ins Zimmer geklappten Fensterscheibe erinnert in diesem Zusammenhang an die emblematische Figur der Temperantia, die mit einem Zaumzeug zur Mäßigung mahnt. Zwar zeigt sich bei genauem Hinsehen hier nur eine Wappenhalterin, die ein Familienwappen an fliegenden Bändern fasst, doch Vermeer wird das anspielende Motiv nicht zufällig gewählt haben. Den Blick des Mädchens wendet er davon ab, zu uns hin: Zeugt ihr Lächeln also von kindlicher Unschuld oder von einem riskanten Spiel mit den Avancen des Mannes?

Vermeers kunstvoll gewobene, andeutende Erzählweise erzeugt Spannung. Eine besondere poetische Kraft entsteht aber erst durch die einzigartige Weise, wie Vermeer den Charakter reinen, nördlichen Tageslichts schildert. Niemand sonst zeigt so klar, wie sich die Farbigkeit der Dinge im Zusammenspiel mit ihrer Umgebung wandelt. Vermeer löst sich in atemberaubendem Maß von dem, was wir über die Farbe eines Gegenstandes zu wissen glauben und überzeugt uns gerade auf diese Weise. So lässt er das Weiß der Serviette oder des Delfter Fayencekruges neben dem ultramarinblauen Tischtuch blau schattiert erscheinen oder er taucht eine Ärmelspitze der Dame in goldenes Ocker, während er die andere ebenfalls bläulich schimmern lässt.

Die Dominanz des Farbdreiklangs Rot-Blau-Gelb wird dabei in unserem Bild zum artistischen Prinzip. Selbst Schattenzonen in dem virtuos gemalten roten Seidenkleid werden mit kostbarem Ultramarinblau und leuchtendem Gelb gebildet. Vermeers Thema ist das Transitorische, die Veränderlichkeit der für uns zunächst konstant erscheinenden sichtbaren Welt. Die Erfahrung des stets wechselnden Lichts ist dafür der unmittelbarste sinnliche Ausdruck.

SG



Jan Steen (um 1626–1679)

81 DIE HOCHZEIT DES TOBIAS

Um 1667
Leinwand, 131 x 172 cm
Links unten bez.: „JSteen“
Inv. Nr. GG 313

Jan Steens Gemälde zeigt eine Szene aus dem apokryphen biblischen Buch Tobit (Buch 7, 11–17). Der Leidener Maler hat sich in mehreren Varianten mit der sonst selten dargestellten Hochzeit von Tobits Sohn Tobias beschäftigt. Nach der biblischen Legende wurde seine zukünftige Braut Sara von dem bösen Geist Aschmodi beherrscht: Sieben Mal waren in der Hochzeitsnacht ihre Ehemänner durch diesen Dämon gestorben. Doch Tobias verfügt mit der Hilfe seines Schutzengels Raphael über ein Gegenmittel: Durch das Verbrennen von Herz und Leber eines Riesenfisches gelingt es ihm, den bösen Geist zu vertreiben. Tobias war von diesem Fisch auf seiner Reise nach Medien in dem Fluss Tigris angefallen worden und tötete ihn. Raphael hatte ihm geraten, die inneren Organe zu bewahren. Mit der Galle des Fisches konnte Tobias später auch die Blindheit seines Vaters Tobit heilen. Das Buch Tobit wurde in Holland 1636 in die offizielle Bibelübersetzung aufgenommen: Es handelt von Fragen der Familie und der Ehe, die den Holländern besonders am Herzen lagen. Im Schicksal von Tobit und seinem Sohn Tobias sahen sie ein Gleichnis dafür, dass durch Gottes Hilfe auch größtes Unglück in Glück verwandelt werden konnte. Während Raguel und Edna, die Eltern der Sara, mit dem Notar links am Tisch in einem Ehevertrag die Mitgift der Sara festlegen, scheint das Paar selbst im Bildzentrum zwischen Treueschwur und Zweifel zu schwanken. Die Bibel berichtet, dass der Vater der Braut noch am selben Abend

ein Grab für den vermeintlich todgeweihten Bräutigam ausheben lässt, das er jedoch sofort wieder verfüllt, als er diesen am nächsten Morgen lebendig vorfindet. Erst nach zwei Wochen sind alle Zweifel ausgeräumt und es findet ein großes Hochzeitsfest statt, das sich in dem großen Weinfass unserer Darstellung schon ankündigt.

Jan Steen gelingt es, den kritischen Moment der Handlung mit anekdotenhaften Elementen zu einer mehrteiligen Erzählung zu verbinden. Durch die Ehe mit Sara kann Tobias zum wohlhabenden Mann werden – sofern der Gegenzauber wirkt und er überlebt. Zahlreiche versteckte Bildsymbole verhelfen zur Entschlüsselung der zugrunde liegenden biblischen Erzählung, die zunächst wie ein Genrestück im Wirtshaus erscheinen mag. Auffällig ist am vorderen Bildrand ein Hocker mit Füßen in Gestalt von Fischen platziert, und über den Hauptfiguren zeigt ein Gemälde die Erschaffung Evas aus Adams Rippe als Referenz auf die „erste eheliche Verbindung der Menschheit“.

Herzog Anton Ulrich hat das Gemälde kurz vor 1710 von dem Rembrandt-Schüler und Kunstschriftsteller Arnold Houbraken gekauft. In seiner berühmten Anleitung zur Malerei beschrieb dieser unser Bild als Musterbeispiel einer lebensechten Schilderung. Er empfahl, genau wie hier, den gemalten Figuren mit sprechender Mimik und Gestik und in einer Mischung aus Komik und Ernst natürliche seelische Bewegung zu verleihen. Mit Jan Steens genauer Beobachtung echter Figurentypen wird daraus eine überzeugend erzählte Szene wie auf der Theaterbühne.

Herzog Anton Ulrich – selbst als Barockdichter hochberühmt – wird diese Erzählweise wohl nachvollziehbar gefunden haben, vielleicht waren Gemälde wie dieses für ihn eine besondere Inspiration. Man fühlt sich an die Darbietungen der *Rederijker* erinnert, jene Schauspielgruppen, die im holländischen „Goldenen Jahrhundert“ mit ihren lebendigen Stücken in aller Munde waren.

SG



Balthasar Permoser (1651–1732)

82 1. MERKUR UND ARGUS, 2. APOLL SCHINDET MARSYAS

Rom oder Florenz, 1675/80

Elfenbein

1) H 18 cm, B 10,5 cm

2) H 17,5 cm, B 10,5 cm

Inv. Nr. Elf 232, Elf 233

Nach der Erzählung in Ovids *Metamorphosen* führte eine Liebschaft des Göttervaters Jupiter zum tragischen Ende des Argus: Die eifersüchtige Juno verwandelte die Geliebte des Zeus, Io, in eine Kuh und gab sie zur Bewachung in die Obhut des hundertäugigen Argus. Doch Jupiter schickte seinen Boten Merkur, um den Wächter mit dem Klang der Hirtenflöte einzuschläfern. Derart war der schlafende Argus ein leichtes Opfer: Er wurde von Merkur im Schlaf erdolcht und der Kuh Io beraubt.

Im links gezeigten Relief Balthasar Permosers nähert sich der Götterbote dem schlafenden Argus im Laufschrift, wobei der Mantel hinter ihm auffliegt. Seine Bewegung wird dadurch besonders anschaulich, dass sich der Oberkörper des Flöte spielenden Boten freiplastisch aus dem Relief herauschält. Merkur beugt sich über den Schlafenden, dessen rechtes Bein aufgestellt ist, um den Arm mit dem in die Hand gestützten Haupt zu tragen. Derart öffnet sich sein Körper zur linken Seite mit dem weit ausgestreckten Bein in Richtung des herannahenden Merkur, der den Dolch zum

tödlichen Streich führen wird. Die Waffe steckt im Stamm der Baumgruppe direkt über dem Haupt des Argus’.

Von großer Könnerschaft zeugen zum einen Permosers Ausführung der Details, wie die feinteilig gestaltete Vegetation in Vorder- und Hintergrund, zum anderen die räumliche Tiefenschichtung, die der Künstler durch Ausnützen der gesamten Stärke des Elfenbeins erreichte. Besonders ausdrucksstark ist die Zusammenführung der drei Köpfe in ihrer plastisch-gestalterischen Unterscheidung: Während der frontal gesehene Kopf der Kuh im flachen Relief, auch *rilievo schiacciato* genannt, gearbeitet ist, erscheint das Haupt des Argus im Hochrelief und der Profilkopf des Merkur mit Hinterschneidung gänzlich vollplastisch vor der Fläche.

Das Relief *Merkur und Argus* und sein rechts abgebildetes Gegenstück *Apoll schindet Marsyas* thematisieren die Überwindung niedriger, halb tierischer Wesen durch die Götter. Sie sind bereits im Kunst- und Naturalienkabinett Carls I. (seit 1798) nachweisbar. Allerdings wurden sie erst 1932 als eigenhändige Arbeiten des großen Barockkünstlers Permosers erkannt und gelten heute als Meisterwerke aus seiner italienischen Frühzeit. Große Übereinstimmungen mit einem Reliefpaar selben Inhalts (Wiesbaden, Privatbesitz) von dem bedeutenden niederländischen Bildhauer Francis van Bossuit (1635–1692), der zur selben Zeit wie Permoser in Italien tätig war, legen einen Kontakt zwischen den Künstlern nahe. Möglicherweise waren die beiden Reliefpaare das Ergebnis eines Wettbewerbs, zu dem die Künstler gegeneinander antraten. Näher liegt jedoch die Vermutung, dass sich der jüngere Permoser an den Werken van Bossuits’ orientierte und im Vergleich zu einer sehr viel ausdrucksstärkeren, auf die Figuren konzentrierten Lösung fand.

JC



83 WASSERFALL MIT WACHTTUM

Um 1660/1670
Leinwand, 100 x 86 cm
Inv. Nr. GG 378

Ruisdaels Darstellungen von Wasserfällen prägen unsere Vorstellung des Bildthemas. Sie stehen in langer Tradition, die in den 1570er Jahren bei Paul Bril in Rom beginnt, der die ersten Landschaften mit Stromschnellen und Wasserfällen, meist Variationen jener in Tivoli, malt. Holländische Italianisanten der zweiten Generation in Rom, wie der gebürtige Flame Roelant Savery, Herman Swanevelt und Jan Both, vor allem aber Jan Asselijn und Allaert van Everdingen, entwickeln das Thema von der Zusammenführung vielfältiger Einzelbeobachtungen zu poetisch stilisierter Fiktion, überhöhtem Idealbild der Natur. Anfangs nur als Hintergrund für Historiendarstellungen dienende Wasserfälle rücken so ins Zentrum, geraten zum nahe gesehenen Landschaftsausschnitt, der als sichtbare Wirklichkeit zum bildbestimmenden Thema wird. Auf Grundlage naturtreuer Landschaftsschilderung übersteigert man in den 1640er Jahren Landschaftsdarstellungen allgemein, also auch andere Motive, zu idealisierten, dramatisch-stilisierten, heroischen Landschaften. Für derartige, die Natur künstlerisch transformierende Übersteigerung bildet der Wasserfall allerdings das geeignetste expressive Bildmotiv, da das Nebeneinander der Elemente, reißend-vielgestaltige Bewegung des Wassers und daraus entstehende visuelle Effekte, den Aspekt einer Handlung ins scheinbar statische Landschaftsbild trägt.

Asselijn wählt in einer sich ebenfalls im Besitz des Braunschweiger Museums befindlichen Landschaft um 1640 erstmals einen sehr tiefen Blickpunkt, so dass das Wasser dem Betrachter direkt entgegenstürzt. Everdingen fügt dramatisierende Motive wie dräuendes Gewölk und vom Strom mitgerissene abgestorbene Baumstämme hinzu. Eben solche Elemente nutzt auch Ruisdael in seinem Bild: Tiefer Betrachterstandpunkt suggeriert unmittelbare Nähe zum reißenden Wasser, sich biegender Vegetation und Wolken evozieren stürmische Wetterlage, das von Wolken teils verschattete Sonnenlicht deutet auf Gewitternähe, der Berg als zu vermutender Ursprungsort des herabstürzenden Wassers trägt durch schroffe Form zur Stimmung bei, Turm und Haus auf der Bergspitze verraten altertümliche, letztendlich mittelalterliche Entstehung, alludieren eine alte doch vom Verfall bedrohte und geschichtsträchtige Anwesenheit menschlicher Zivilisation in der Landschaft. Dies alles liefert zugleich den Verweis auf den in dieser Zeit so vertrauten Gedanken der Vergänglichkeit alles Irdischen, eine Vanitas-Metaphorik wie sie mit anderen Mitteln auch zeitgleiche Stillleben prägt. Führt man sich nun vor Augen, dass der potentielle Käuferkreis in den nördlichen Niederlanden weder felsige Berge noch reißende Bergbäche aus eigener Anschauung kennen konnte, erschließt sich, weshalb und in welchem Umfang Ruisdaels Wasserfallbilder reißenden Absatz fanden.

AKS



84 JAGDSCHÜSSEL UND JAGDKANNE

Um 1680
Schüssel: 52 cm x 43,5 cm
Kanne: H 33,5 cm, Dm 11 cm (Standring)
Elfenbein, Hirschhorn, Metall
Inv. Nr. Elf 406 und 407

Barocker Reiz von Schüssel und Kanne besteht in Materialkombination von hellem Elfenbein und dunkelfarbigem Hirschhorn. Sämtliche Szenen nehmen Bezug auf die Jagd, aus der die Materialien Hirschhorn und Elfenbein als Trophäen hervorgegangen sein dürften.

Der eiförmige Corpus über schlankem, sich nach oben verjüngendem Rundfuß charakterisiert die Kanne mit Schnabelausguss und hohem Henkel. Figurenschmuck aus Elfenbein dekoriert den aufschwingenden Henkel, der als Drache gebildet von drei Putten beklettert wird, und den corpusmittig eingezogenen Fries. Auf diesem tritt durch weggeschnittenen Hintergrund eine Jagd auf Schweine und Hasen in waldreicher Gegend freiplastisch hervor.

Aneinandergefügte Hirschhornplatten bilden die Schalenunterseite der Schüssel. Die Schaleninnenseite – der sogenannte Spiegel – besteht aus Elfenbein. Um das reliefierte Mittelmedaillon, das die mythologische Geschichte von Diana und Aktäon zeigt, fügen sich strahlenförmig angeordnete Elfenbeinstreifen zum Schalen Spiegel. Aufwändigster Teil des Zierbeckens ist die Randgestaltung, zusammengesetzt aus sechs ovalen Bildfeldern und ebenso vielen Zwickelbildern dazwischen. In den Ovalen sind Jagden auf verschiedene Tierarten dargestellt: Hirsche, Wölfe, Löwen, Eber, Gemen und Bären. In den dazwi-

schienliegenden Zwickeln sind Jäger bei verschiedenen Verrichtungen gezeigt: Halali blasend mit Hunden, einen Wolf mit der Keule erschlagend, einen vom Hund gefassten Fuchs mit dem Speiß angreifend, einen auf einem Ast sitzenden Vogel erlegend, reitend auf Hasen schießend sowie Hasen an geschultertem Gewehr davontragend.

Bisher unbemerkt blieb, dass sowohl das ovale Relief *Heimkehr von der Gemenjagd* als auch dasjenige der *Bärenjagd* der Braunschweiger Schüssel ihre bildkompositorischen Pendants in den ovalen Besatzstücken gleicher Themen in der Privatsammlung Winkler finden. Für die Gemenjagd wollte Kappel unzutreffenderweise den themengleichen Kupferstich von Philips Galle nach Johannes Stradanus als Anregung nachweisen. Dass eine gemeinsame graphische Vorlage existiert, ist mehr als wahrscheinlich.

Die prunkvollen Geschirrtile waren nicht für den täglichen Gebrauch bestimmt. Kostbarkeit des Materials, dekoratives Erscheinungsbild, komplizierte Herstellung und enorme Kunstfertigkeit machten sie zu luxuriösen Sammlungs- und Schaustücken königlicher und herzoglicher Kunst- und Wunderkammern. Neben Stücken in Stockholm, Dresden und Paris zählt das Braunschweiger Prunkgeschirr zu den herausragendsten Arbeiten dieser Technik.

AKS



85 BLAUE PASSIONSBLUME

1698
Gouache auf weiß grundiertem Pergament
37,5 x 30,3 cm
Rechts oben num.: 17, links unten betitelt:
Blauwe Passions Bloem
Inv. Nr. H 27 Nr. 24b Bl. 17

Johanna Helena Herolt war die Tochter von Maria Sibylla Merian (1647–1717), die sich schon zu Lebzeiten einen Namen als Künstlerin und Naturforscherin gemacht hatte. Maria Sibylla Merian wuchs im Haus ihres Stiefvaters, des Blumenmalers und -händlers Jakob Marrell, in Frankfurt auf. Sie widmete sich seit ihrer Jugend der Beobachtung von Insekten, insbesondere der Entwicklung der Schmetterlinge, und hielt ihre naturkundlichen Studien in Form von farbenprächtigen Aquarellen und kolorierten Kupferstichen fest. Innovativ waren Merians Darstellungen aufgrund der Verbindung von Insekten- und Blumenmotiven: Die Künstlerin zeigte die Insekten inmitten ihrer natürlichen Lebensverhältnisse auf den Wirtspflanzen. Ihren Töchtern Johanna Helena und Maria Dorothea war Maria Sibylla Merian zugleich auch Lehrerin. Insbesondere mit der älteren Tochter Johanna Helena arbeitete sie eng zusammen, auch nachdem sie 1692 den Kaufmann Jakob Hendrik Herolt geheiratet hatte. So lassen sich die Arbeiten von Mutter und Tochter oft nur schwer auseinanderhalten.

1698 schuf Johanna Helena Herolt eine Folge von 49 Blättern mit Darstellungen von Blumen, Pflanzen, Insekten und Früchten, zu denen als Blatt 17 auch die *Blaue Passionsblume* gehört. In einem handgeschriebenen Register dieses

Blumenbuchs notierte die Künstlerin Jahr und Ort (Amsterdam) seiner Entstehung und führte alle Namen der Blumen auf den ersten 43 Blättern auf, während die restlichen sechs im Register fehlen und anscheinend erst später hinzukamen. Bis ca. 1930 waren die Blätter gebunden, wurden dann aber aus dem feinen Pergamentband herausgelöst.

Das *Blumenbuch* zeigt überwiegend einheimische bzw. in Westeuropa beheimatete Pflanzen, deren Darstellung von einer doppelten Einfassungslinie umrahmt wird. Die *Blaue Passionsblume*, eine im Sommer blühende Pflanze, ragt vor dem Rahmen auf und beschreibt – für Kletterpflanzen typisch – eine leichte Wellenlinie, um mit den jüngsten Trieben in einer leichten Linksbewegung zu enden. Die Künstlerin hielt alle Charakteristika einer Passionsblume – ihre wechselständigen fünffingrigen Blätter, die korkenzieherartigen Ranken, die sensationellen Blüten und ihren mehrfarbigen, fadenförmigen Strahlenkranz – mit größter Präzision und Detailgenauigkeit fest und verlieh der Pflanze große Plastizität. Damit gelang ihr eine in sich ausgeglichene, Flächen füllende Komposition, die vor allem durch die überragende Strahlkraft und Frische der Farben sowie Feinheit der Ausführung zu begeistern vermag.

JC





Die vielen Gesichter des 18. Jahrhunderts

Exzentrisch, klassisch, vernünftig

86 BOHNERZJASPISSCHALE

17. Jahrhundert
Bohnerzjaspis; Silber vergoldet; 15 Türkise
H 13,5 cm, B 15,3 cm, T 11,7 cm
Inv. Nr. Kos 262

Die gelb-rote, muschelförmige Schale mit Schaft und Fuß stammt aus der Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Bevern (1636–1687). Kostbare Steinschneidearbeiten wie diese Schale waren in jeder Kunstkammer gesuchte Objekte. Große Bewunderung erregte insbesondere die hohe Kunst des Steinschneidens, bei der die spezielle Struktur und Farbe des Steins in die Gestaltung miteinfließt. Der unbekannte Künstler gestaltete die beiden Außenflächen der Phantasiemuschel spiegelbildlich, indem er vom Wirbel ausgehend Voluten, Bogen- und Blattformen in den Stein schnitt. Die Öffnung bzw. Ränder der Muschel versah er mit aufgeworfenen blattähnlichen Formen, die sich zur einen Seite in weiß-grauer Farbe absetzen.

Aufgrund dieser speziellen Färbung konnte der verwendete Stein erst unlängst (2004) als der sogenannte Markgräfler Bohnerzjaspis identifiziert werden, der in seinem Vorkommen auf die südbadische Region zwischen Freiburg und Basel beschränkt ist. Bohnerzjaspis, der sowohl in weiß-

grauer als auch in gelb-roter Färbung vorkommt, wurde insbesondere im 17. Jahrhundert zur Gestaltung von Vasen, Schalen und Dosen genutzt. Die Kostbarkeit der Braunschweiger Bohnerzjaspisschale wird zusätzlich durch den vergoldeten Knauf am Schaft und die vergoldete Silbereinfassung des Fußes mit 15 eingelassenen Türkisen erhöht. Hohe Wertschätzung genoss das Gefäß augenscheinlich auch im Kunst- und Naturalienkabinett Herzog Carls I., denn es zählte zu den ausgewählten Stücken, die um 1767 in einem Kupferstichwerk publiziert werden sollten. Von diesem letztendlich nicht realisierten Projekt zeugen noch heute drei farbig aquarellierte Zeichnungen von Johann Heinrich Haeblerlein im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums. Haeblerlein gab die Schale von beiden Seiten und von oben wieder und zeigte sich insbesondere vom Farbenspiel des flammenden Rotgelb beeindruckt, das mit den Vergoldungen an Schaft und Fuß harmoniert.

JC



Stephan Andreas Richard (tätig 1704–1718) und
Heinrich Paul Groskurt (1675–1751)

87 ZWITTERMEDAILLE AUF DIE HERZÖGE RUDOLPH AUGUST UND ANTON ULRICH

Braunschweig-Wolfenbüttel, Rudolph August (1627–1704) und
Anton Ulrich (1633–1714)
Brockmann 1985, 215
Silber, 87,38 g, Dm 5,9 cm
Inv. Nr. 670/11

Vorderseite: RVDOLPHVS. AVGVSTVS. D. G. DVX BR.
ET. LVN: (= Rudolph August, von Gottes Gnaden Herzog von
Braunschweig und Lüneburg); Brustbild Rudolph Augusts in
Harnisch mit Perücke und Mantel nach rechts
Rückseite: ANTONIVS. VLRICVS. D. G. DVX. BR. ET.
LVN: (= Anton Ulrich, von Gottes Gnaden Herzog von
Braunschweig und Lüneburg); Brustbild Anton Ulrichs in
Harnisch mit Perücke und umgelegtem Mantel nach rechts

Medaillen waren keine offiziellen Zahlungsmittel, sondern
Erinnerungs- und Schaustücke, die meist aus Propaganda-
gründen entstanden. Herrscher und ihre Regierungstaten
wurden damit verherrlicht. Sie dienten als Schaustücke in
den fürstlichen Kabinetten und wurden von Fürsten an be-
freundete Herrscher und Diplomaten verschenkt oder für
besondere Leistungen an Beamte und Gelehrte verliehen.
Bei Staatsbesuchen oder beim Abschluss von Verträgen ge-
hörte der Austausch von Geschenken zu den erwarteten Eh-
renbezeugungen. Dafür boten sich Medaillen geradezu an,
konnte man sich auf ihnen doch repräsentieren und wegen
ihrer Dauerhaftigkeit im Gedächtnis bleiben.
Politisch genutzt wurden Medaillen auch im Herzogtum
Braunschweig-Wolfenbüttel an der Wende vom 17. zum 18.
Jahrhundert. Herzog Rudolph August, der als ältester noch

lebender Sohn Augusts des Jüngeren 1666 dessen Nachfol-
ger wurde, band seinen jüngeren Bruder Anton Ulrich in
die Regierung ein, machte ihn 1667 zum Statthalter und
1685 zum Mitregenten. Seit 1681 zog sich Rudolph August
zu Gunsten Anton Ulrichs immer mehr aus den Regie-
rungsgeschäften zurück. Die gemeinsame Regierungszeit,
die gelegentlich auch Unstimmigkeiten zwischen den bei-
den Brüdern erlebte, wurde nach außen hin als harmonisch
dargestellt. Dazu dienten unter anderem Medaillen, auf de-
nen die beiden Brüder gemeinsam abgebildet sind, der ei-
ne auf der Vorderseite, der andere auf der Rückseite. In der
Regel sind diese Medaillen undatiert. Da Medaillenstempel
oft jahrelang aufbewahrt wurden, bis sie wieder Verwen-
dung fanden, lassen sich oft keine sicheren Jahresdaten er-
mitteln.

Eine dieser Medaillen ist eine so genannte „Zwittermedail-
le“, bei denen die beiden Stempel, die zur Herstellung der
Medaille notwendig waren, von verschiedenen Medailleu-
ren geschaffen wurden. Die Vorderseite stellt den älteren
Bruder Rudolph August im Typus eines römischen Kaisers
im Panzer und mit umgelegtem Mantel dar. Nur die Perü-
cke weist darauf hin, dass es sich um ein Kunstwerk des be-
ginnenden 18. Jahrhunderts handelt. Stephan Andreas Ri-
chard, einem Schüler des damals wohl bedeutendsten deut-
schen Medailleurs Christian Wermuth, wird die Vordersei-
te zugeschrieben, Heinrich Paul Groskurt, etwa 1675 gebo-
ren und seit 1694 Medailleur im Dienste Preußens und
Sachsens, die Rückseite mit der Darstellung Anton Ulrichs
in Harnisch und umgelegtem Mantel. Die Medaille muss
spät geprägt worden sein, da Arbeiten Heinrich Paul Gros-
kurts für den Hof in Wolfenbüttel zum ersten Mal 1694 be-
zeugt sind und Stephan Andreas Richard zwischen 1704
und 1710 in Diensten Herzog Anton Ulrichs stand. So
wird man das Stück ganz ans Ende der Lebenszeit Rudolph
Augusts datieren müssen, um 1704.

WL



Hyacinthe Rigaud (1659–1743)

88 BILDNIS HERZOG ANTON ULRICHS VON BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL

Vor 1704
Leinwand, 81,3 x 64 cm (im Oval)
Inv. Nr. GG 528

Das vor 1778 für die herzogliche Galerie erworbene Porträt gilt seit langem als Bildnis des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Regent des Fürstentums Braunschweig-Wolfenbüttel. Er war der Erbauer von Schloss Salzdahlum und Schöpfer der dort angelegten weitläufigen Kunstsammlungen, besonders der weithin berühmten Gemäldegalerie. Gelegentlich wurde die Identifizierung des Dargestellten auf unserem Gemälde bezweifelt, weil das Bild in Verzeichnissen der herzoglichen Sammlungen aus Anton Ulrichs Zeit nicht genannt ist. Ähnlichkeiten mit sicheren Bildnissen des Herzogs, wie der Alabasterbüste Balthasar Permosers (vgl. Kat. Nr. 90) sind jedoch deutlich zu erkennen.

Mit visionärem Blick wendet sich der Herzog dem Betrachter zu, Harnisch und hohe Allongeperücke deuten auf seine herausgehobene Stellung als Fürst und Feldherr hin. Ein roter, schwungvoll drapierter Mantel und die gewandte Haltung sorgen für den dynamischen, raumgreifenden Eindruck des barocken Regenten trotz des kleinen Bildformats.

Die Wahl des französischen Hofmalers Rigaud als Maler dieses Porträts verweist auf Anton Ulrichs großes Vorbild, den Sonnenkönig Ludwig XIV. In Salzdahlum, das nach dem Muster des Königsschlusses in Versailles entworfen

wurde, richtete der Braunschweiger Herzog das Zeremoniell ebenso ein wie am französischen Hof.

Allerdings ist das kleine Format unseres Ovalbildes nicht als besonders aufwändiger Porträtauftrag zu bewerten. Die schnelle Ausführung der Kostümdetails mit flottem Pinselstrich könnte dafür sprechen, dass wir es hier mit einer ausgearbeiteten, bildmäßigen Ölstudie Rigauds zu tun haben, nach der vielleicht eine größere Arbeit geschaffen werden sollte. Vielleicht erklärt dies das Fehlen des Gemäldes in den frühen Salzdahlumer Galerielisten. In Rigauds Werkstattbetrieb war es üblich, dass der überbeschäftigte Hofmaler selbst nur die Gesichtszüge des Porträtierten ausführte, während die übrigen Teile der Darstellung von seinen Mitarbeitern nach bestimmten Mustern und in genau festgelegten Preiskategorien ergänzt wurden.

Gerade die ursprüngliche Handschrift unserer Studie macht aber ihren Reiz aus. Sie kann ihre Wirkung unabhängig vom sogenannten „Apparat“, einer kanonisierten Anzahl festgelegter Bildelemente wie Kostümdetails, Accessoires oder Raumelemente entfalten. Die malerische Virtuosität rückt so deutlicher in den Blick, mit der der Meister hier mit wenigen, effektiv gesetzten Pinselzügen die Illusion so gegensätzlicher Dinge wie der metallisch glänzenden Rüstung und der duftigen Lockenperücke erschuf. Souverän und frei gesetzte Farbkontraste verleihen der Darstellung Lebendigkeit und sind an sich ein ästhetischer Genuss.

Soweit wir wissen, hat Anton Ulrich nur einmal, als junger Mann, Gelegenheit zum Besuch von Paris erhalten, als ihn 1655/56 seine Kavalierstour nach Frankreich führte. Das Bild muss aus historischen Gründen jedoch später gemalt worden sein. Möglicherweise hat Anton Ulrichs Sohn, August Wilhelm, der 1685 und 1701 in Paris weilte, bei Rigaud ein Porträt des Vaters bestellt und ihm dafür ältere Porträtzzeichnungen zur Verfügung gestellt.

SG



89 MEDAILLE AUF DAS SCHLOSS SALZDAHLUM

1694
Braunschweig-Wolfenbüttel, Anton Ulrich (1633–1714),
Silbermedaille auf die Einweihung der Schlosskirche
Salzdahlum 1694
Brockmann 1985, 220
Silber, 86,77 g, Durchmesser: 59 mm
Inv.-Nr. 671/3

Vorderseite: ANTONIVS. VLRICVS. D. G. DVX. BR. ET.
LVN: (= Anton Ulrich, von Gottes Gnaden Herzog von
Braunschweig und Lüneburg); Brustbild Anton Ulrichs in
Harnisch mit Perücke und Mantel nach rechts

Rückseite: GRATA QVIES. (= angenehme Ruhe), im
Abschnitt SECESSVS AEDE DEO DICATA / IN VALLE
SALINAR. AB/SOLVTVS. MDCXCIV. / MAI. XXIV (=
nachdem nun das Haus Gott geweiht wurde, ist das Landschloss
in Salzdahlum fertiggestellt, 24. Mai 1694); Ansicht des
Schlosses Salzdahlum mit seinen Gärten, unten Signatur
Groskurt fec.

Die Regierungszeit Herzog Anton Ulrichs war eine Blütezeit für die Medaillenproduktion im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel. Die Vollendung von Bau- oder Restaurierungsmaßnahmen waren ein beliebtes Motiv auf den Medaillen der Zeit, mit denen ein Fürst seine Aktivitäten und die Bedeutung seines Fürstentums unterstreichen konnte. So entstanden unter Herzog Anton Ulrich Medaillen aus Anlass der Restaurierung des Klostergebäudes in Steterburg und der Einrichtung eines Stiftes für adlige Damen (1691), zur Wiedereinrichtung der Münzstätte in Wol-

fenbüttel (1693), auf die Einweihung der Trinitatiskirche in Wolfenbüttel (1700). Den Höhepunkt der Medaillenprägung dieser Zeit bildeten aber die Medaillen, mit denen Anton Ulrich sein neu erbautes Schloss in Salzdahlum feiern ließ. Schon im Jahre 1690 hatte Sebastian Huggenberg, der als Bildhauer am Bau beteiligt war und einen Teil der dortigen Plastiken schuf, einen Medaillenstempel für Anton Ulrich geschnitten, „womit er auf den neuen Bau des Fürstl. Schlosses zu Salzthalen, so damals angefangen worden, gezielt“, wie der Braunschweiger Chronist Rehtmeier 1722 schrieb. Das schönste und am meisten beeindruckende Zeugnis stellt aber die Medaille dar, die der in Berlin und Dresden arbeitende Medailleur Heinrich Paul Groskurt 1694 schuf. Während auf der Vorderseite das Brustbild Herzog Anton Ulrichs in Harnisch und umgelegtem Mantel mit Allongeperücke dargestellt wird, zeigt die Rückseite das Schloss und den Schlossgarten aus der Vogelsicht mit zahlreichen Einzelheiten wie Nebengebäuden und Pavillons.

Die Medaille wurde nicht aus Anlass der Einweihung des Schlosses Salzdahlum geschaffen, mit dessen Bau man 1688 begonnen hatte. Denn die dreitägigen Einweihungsfeiern des Schlosses begannen erst am 30. Mai 1694. Die Medaille ist aber auf den 24. Mai datiert. Dies war offensichtlich das Datum der Einweihung der Schlosskirche, wozu die Aufschrift AEDE DEO DICATA (= das Gott geweihte Haus) passt. Dass es sich bei Salzdahlum um ein Lustschloss handelte, auf das sich der Herzog nach den Regierungsgeschäften zurückziehen konnte, wird durch die Aufschrift GRATA QVIES (angenehme Ruhe) angezeigt. Salzdahlum war Anton Ulrichs Schloss. Insofern spielte sein älterer und mit ihm zusammen regierender Bruder Rudolph August auf den Medaillen, die Salzdahlum feierten, keine Rolle.

WL



90 HERZOG ANTON ULRICH VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG

Vor 1710
Alabaster, H 76 cm, H mit Sockel 99 cm, B 65 cm, T 45 cm
Inv. Nr. Ste 5

Herzog Anton Ulrich (1633–1714) lässt sich in diesem Porträt, hoch in seinen 70ern, von Balthasar Permoser als abgeklärten Herrscher abbilden. Trotz des fortgeschrittenen Alters – deutlich, aber nicht übertrieben sind beispielsweise die Erschlaffungen der Wange-Kinn-Partie dargestellt – strahlt der Dargestellte eine spürbare Energie aus. Das Kinn ist erhoben, der offene Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet; Augen und Mund umspielt ein Lächeln. Die mächtige, kontrastreich hinterschnittene Allongeperücke mit den einzeln herausgearbeiteten langen Locken auf den Schultern bildet einen reizvollen Kontrast zu den Details des Panzers mit aufgesetztem Medusenhaupt und den plastischen Nieten und Kordeln am Panzer sowie der Gewanddraperie und dem Ordensband; am Hals ist noch der Kragen eines Hemdes zu erkennen. Permoser arbeitet diese sehr unterschiedlichen Oberflächen durch verschiedene Bearbeitungen deutlich heraus.

Anton Ulrich stand erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt auf dem Höhepunkt seiner Macht. Er, der ungleich machtbewusstere, hatte fast 20 Jahre die Regentschaft mit seinem älteren Bruder Herzog Rudolph August (1627–1704) geteilt; nach dessen Tod im Januar 1704 (Anfang Februar 1704 stirbt auch die Gemahlin Anton Ulrichs, Herzogin Elisabeth Juliane) übernimmt Anton Ulrich die Alleinherrschaft und entfaltet enorme kulturelle und politische Aktivitäten.

Er widmete sich dem Ausbau seines Lustschlosses Salzdahlum und seiner Kunstsammlungen und betätigt sich erfolgreich als Heiratsvermittler seiner Enkelinnen: Elisabeth Christine heiratet 1708 den späteren Kaiser Karl VI. und gebiert als erstes Kind die spätere Kaiserin Maria Theresia, während die jüngere Charlotte Christine 1711 an den russischen Zarenhof verheiratet wird und dort sehr bald nach der Geburt des späteren Zaren Peter II. stirbt.

Balthasar Permoser ist einer der vielseitigsten und ausdrucksstärksten Bildhauer der Barockzeit. Sein Schaffen ist vor allem mit Dresden verbunden, wo er seit 1690 Hofbildhauer war. Er hat in allen Materialien gearbeitet, vor allem auch in kleinem Format, wie die zahlreichen auch in der Braunschweiger Sammlung vorhandenen Elfenbeinskulpturen belegen (vgl. Kat. Nr. 82).

Die Verbindung Anton Ulrichs zu Permoser könnte bis in die 1680er Jahre zurückreichen, aus dieser Zeit, vielleicht zum Beginn der Mitregentschaft entstanden, hat sich ein weiteres Permoser zugeschriebenes Porträt Anton Ulrichs erhalten. Beide Büsten charakterisieren Anton Ulrich in unterschiedlichen Phasen seines Lebens: kraftvoll drängend das frühere Werk, in sich ruhend das spätere. Beide Büsten werden bereits 1710 in einer Schlossbeschreibung von Salzdahlum mit dem Hinweis auf „Sigr. Balthasar“ erwähnt.

RM



91 PRUNKKASSETTE MIT APOLL UND DEN MUSEN

Um 1700
Holz, teilweise bemalt, Schildpatt, Perlmutter, Koralle
Festigungsdraht, vergoldete Bronze; Lapislazuli, Spiegelglas
roter Brokat (nicht original)
H 22 cm, L 58 cm, T 39 cm
Inv. Nr. Kos 433

Der reich geschmückte, achteckige Toilettekasten ist ein besonders prächtiges Beispiel höfischer Prunkentfaltung. Sein Äußeres ist flächendeckend mit rötlich glänzendem Schildpatt verkleidet. Dieser bildet den dunklen Fond für die mit Drähten montierten Auflagen aus Perlmutter und Koralle. Das Farbenspiel zwischen dem opaken Rot der Koralle und dem schimmernden Weiß des Perlmutts bildet einen reizvollen Kontrast, der für weltliche wie auch sakrale Objekte süditalienischer Herkunft um 1700 typisch ist. Die vergoldeten Zierelemente an den Ecken des Kastens bilden einen weiteren farblichen Akzent.

Ein rundum laufender, vergoldeter Rahmen trennt den konvex geschwungenen Kasten von seinem konkav gewölbten Deckel. Daneben gliedern weibliche Karyatidenfiguren den Kasten in einzelne Felder, denen Maskarone mit Fruchtgehängen am Deckel entsprechen. Jedes der Felder ist symmetrisch um eine Mitte aufgebaut, die am Kasten von Wappenschilden, Puttenköpfen und Blumenbändern, am Deckel von

Frauenköpfen und auf der Vorder- und Rückseite von ineinander verschlungenen Paaren eingenommen wird. Um das zentrale Motiv ist der Blatt- und Blütendekor gleichmäßig ausgebreitet. Besonderes Gestaltungselement sind hier die aus Perlmutter gebildeten Blätter und Blüten, die mit den Stielen und Blütenstempeln aus Koralle kombiniert wurden. Auf dem Deckel ist in einem zweiten vergoldeten Rahmen Apoll als Gott der Schönen Künste inmitten der Musen dargestellt. Jeweils drei Musen stehen ihm zur Seite und halten ihre Attribute, anscheinend Musikinstrumente wie Gambe und Harfe, die sich allerdings nicht vollständig erhalten haben. Dieser figürliche Dekor eignete sich als Schmuck ausgezeichnet für einen Toilettekasten, der sich, nach Größe und Kostbarkeit zu urteilen, fraglos im Besitz einer Adligen befand. Tatsächlich gehörte er ursprünglich Herzogin Augusta, der Gemahlin Herzog Carl Wilhelm Ferdinands, die ihn 1774 in das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett gab.

JC



92 SILBERMEDAILLE ZUM 78. GEBURTSTAG
HERZOG ANTON ULRICHS 1711

Braunschweig-Wolfenbüttel, Anton Ulrich (1633–1714)
Brockmann 1985, 230
Silber, 88,35 g, Dm 6,0 cm
Inv. Nr. Med. 53

Vorderseite: ANTON. VLRIC DVX BR. ET LVN. (= Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig und Lüneburg); Brustbild Anton Ulrichs in Harnisch mit Perücke, Mantel und Brustband des dänischen Elefantenordens nach rechts, im Armabschnitt AN. AET. LXXXVIII. / D. 4. OCT. 1711 (= im 78. Lebensjahr am 4. Oktober 1711), unten Signatur: C. WERMUTH F
Rückseite: ASTRA VELVT RADIIS SPLENDET SOL VNICVS INTRA / PRINCIPIB9 DOCTIS SOLITA SOLVS ERIS (= wie die Sonne als einzige mit ihren Strahlen die Sterne erglänzen lässt, so wirst du allein unter den gebildeten Fürsten die Sonne sein), im Abschnitt ANTONIVS VLRICVS. / p anagr. SOL VNIC9. INTRA. / C. W. f. C. PR. CAES. (= Anton Ulrich, durch ein Anagramm, die einzige Sonne darunter. Christian Wermuth hat dies geschaffen mit Genehmigung des Kaisers); Sonne zwischen Wolken und Sternen über Wolfenbüttel

Im Jahr 1711 schuf Christian Wermuth aus Gotha, der wohl bedeutendste deutsche Medailleur des Barock und Rokoko, dieses Meisterstück der Medaillenkunst. Aus Anlass des 78. Geburtstages Herzog Anton Ulrichs war die Medaille in Auftrag gegeben worden. Zu wichtigen Familienfesten wie Geburten, Taufen, Hochzeiten, aber auch aus Anlass von Trauerfeiern ließen die Fürstenhäuser gerne Medaillen aus Silber oder Bronze, gelegentlich auch aus Gold prägen,

mit denen befreundete Fürsten, Diplomaten und hochgestellte Untertanen beschenkt wurden. Warum gerade zum 78. Geburtstag Anton Ulrichs Geburtstags-Medaillen ausgegeben wurden, bleibt unbekannt.

Die Büste auf der Vorderseite zeigt den Herzog im Harnisch mit umgelegtem Mantel und der vom französischen Königshof übernommenen Allongeperücke. Anton Ulrich trägt zudem das Brustband des dänischen Elefantenordens, den er zwar schon 1693 erhalten hatte, der aber erst gegen Ende seines Lebens auf den Medaillen dargestellt wurde.

Die Rückseite feiert in Aufschrift und Bild den Herzog wegen seiner Bildung und Gelehrsamkeit symbolisch als Sonne unter den Fürsten. Bildlich dargestellt wird dies durch die strahlende Sonne, die Anton Ulrich symbolisiert, zwischen den Sternen, mit denen auf die übrigen Fürsten angespielt wird. Die Sonne beleuchtet wohl nicht die Stadt Braunschweig, wie meist behauptet wird, sondern Wolfenbüttel, dessen Silhouette durch das Schloss links im Bild gekennzeichnet ist.

Wermuth spielt mit den Inschriften auf der Rückseite. Der Text unten im Abschnitt bildet ein Anagramm, ein Buchstabenrätsel, worauf mit kleinen Lettern in der zweiten Zeile hingewiesen wird: *per anagramm*. Der Name ANTONIVS VLRICVS ist aus den gleichen Buchstaben gebildet wie die Inschrift der unteren Zeile: SOL VNICVS INTRA (= die einzige Sonne darunter). Dies wiederum ist die verkürzte Wiederholung der Inschrift im oberen Teil des Bildes. Die kleinen Buchstaben ganz unten im Abschnitt stehen für *Christian Wermuth fecit cum privilegio Caesaris* (= Christian Wermuth hat dies geschaffen mit Genehmigung des Kaisers). Wermuth besaß das kaiserliche Privileg, eine eigene Werkstatt zur Medaillenherstellung in Gotha zu betreiben.

WL



93 BILDNIS DES KONRAD DETLEV GRAF VON DEHN

1724
Leinwand, 92 x 73,5 cm
Auf dem Keilrahmen von fremder Hand bez. „Conrad Detleff
de Dehn. Seigneur de Wendhausen pp. peint par de Largillière
1724“ (Übertragung eigenhändiger Bezeichnung unter der
doublierten Leinwand)
Inv. Nr. GG 521

Largillierres elegantes Bildnis des Grafen Dehn, der als Diplomat braunschweigische Interessen am Pariser Hof vertrat, gehört zu seinen herausragenden Porträts im kleineren Format. Anders als bei großen Staatsporträts sorgte hier nicht die ausholende Geste für Eindruck, aber der französische Hofmaler macht daraus eine Tugend, indem er die dargestellte Persönlichkeit umso subtiler und unmittelbarer charakterisiert. Graf Dehn (1688–1753), ein vom Braunschweiger Hof protegierter Adliger, war eine schillernde Persönlichkeit des barocken Herzogtums. Schon im Knabenalter wurde er für den Dienst bei Herzog Anton Ulrichs Sohn August Wilhelm ausgewählt und erhielt eine vom Hof bezahlte, hervorragende Ausbildung. 1716 wurde er Staatsrat, 1718 Geheimerat und vertrat August Wilhelm in Staatsgeschäften und als Gesandter im Ausland. Anscheinend strebte er jedoch vor allem danach, mittels seiner Ämter hohe persönliche Einkünfte zu erzielen, um sein auffällig luxuriöses Leben zu finanzieren. In Braunschweig besaß er beispielsweise ein Sommerpalais mit einer großen Gemäldesammlung. Durch Heirat erwarb er die Rittergüter Wendhausen, Riddagshausen und Schöningen und trug fortan einen imposanten Namen. Kaiser Karl VI. erhob ihn 1726 zum Reichsgrafen, der dänische König verlieh ihm 1727 den Danebrogorden.

Ob Dehn einfach ein skrupelloser Karrierist war, der seine Gewandtheit und sein Wissen – das er durch die Gunst der Herzogsfamilie erlangt hatte – ohne Rücksicht auch gegen seinen Brotherrn richtete, indem er Gelder veruntreute und sich korrumpieren ließ, ist etwas umstritten. Eine gewisse selbstgefällige Eitelkeit wirft man ihm wohl zu Recht vor, auch wenn seine prunkvollen Auftritte dem kleinen Herzogtum Braunschweig vielleicht mehr Glanz und Geltung verliehen. Jedenfalls wurde Dehn 1731 aus Braunschweigischen Diensten entlassen. Doch es gelang dem wendigen Charakter, am dänischen Hof ein neues Wirkungsfeld zu entfalten.

Dehns Geltungsbedürfnis illustriert dieses Porträt genauso eindrücklich wie ein weiteres, viel staatsmännischer wirkendes Bildnis, das Largillierres Rivale Hyacinthe Rigaud von Dehn gemalt hatte (ebenfalls in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums). Es entstand, als der Gesandte die Gratulation des Braunschweiger Hofes zum Regierungsantritt Ludwigs XV. nach Versailles überbrachte. Als Gegengabe hatte er einen Brief des Königs mit dessen Siegel und der Adresse „a mon Cousin Le Duc de Wolfenbutel Prince du St. Empire“ sowie Prachtbände über Medaillen Ludwigs XIV. und über Versailles nach Braunschweig zu überbringen. Auch das mit Brillanten und Edelsteinen geschmückte Miniaturbildnis des französischen Königs im Etui (*boîte à portrait*) war ein typisches Staatsgeschenk, dazu bestimmt, die Steine gegebenenfalls herauszubreichen und zu veräußern. Dass Dehn nur niedrigen Diplomatenstatus hatte, lässt sein Bildnis allenfalls aufgrund seines geringen Formats vermuten. Innerhalb dieses Rahmens jedoch werden alle Register gezogen, um Eleganz und Bedeutung auszudrücken. Der teure rote Silberbrokat seines Rockes zeugt von extrovertiertem Modebewusstsein, die feinen cremefarbenen Lederhandschuhe mit kaskadenartigem Spitzenbesatz und die gepflegte Puderperücke sind kaum exklusiver vorstellbar. Nicht zuletzt das Gemälde selbst kündigt als koloristisches Meisterwerk von höchster Delikatesse von Dehns Geschmack und Selbstbewusstsein.

SG



94 TÖTUNG DER NIOBIDEN UND GÖTTERMAHL

1. Drittel 18. Jahrhundert

Elfenbein

1) H 12,8 cm, B 23,5 cm, T 0,8 cm

2) H 13,3 cm, B 24,2 cm, T 0,7 cm

Inv. Nr. Elf 261, Elf 262

Anregung für das hier oben abgebildete rechteckige, aus einem Stück Elfenbein in Kastenrahmung geschnittene Relief gab eine Erzählung des Ovid: die Niobidentötung. Niobe gebahr als Gattin des thebanischen Königs Amphion diesem sieben Söhne und sieben Töchter. Gegenüber Leto (röm. Latona) prahlte sie mit ihrem Kinderreichtum, hatte die Göttin doch nur zwei Kinder geboren: Apollon und Artemis, die für die Kränkung ihrer Mutter Rache nehmen. Mit Pfeilen tötete Apollon alle Söhne, Artemis die Töchter. Die Eltern konnten diesen Schmerz nicht ertragen: Amphion begeht Selbstmord, Niobe kehrt in ihre Heimat Lydien zurück und wird von Zeus in einen Stein am Berg Sipylos verwandelt, der nicht aufhört Tränen zu vergießen. Das Elfenbeinrelief zeigt den dramatischen Moment der Tötung. Über hügeliger, weiter Landschaft schwebt Göttervater Zeus mittig vor Wolken auf seinem Adler, rechts und links von ihm stürmen Apollon und Artemis – ebenfalls von bauschigen Wolken hinterfangen – mit Pfeil und Bogen auf die Söhne und Töchter der Niobe, um sie zu töten. Die Töchter versuchen sich duckend und nach links eilend den Pfeilen der Artemis zu entkommen; Niobe sitzt, den Blick entsetzt nach oben gerichtet, das Jüngste schützend umarmend, auf dem Boden. Apollon schießt auf die von ihren zusammenbrechenden und sich aufbäumenden Pferden zu Boden stürzenden Söhne rechts. Dezent geschnitten erzeugt am fernen, hoch angesetzten Horizont eine Stadtsilhouette räumliche Tiefe. Der Rundtempel im rechten Mittelgrund wird ein Hei-

ligum der geschmähten, nun gerächten Göttin Leto sein.

Die Fragen um Vorlagen und Konzeption sind kompliziert: Um 1555 entwirft Guglielmo della Porta (1515–1577) in Rom 16 Plakettenmodelle, die – ursprünglich in Gold und Silber ausgeführt – die Platte des Prunktisches Kardinal Alessandro Farneses zieren sollten, wozu es nie kam. In den 1580er Jahren – nach della Portas Tod – entstehen nach seinen Entwürfen 16 oktagonale Bronzeplaketten mit Szenen aus Ovids *Metamorphosen*, die sich als geschlossener Zyklus heute im Kunsthistorischen Museum Wien befinden. Nach diesen fertigte der Elfenbeinschnitzer und Medailleur Giovanni Battista Pozzo zu Beginn des 18. Jahrhunderts Elfenbeinreliefs, die sich nicht – wie die Bronzserie – als geschlossener Zyklus erhalten konnten und heute auf verschiedene Sammlungen verteilt sind: sechs in der Privatsammlung Reiner Winkler Wiesbaden, eins im Grünen Gewölbe Dresden und drei im Herzog Anton Ulrich-Museum: die *Niobidentötung*, ein *Göttermahl* (hier unten abgebildet) sowie ein *Bacchantischer Zug*. Über Funktion, eventuellen Auftraggeber oder Entstehungsumstände des Elfenbeinzyklus ist nichts bekannt. Das Motiv des seit 1798 in der Braunschweigischen Sammlung nachweisbaren Niobidenreliefs findet sich wieder auf ebenfalls im Besitz des Museums befindlichem *Black Basalt* der Manufaktur Wedgwood – die Komposition della Portas erfreute sich also noch mehr als 200 Jahre später großer Beliebtheit.

AKS



95 VITRINEN-AUFSATZSCHRANK

Um 1725
Nussbaum, Esche, Palisander, Obst- und Wurzelhölzer,
feuervergoldetes Messinggitter
H 234 cm, B 110 cm, T 60 cm
Inv. Nr. Moe 13

Die kostbare, aufwendig gearbeitete Vitrine gehört zu einer Gruppe von ursprünglich zehn Schränken. Sowohl der Umfang des Auftrags als auch der Reichtum der Ausführung machen den besonderen Rang dieser Möbel aus. Irrtümlicherweise als Salzdahlumer Schränke bezeichnet, waren sie doch nie für eine Aufstellung in Schloss Salzdahlum bestimmt. Ihr Auftraggeber, Herzog August Wilhelm (1662–1731), hegte keine besondere Vorliebe für das Lustschloss seines Vaters Herzog Anton Ulrich. Stattdessen wohnte er überwiegend im Wolfenbütteler Residenzschloss und ließ seit ca. 1717 anstelle des sogenannten Grauen Hofes, des ehemaligen Stadthofs der Zisterzienser von Riddagshausen, das Braunschweiger Stadtschloss errichten. In seiner Jugend im Drechseln von Elfenbein ausgebildet, begeisterte sich der Herzog insbesondere für kunstgewerbliche Gegenstände. Als 1722 „alle die größten Stücke Helffenbein aus dem kleinen Kabinett“ von Schloss Salzdahlum nach Braunschweig gebracht wurden, wird man sich auch mit der Präsentation der Elfenbeine beschäftigt haben. Spätestens zu diesem Zeitpunkt erging vermutlich der Auftrag für die zehn Sammlungsschränke, von denen sich neun erhalten haben, allein vier von ihnen in den Beständen des Herzog Anton Ulrich-Museums. Gemeinsam ist ihnen allen dieselbe Grundform: Ein kastenförmiger Untersatz steht auf volutenförmigen Füßen, darüber erhebt sich ein leicht verjüngter, doppelt so hoher

Aufsatz, dessen gebrochenes Gesims von einer Konsole bekrönt wird, die zum Aufstellen eines Sammlungsstücks bestimmt war. Die Vorder- und Seitenflächen sind verglast und durch feuervergoldete Messinggitter verschlossen, die an den Außenseiten reliefiert, innen dagegen graviert sind. Sowohl der Sockel als auch der Aufsatz sind durch eine Tür an der Frontseite zu öffnen.

Unterschiede zeigen sich zum einen bei der Größe der Schränke und zum anderen beim Dekor der Metallgitter. Das ausgestellte Möbel gehört zur kleineren Ausführung der Sammlungsschränke, bei der jeweils ein Pilaster an den abgeschrägten Ecken sitzt. Auch im Dekor der Gitter lassen sich Unterschiede feststellen, die zur Einteilung in drei Gruppen geführt haben. Demzufolge besitzt das Braunschweiger Möbel alle Charakteristika der dritten Gruppe: Das Gitter des Sockels zeigt im Zentrum das nach rechts springende Welfenross. Am Aufsatz sind entlang der Mittelachse übereinander aufgereiht: ein liegender Löwe mit Weltkugel und Buch, die Devise Herzog August Wilhelms PARTA TUERI (das Erworbene erhalten) und das ligierte Monogramm des Herzogs unter dem Herzogshut und zwischen einem Säulenpaar. Besonders auffällig ist sowohl beim Gitter als auch den furnierten Hölzern das französische Bandelwerkornament. Insbesondere für die Gitter an den Schränken der dritten Gruppe wurden Stiche des Pariser Hofzeichners Jean Berain (1640–1711) als Vorlagen genutzt, der als Schöpfer des Bandelwerkornaments gilt. Da die Anlehnungen an Berains Stiche bei der dritten Gruppe, also auch unserem Schrank, besonders groß sind, sich aber bei den Schränken der ersten Gruppe verlieren, sind erstere vermutlich zeitlich früher (um 1725) entstanden als letztere (vor 1731), bei denen die Umsetzung der Vorlagen sehr viel freiere Formen annimmt.

In ihrer speziellen Form eignen sich die Braunschweiger Schränke in idealer Weise zur Präsentation kleinteiliger Sammlungsobjekte und wurden demzufolge zum Inbegriff des Sammlungsschranks.

JC



96 DIE HEILIGEN AUGUSTINUS, LUDWIG VON FRANKREICH, JOHANNES EVANGELIST UND MAGNUS

1737
Feder in Braun, braun laviert über Bleistift, 37,3 x 24,6 cm
Inv. Nr. ZL 93/6213

In seiner Federzeichnung hielt Giambattista Tiepolo die erste Idee (*prima idea*) für ein großformatiges Altarbild in der venezianischen Kirche S. Salvador fest. Den Auftrag für das Gemälde erteilte 1737 die Familie Cornaro als eine der ältesten und bedeutendsten Familien Venedigs, denn sie plante aus Anlass der bevorstehenden zweiten Weihe von S. Salvador im Jahr 1739 eine Neugestaltung des gesamten Querhauses. Tiepolos Gemälde sollte den Altar des heiligen Augustinus schmücken, der sich im rechten Querschiffarm unmittelbar neben dem Kenotaph (leeres Grab) der Caterina Cornaro, der gefeierten Königin von Zypern, befand. Für den Maler bedeutete der prestigereiche Auftrag einen entscheidenden Meilenstein in seiner Karriere, die auch weiterhin durch die Cornaro gefördert werden sollte.

Unglücklicherweise wurde Tiepolos Altargemälde bei einem Brand in den Jahren zwischen 1765–72 zerstört. Ein ungefähres Bild vom Aussehen des verlorenen Gemäldes vermitteln allerdings bis heute die Braunschweiger Federzeichnung sowie eine Kreidezeichnung im venezianischen Kunsthandel und eine Ölskizze in der National Gallery, London.

Die skizzenhafte, summarische Anlage kennzeichnet die Braunschweiger Zeichnung als den ersten Entwurf des

Meisters. Mit sicherem, fließendem Federstrich gestaltete er zunächst die fest gefügte Figurenkonstellation, indem er die Umriss der Figuren mit brauner Feder anlegte, und trug dann mit dem Pinsel lavierend die Flächen und Schattenpartien auf. In zwei Ebenen übereinander angeordnet charakterisierte der Künstler die Figuren bereits in Typus, Alter und Gewandung und deutete das architektonische Umfeld durch den Ansatz eines Rundbogens und ein Säulenkapitell an. Zuoberst schwebt der heilige Augustinus mit weit ausgebreiteten Armen und gen Himmel gerichtetem Blick; er kommt hier zur Darstellung, weil die Brüder von S. Salvador unter der Regel des heiligen Augustinus lebten. Ganz rechts steht der jugendliche Evangelist Johannes mit erhobenem Blick. Den bärtigen Alten in kirchlichem Gewand und Krummstab konnte Barcham als den heiligen Magnus identifizieren, einen der Stadtpatrone Venedigs, der auch als Gründer von S. Salvador galt. Der junge, reich gekleidete Mann mit Stock links unten ist als heiliger Ludwig von Frankreich identifizierbar. Die tiefe Frömmigkeit und Gottergebenheit dieses Königs bot eine Parallele zu Caterina Cornaro, die zugunsten der Republik Venedig auf ihr Königreich Zypern verzichtete.

Insbesondere die dezentrale Position des heiligen Augustinus und der aufwärts gerichtete Blick des heiligen Johannes sind bei Feder- und Kreidezeichnung identisch und deuten auf eine zeitliche Nähe hin. Demnach wäre die Ölskizze mit dem mittig auf einem Podest thronenden Augustinus, zu dessen Füßen die anderen Heiligen mit Messdienern stehen, als das späteste Werk in der Reihe und als unmittelbare Vorstufe für das ausgeführte Gemälde anzusehen. Darstellungen der *sacra conversazione* (heiliges Gespräch) mit einem erhöht sitzenden Heiligen haben in der venezianischen Kunst eine längere Tradition.

JC



97 CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN

Um 1738/39
Blei, 52 x 25,5 cm
Inv. Nr. Bro 211

Verschiedene weitere Zustände, ausgeführt in anderen Materialien, gehen dem Bleirelief voraus: Ein Wachsentswurf – heute im Hauptmünzamt Wien befindlich –, ein Wachsrelieffragment und das danach geschaffene Marmorrelief – beide befinden sich heute in der Österreichischen Galerie in Wien – entstanden für den Auftrag, das Lavabo der in den 1730er Jahren erweiterten unteren Sakristei des Wiener Stephansdomes zu schmücken. Für die erhaltenen Bleireliefs – neben dem Braunschweiger Exemplar existiert ein weiteres im Schloss Červená Lhota in Südböhmen – lassen sich keine konkreten Auftraggeber nachweisen. Sie werden nicht als Modelle für das Marmorrelief entstanden sein, wie mehrfach vermutet, sondern nachträglich als kleinere Sammlungsgegenstände. Der Darstellung *Christus und die Samariterin* liegt das vierte Kapitel des Johannesevangeliums zugrunde. Jesus bittet die Angehörige des fremden Stammes um Wasser. Das für das Lavabo bestimmte Gegenstück zeigt ebenfalls ein Thema, in dem Wasser als lebenswichtige Himmelsgabe im Mittelpunkt steht: Hagar, verstoßene Nebenfrau Abrahams, und ihrem Sohn Ismael weist in der Wüste ein Engel den Weg zu einem Brunnen. Merkmale sowohl des Marmor- als auch der beiden Bleireliefs sind überlängte Proportionen und

weiche, fließend dem Körper scheinbar feucht anhaftende Gewänder. Deuten diese stilistisch auf intensives Antikenstudium hin, ist im Marmorrelief die ausgefeilte Bohrtechnik und feinste Hinterschneidung ebenfalls an der Antike geschult. Kompositionell ungewöhnlich ist die rückwärtig hochgemauerte Wand des Brunnens, die die Szene festigend hinterfängt. Der Bleiguss erreicht mit den österreichischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, an deren Spitze der ursprünglich als Goldschmied ausgebildete Georg Raphael Donner steht, seinen Höhepunkt. So sind auch die beiden Bleireliefs von ungewöhnlich hoher Qualität, hervorzuheben sind virtuoser Umgang mit verschiedenen Relieftiefen – die Figuren stehen nahezu freiplastisch vor dem Reliefgrund –, antikisch bewegte Figurenbildung und -regie, sowie die malerische Szenengestaltung im Medium des kleinformatigen Reliefs. Im Werk Donners nehmen Reliefs einen ungewöhnlich großen Raum ein, die verschiedenen Variationen des gezeigten Exemplars belegen deren Beliebtheit bei zeitgenössischen Auftraggebern und Sammlern. Das Bleirelief lässt sich bereits im 18. Jahrhundert in den Sammlungen der Braunschweiger Herzöge nachweisen.

AKS



98 DIE DREI GRAZIEN

Frankfurt a. M., 1747–1767

Wachs, hinter Glasmalerei, Staubperlen, rote Glasperlen, Papier, Moos

Rahmen: H 54 cm, B 39 cm, T 10,7 cm

Innen: H 41,3 cm, B 26,8 cm

Inv. Nr. Wac 25

Wachsreliefs sind ein wenig bekanntes Bildmedium. In kunsthistorischer Literatur häufig als künstlerisch nicht wertvoll, nach Pazaurek „für manche Pimpeleien“ gering geschätzt, sah man in den frühneuzeitlichen Jahrhunderten ihre künstlerischen Vorzüge, Einzigartigkeit und Eigenart. So besitzt das Braunschweiger Museum mit 135 Wachsen unterschiedlichster Thematik und formaler Gestaltung, vom Porträt bis zum Landschaftsrelief, einen der größten Museumsbestände der Gattung. Diese hohe Zahl erhaltener Wachskunstwerke erklärt sich aus der frühen Umwandlung der gewachsenen herzoglichen Kunstkammer in ein öffentliches Museum bereits im 18. Jahrhundert, als Wachs bildnerei noch in hohem Ansehen stand. Kunstkammern, also Sammlungen naturkundlicher, technischer und künstlerischer Besonderheiten und Exempel waren der angestammte Platz wächserner Objekte, die in Kabinett-schränken bewahrt und nahsichtiger Betrachtung zugänglich in ihrer technisch-materiellen Besonderheit als Beispiele höchster Kunstfertigkeit und Naturnachahmung geschätzt wurden.

Gerade das Bildmotiv der *Drei Grazien* zeigt deutlich den haptisch-optischen Reiz des Materials. Wurden die drei

Aktfiguren häufig zum Thema gewählt – man vergleiche das kleinformatige Gemälde des Hans von Aachen im Katalog (Kat. Nr. 48) –, um den Frauenkörper von allen Seiten in verschiedenen Silhouetten darstellen zu können – Kompositionsvorbilder von Raffael und Raimondi über Rubens u. a. sind zu nennen –, ist die durchscheinende Stofflichkeit des Wachses wie kaum ein anderes Material geeignet, Haut und Fleisch sehr realitätsnah nachzubilden. Christian Benjamin Rauschner, der diese Technik perfekt beherrschte, führt an den unterschiedlichen Hautfarben der *Drei Grazien* Möglichkeiten des Materials eindrucksvoll vor. Gesteigert wird der Reiz des gefärbten, bemalten und lackierten, gegossenen und bossierten Wachses durch die Kombination mit Materialien wie Staub- und Glasperlen als Körper- und Haarschmuck, Moos und Papierblumen. Die Verwendung solch verschiedenartiger Stoffe zur Steigerung naturalistischer Effekte war in der Wachs bildnerei üblich und unterstrich in modellbauartigem Materialmix ihre Stellung zwischen Skulptur und Malerei, die bezüglich der kunsttheoretisch geforderten Naturnachahmung in vielerlei Hinsicht übertroffen werden konnten.

AKS



William Hogarth (1697–1764)

99 A MIDNIGHT MODERN CONVERSATION (EINE MODERNE MITTERNACHTS- UNTERHALTUNG)

1733

Radierung und Kupferstich, II. Zustand, 35,4 x 46,5 cm (Blatt)
Unterschrift:

Think not to find one meant Resemblance there / We lash the
Vices but the Persons spare / Prints should be prizd as Authors
should be read / Who sharply smile prevailing Folly dead /
So Rabilaes Laught, & so Cervantes Thought / So Nature dicta-
ted what Art has Taught.

A MIDNIGHT MODERN CONVERSATION/Wm Hogarth
Inv. Pinxt & Sculpst/

Inv. Nr. W. Hogarth AB 2.8

Als „geistvolle Darstellung einer Gesellschaft, die sich zu einem beträchtlichen Grad von Geistlosigkeit herabgetrunken hat“ beschrieb Hogarths geistvollster Erklärer Georg Christoph Lichtenberg das Blatt. Der Titel ist reine Ironie: Mitternacht ist lange vorbei, denn die Uhr zeigt vier Uhr morgens, und zu einer Unterhaltung ist keiner der elf sinnlos betrunkenen Herren mehr in der Lage. *Modern* ist die Szene insofern, als hier der Niedergang der Sittlichkeit als aktuelles gesellschaftliches Phänomen geißelt werden soll. Als Inspirationsquellen seiner mit scharfem Humor vorgetragenen Satire dienten Hogarth offenbar Beispiele des niederländischen Bildtyps der *Fröhlichen Gesellschaft* – etwa von Jacob Jordaens oder Jan Steen – mit ihren oft derben Motiven.

Wie in einer Versuchsanordnung demonstriert Hogarth die je unterschiedliche Wirkung des Alkohols auf verschiedene

Charaktere und Repräsentanten bürgerlicher Professionen. In der Unterschrift des Blattes betont er, dass diese Gestalten als prototypische Vertreter des Lasters und nicht als Porträts bestimmter Personen aufzufassen seien. Das hat Zeitgenossen von Identifizierungsversuchen freilich nicht abgehalten.

Dem im Vordergrund Fallenden wird von einer wankenden Gestalt – allgemein als Arzt gedeutet – Wein auf das bepflasterte Haupt gegossen. Dem schon fest eingeschlafenen Nebenmann zur Linken ist die Perücke vom Kopf in den Nacken gerutscht. Ein mit leerem Blick aus dem Bilde blickender Raucher hat Perücke und Hut vorsichtshalber an einen Haken gehängt und sich bereits eine Nachtmütze aufgesetzt. Die in der Blattmitte frontal gegebene Gestalt wird als Advokat gedeutet. Am muntersten blickt ein Geistlicher, auf dessen Perücke ein Schreihals (angeblich ein Tabakhändler und Kneipensänger) mit erhobenem Glas wie segnend die eigene Perücke legt. Es folgen ein sich Erbrechender und, ganz rechts, ein Mann, der sich im Suff statt der Pfeife die eigene Manschette in Brand setzt. Durch die Zeitungen, die ihm aus der Rocktasche lugen, ist er als Politiker gekennzeichnet.

A Midnight Modern Conversation gehört zu den ersten Hauptwerken der von Hogarth erfundenen Bildgattung der *modern moral subjects*, mit denen er der Graphik eine zentrale Funktion innerhalb einer neuen bürgerlichen Kunst zu verschaffen suchte. Das nach Ausweis der Signatur nach einem eigenen Gemälde geschaffene Blatt erlangte rasch breiteste Popularität, auch auf dem Kontinent. Selbst als Dekor von Trinkbechern und Punschterrinen wurde die Szene gern verwendet – womit man Hogarths Absichten freilich gründlich missverstand.

TD



100 BLAU EMAILLIERTE SCHALE MIT DECKEL UND UNTERSATZ

1759

Goldschmiedarbeiten: Christopher Fabritius oder Christopher Jonsen

Medaillons: Johann Ephraim Bauert

Silber, vergoldet, Kupfer, hellblaues opakes Email auf weißem Email, Elfenbein

H (gesamt) 14,7 cm, H (der Schale) 13,5 cm,

Dm (des Untersatzes) 21,3 cm, Dm (der Schale) 16 cm

Inv. Nr. Kos 253

Aus Silber getrieben, durch gegossene Ornamente vervollständigt, vergoldet, mit blauem Email belegt und elfenbeinernen Porträtmedaillons besetzt, ist die Schale trotz geringer Größe Ausdruck wertvoller Materialwahl, höchsten künstlerischen Niveaus und auftraggeberlichen Anspruchs. Rocaille-Ornamentik und flache Linsenform über niedrigem, trichterförmigem Sockel weisen ebenso wie Farbigkeit und Stil der Profilporträts der Medaillons auf eine Herstellung im 18. Jahrhundert. Meistermarken verraten Zusammenarbeit der Goldschmiede Christopher Fabritius und Christopher Jonsen sowie des Medailleurs Johann Ephraim Bauert und Entstehung im Jahr 1759 in Kopenhagen. Dort in Schloss Rosenborg findet sich in königlicher Sammlung ein Pendant zur Braunschweiger Schale. Diese trägt Porträtmedaillons der mit König Friedrich V. von Dänemark verheirateten Juliane Maria samt ihrer Verwandten aus braunschweigischem Herzogshaus. Da keine Hofkammerrechnungen vorliegen, ist es sehr wahrscheinlich, dass Juliane Maria die Schalen selbst in Auftrag gab und bezahlte, möglicherweise als kostbare Präsente, wie sie zu verschiedensten Anlässen zwischen Höfen und adeliger Verwandtschaft ausgetauscht wurden. Dass die formale Gestaltung und

Materialwahl nicht durch solche Bestimmung allein zu erklären ist, zeigt eine weitere stilistisch-technisch zugehörige Schale in Kopenhagen, 1756 datiert, die Medaillons nach antiken Münzen und Kameen trägt und trotz derart unterschiedlicher Thematik wohl formales Vorbild der Braunschweiger Schale und ihres Kopenhagener Gegenstücks darstellt.

Der Braunschweiger Schalendeckel ist mit 17, die Unterschale mit 15 kreisrunden Medaillons geschmückt, die eine Porträtgalerie der Vorfahren Friedrichs V. von Dänemark und ihn selbst auf der Deckelmitte zeigen. Fragt man nach kontextueller Herleitung und Funktion nicht nur des Stücks, sondern auch seiner bildlichen Bestandteile, so ist auf die lange Tradition genealogischer Repräsentation, auch in Porträtreihen, nicht nur in der Malerei, sondern auch in anderen Gattungen und der Goldschmiedekunst zu verweisen, die häufig auch aufgrund künstlerischen Wertes und technisch-gestalterischer Besonderheit ihren Platz in Kunst- und Wunderkammern sowie Schatzkammern fanden, wo Möglichkeit zu Aufbewahrung, nahsichtiger Betrachtung und weisender Präsentation geboten war.

AKS



Maler: Pascha Johann Friedrich Weitsch (1723–1803)

101 FÜNF TEILE EINES TÊTE-À-TÊTE MIT HIRTENLANDSCHAFTEN

Manufaktur Fürstenberg, um 1765
Porzellan

- 1) Kanne mit Deckel H 20,6 cm
- 2) Zuckerdose mit Deckel H 9 cm
- 3) Tasse H 4,7 cm
- 4) Unterschale H 4,7 cm
- 5) Löffel L 10,2 cm

Inv. Nr. Für 741, Für 743, Für 744(2), Für 745

Der Maler Pascha Weitsch wurde, nachdem sein Talent entdeckt war, 1757 in die Braunschweiger Malerwerkstatt der Manufaktur Fürstenberg aufgenommen. Dort entwickelte er sich nach wenigen Jahren zum besten Landschaftsmaler der 1747 gegründeten Einrichtung. Herzog Carl I. (1713–1780) gab ihm 1764 den Auftrag, ein großes, für die höfische Tafel bestimmtes Service mit Ansichten aus dem Herzogtum Braunschweig zu bemalen. Im Unterschied zu den Darstellungen dieses Services sind die Landschaftsbilder auf den Gefäßen des hier in einer Auswahl vorgestellten neunteiligen Tête-à-tête freie Erfindungen. Sie erinnern allenfalls an Formationen der Harz- bzw. Vorharzlandschaft.

Wie beim großen Tafelservice zeigt sich Weitsch auch bei diesem Geschirr auf der Höhe seines Könnens als Porzellanmaler. Er dekorierte nicht einfach nur das Porzellan mit Landschaftsbildern, sondern entwickelte die Kompositionen mit großer Sensibilität aus der Grundform des jeweiligen Gefäßes heraus. So liegt beispielsweise bei der Kanne, Zuckerdose und Tasse der untere Bildrand nahe bei dem vom Hohlkörper abgesetzten Standring, wo er in der Horizontalen festen Halt findet, während bei der Unterschale der Schwerpunkt der Komposition, die der Rundform des Gefäßes angepasst ist, im Bildzentrum liegt. Bei beiden Anla-

gen bleibt viel freier unbemalter Raum, der vom Betrachter nach oben hin unwillkürlich als leicht bewölkter Himmel wahrgenommen wird. Unterstützt wird die auf diese Weise hervorgerufene stark atmosphärische Wirkung durch die zartfarbige Komponente des Kolorits sowie die lockere, an die Aquarelltechnik erinnernde Malweise.

Die sich wiederholenden Hauptmotive der einzelnen Bilder – Ebene, Felsformationen, Bäume und Buschwerk, Wolken sowie Hirten und Herdentiere – sind variantenreich zu einprägsamen szenischen Landschaftsausschnitten zusammengestellt. Die Einheitlichkeit des Kolorits, des Tageslichts und der Bewölkung, der Jahreszeit sowie des Landschaftscharakters verleitet zu der Vorstellung von ausgewählten Ansichten ein und derselben Landschaft. Dabei ist nicht nur aufgrund der absoluten Größe, sondern auch aufgrund der Komplexität der Darstellungen ein hierarchisches Gefälle auszumachen, das, beginnend bei den beiden Ansichten auf dem Korpus der Kanne, bis zu den minimalistischen Bildchen auf den beiden Löffeln hinführt. So gewinnt man beim Betrachten der Gefäße den Eindruck, mit dem Anblick der beiden Hauptbilder der Kanne das Ziel einer Wanderung durch eine abwechslungsreiche Hirtenlandschaft vor sich zu haben.

Die Ornamentmalerei des Services wurde nicht von Pascha Weitsch, sondern von einem darauf spezialisierten Maler ausgeführt. Sie ist ungeachtet ihrer geometrischen Strenge sowohl in der Formgebung als auch in der Farbigkeit vorzüglich auf die Landschaftsmalerei abgestimmt, so dass von einem sorgfältig geplanten Gesamtentwurf ausgegangen werden darf. Die ähnliche Farbwirkung der Goldborten, die als kontrastreiche Hell-Dunkel-Bänder in Erscheinung treten, und der zahlreichen gelbanteiligen, meist von kräftigen Schattierungen begleiteten Bildpartien trägt wesentlich zur harmonischen Gesamtwirkung bei. Zusätzlich vermitteln bei der Kanne und der Unterschale die in die Girlanden eingefügten eisenroten Blüten zwischen dem Goldton des Ornaments und den natürlich erscheinenden Farben der Landschaftsbilder.

AW



Simon Troger (1683–1768)

102 FÜNF MUSIKANTEN

1765

Elfenbein, Holz

1) Hornist 1 H 20,5 cm, B 9,4 cm, T 9,5 cm

2) Flötist H 20,5 cm, B 7,6 cm, T 9,0 cm

3) Tanzender Geiger H 21,5 cm, B 11,5 cm, T 9,6 cm

4) Cellist H 20,8 cm, B 10,3 cm, T 9,5 cm

5) Hornist 2 H 21,2 cm, B 8,7 cm, T 9,5 cm

Inv. Nr. Elf 807, Elf 808, Elf 809, Elf 810, Elf 811

Fünf handhohe Figuren stehend musizierender junger Männer enthüllen ihre besondere Qualität in nahsichtiger Betrachtung: Hautpartien, auch jene in den Schlitzten der dunklen Kleidung hervorscheinenden, bestehen aus Elfenbein, Hosen, Röcke und Hüte aus dunkel poliertem Holz. Es ist jene Mischtechnik, die Simon Troger aus Tirol so populär machte, dass Figuren des hier gezeigten Typs, auch wenn sie von einem der zahlreichen Nachahmer gefertigt wurden, den Gattungsnamen Troger-Figuren erhielten. Der 1683 in Osttirol geborene Simon Troger arbeitete zunächst in Österreich, ab 1721 als kurbayerischer Hofkünstler und Elfenbeinschnitzer in Haidhofen für den nahe gelegenen Münchener Hof.

Höfisch scheint auch Thematik und Gestaltung der in der letzten Schaffensperiode des 1768 verstorbenen Künstlers entstandenen Figuren. Für das vorangeschrittene 18. Jahrhundert typisch, verblüfft das Niedliche der Figuren, die eben nur scheinbar bettelnde Musikanten darstellen. So ist die dunkle Kleidung trotz der Risse, oder besser Schlitze,

einheitlich und modisch, wirken die Gesichter hübsch, jung und die Haare sorgfältig frisiert. Es ist höfisches Kostümieren, das aufscheint und die Musikanten eher als verkleidete Höflinge denn als musizierende Bettler erscheinen lässt.

Thematisch und motivisch orientieren sich die Figuren an solchen aus Porzellan, die zeitgleich und hochbeliebt in den Manufakturen von Meißen, Fürstenberg und anderswo entstanden. Auch die ungewöhnliche Technik virtuoser Verbindung von Elfenbein und Hartholz sorgt für Kontrasteffekte, die jene solcher Vorbilder imitierend überbieten. Auch zeitgenössische italienische Kunst scheint zu den Anregungen Trogers gehört zu haben. Sein Erfolg mit derartigen Figuren war so groß, dass er zahlreiche Nachfolger und Nachahmer fand, darunter der bekannteste Matthias Kolb, dessen Werke denen Trogers so sehr ähneln, dass nicht deren Stil und Technik, sondern vor allem deren stets gleich bleibend unterschiedliche Bearbeitung der Standplatten Zuordnung erlaubt.

AKS



103 DIE HEIMLICHE BOTSCHAFT

1767
Leinwand, 60 x 50,5 cm
Bez. unten rechts: „F. Boucher / 1767“
Inv. Nr. GG 808

François Boucher war neben Antoine Watteau und Honoré Fragonard der bedeutendste Hofmaler des französischen Rokoko unter Ludwig XV. und ein Lieblingskünstler von dessen *maitresse en titre* Marquise de Pompadour. Bouchers intime Tafelbilder, die häufig um die Liebe und das erotische Spiel kreisen, spiegeln die Welt der Mätressen am französischen Hof.

Der helle, pastellfarbige Tonfall dieser Werke entsprach zudem dem Geschmack des Rokoko und passte perfekt in die raffiniert abgestimmten Interieurgestaltungen der Zeit. Bouchers Kunst hat den Dekorationsgeschmack seiner Zeit sogar mitbestimmt. Der scheinbar spontane, flüssig und entschieden gesetzte Pinselduktus, dem man den ungeheuren Fleiß des Malers nicht ansieht, verleiht Bouchers Malerei jedoch einen eigenständigen Charakter und eine kraftvolle Ausstrahlung. Eine junge Frau hat sich allein in freier Natur neben einem überwucherten Steinmonument niedergelassen. Ihre Umgebung wirkt wie ein künstlich angelegter, nur scheinbar urwüchsiger Waldhain. Sie ist ganz in das Lesen eines Briefes vertieft, den ihr eine Brieftaube überbrachte.

Nachdem Boucher die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts intensiv studiert hatte, wandelte er das dort häufige Thema der Briefleserin im Interieur ab und verknüpfte es mit den ebenfalls schon in früheren Epochen beliebten arkadischen Motiven zu einer neuen Bildidee.

Die Dame ist in eine konstruierte sonnenüberflutete Idylle versetzt. Das vermeintlich antike Mauerfragment, an dem

sie sich niedergelassen hat, schmückt ein Bildrelief mit barocken, nicht antiken Putten. Zu ihren Füßen hat sie einen Korb mit Rosen, so als sei sie ins Grüne gewandert, um Blumen zu pflücken, doch es sind edle Kulturpflanzen, die so nur in einem von Menschenhand gepflegten Garten gedeihen. Hinter ihr liegt ihr Strohhut, barfüßig sitzt sie dort, wie eine einfache Schäferin und will den Betrachter an die goldene Zeit des unbeschwerten Hirtenlebens erinnern, in der der Mensch sorgenfrei, friedlich und im Einklang mit der Welt lebte. In den wohlhabenden adligen Kreisen war dies gerade im Frankreich des 18. Jahrhunderts wieder ein beliebter Topos, denn er bot ein seelisches Refugium inmitten der streng kodifizierten Lebensweise der Hofgesellschaft mit unerbittlichen Hierarchien und harten Konkurrenzkämpfen.

Auch wenn der Hut der jungen Dame aus Stroh und der Schnitt ihres Kleides betont einfach gehalten ist, so entstammt der golden glänzende Seidenstoff doch eher den Manufakturen für die Oberschicht. Auf eine sorgfältige, keineswegs rustikale Herkunft und Erziehung deutet nicht nur ihre grazile Haltung, die in dem abgespreizten kleinen Finger ihrer linken Hand kulminiert, sondern auch, dass sie überhaupt lesen kann.

Bouchers Spätwerk ist ein charakteristisches Beispiel des galanten französischen Rokoko, in dem sich die „erotische Pastorale“ besonderer Beliebtheit erfreute. Rosen, Amoretten und die Taube mit dem blauen Schleifenband, als „heimlicher Botschafter“ auch Sinnbild der Liebesgöttin Venus, sind Hinweise auf einen vermutlich erotischen Inhalt des Briefes, den die Dame daher unbeobachtet liest. Die Taube erscheint dabei wie der Stellvertreter des Geliebten, dessen Zeilen sie überbrachte. Die Bilderzählung lebt von einer subtilen, doppelten Heimlichkeit: während sie glaubt, sich unbeobachtet im Verborgenen ihrer amourösen Beziehung zu widmen, wird sie doch heimlich vom Betrachter beobachtet.

SG



Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799)

104 HERZOG CARL I. VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG

Rom, 1768–1771
Marmor, H 99 cm, B 75 cm, T 39 cm
Inv. Nr. Ste 8

In einer der römischen Imperatorentracht entlehnten Gewandung, allerdings um Ordensband und Spitzenhemd erweitert, ließ sich Herzog Carl I. (1713–1780) von dem bedeutenden italienischen Bildhauer und Antikenrestaurator Bartolomeo Cavaceppi darstellen. Die Verbindung Cavaceppis nach Braunschweig ging auf den Erbprinzen Carl Wilhelm Ferdinand (1735–1806) zurück, der auf seiner Kavaliertour 1766 in Rom weilte und Cavaceppi nach Braunschweig einlud. Hier fertigte Cavaceppi den *Bozzetto* (das Modell) für die Büste, die er 1771, ausgeführt in feinem weißem Marmor, aus Rom nach Braunschweig schickte; Cavaceppi bezeichnete die Büste auf der Rückseite „CARLO DVCA DI BRANSVIC [sic] & LVNEBVRG FATTO DA ME CAVALIER BARTOLOMEO CAVACEPPI SCVULTORE ROMANO“. Carl ließ die Büste, die ihm offenbar gut gefiel, im Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinett aufstellen, das 1753/54 von ihm begründet und als eines der ältesten Museen der Welt öffentlich zugänglich gemacht worden war.

Souverän, weltoffen, „jovial“ (Ursula Schlegel) – Carl I. wirkt in diesem Bildnis außerordentlich lebendig und individuell. Die antikische Gewandung und die voluminöse

Anlage der Büste stehen dem nicht entgegen, sondern bilden einen perfekten Rahmen für das wach und aufmerksam gestaltete Porträt. Carl trägt eine modische Zopfperücke mit kleinteiligen Lockenreihen über den Ohren, wie sie in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich war. Der genaue Beobachter Cavaceppi scheut sich nicht, die Perücke als künstliche Haartracht zu kennzeichnen – im Nacken schauen Carls eigene Haare hervor – und auch die Altersspuren in Carls Gesicht, der damals 55 Jahre alt war, sind präzise wiedergegeben. Mit großer Könnerschaft bearbeitet Cavaceppi die Oberfläche so, dass die stofflichen Unterschiede von Haut und Haaren, von Spitzenhemd, Panzer, seidenem Ordensband und gedrehten Fransen am Armabschluss gewissermaßen haptisch mit den Augen wahrgenommen werden können.

Die Büste Carls wurde noch im Jahr 1771 für eine Produktion in Fürstenberger Porzellan kopiert, auch dies ein Beleg für die große Wertschätzung. Weiterhin kümmerte sich Carl auch um einen passenden Sockel für sein Porträt, der nach einer Vorlage im Kupferstichkabinett 1773 gefertigt wurde und sich erhalten hat.

RM



105 CABINET D'UN PEINTRE (KABINETT EINES MALERS)

1771
Radierung, 18 x 23 cm (Blatt)
Inv. Nr. D. Chodowiecki V 3.1023

Die Radierung entstand laut Bildunterschrift auf Wunsch der in Danzig lebenden Mutter des Künstlers: „Gravé par D. Chodowiecki à Berlin en 1771. CABINET D'UN PEINTRE. Dedié a Madame Marie Henriette Ayser, veuve de feu Mr G. Chodowiecki Par Son très_humble et très_Obeissant Serviteur et fils Daniel Chodowiecki.“ Chodowiecki selbst gibt Auskunft über die Umstände der Entstehung: „Die Mutter des Künstlers, geb. Henriette Ayser in Danzig, bat ihn um eine Zeichnung von seinen Kindern. Er fing an zu zeichnen, und dachte, dass wenn er es radierte, würde es ihm nicht mehr Mühe kosten, und radierte es.“

Wir blicken auf eine mit Gemälden dicht behängte Wand, davor die um einen Tisch gruppierte Familie des Künstlers. Von links nach rechts: Gattin Jeanne Chodowiecka mit den fünf Kindern Wilhelm, Isaac, Henriette, Jeanette und Suzette. Auffallend sind die uneinheitlichen Stühle unterschiedlichen Alters, auf denen die Kinder sitzen, die Mutter sich abstützt, wohl Hinweis auf das Private der Szene, eine Art nicht repräsentativer bürgerlicher Atmosphäre. Doch enthüllen sich bei der Betrachtung weitere Schichten und Aspekte: Laut Bildinschrift handelt es sich um das Atelier Chodowieckis, er selbst sitzt rechts im Hintergrund der Mittelszene und auch uns zugewandt, blickt somit aus dem Betrachter entgegengesetzter Richtung auf seine zentral positionierte Familie und zeichnet. Der Innenraum ist Atelier und Ort des Privatlebens, das die Familie zelebriert, dabei zugleich dem zeichnenden Familienvater Modell zu sitzen scheint. Weiteres kommt hinzu:

Während der Künstler selbst konzentriert und distanziert beobachtet, zeigen Gestik und Physiognomie der Familienmitglieder verschiedene Affektzustände, die zugleich den vertretenen Lebensaltern zugeordnet sind. Verwiesen sei nur auf konzentriert-bemühtes Zeichnen der Tochter rechts und überlegtes Beobachten über geöffnetem Buch der älteren links, wie das Steuernd-Lenkende der stehenden Mutter. Eine derartige mehrschichtig angelegte Darstellung scheinbarer Momentaufnahme entspricht der zeitgenössischen Entwicklung der Genre-Malerei, in der nun vermehrt seit Laresse und Hogarth moralische Aspekte bürgerlicher Selbstdarstellung thematisiert werden. Die spezifisch bürgerliche Ausdrucksform stellt im ausgehenden 18. Jahrhundert einen Gegenpol zur adligen Selbstdarstellung dar. Bürgerliche Intimität findet zuerst literarisch Ausdruck durch Tagebücher, Briefe, Briefromane etc. Chodowiecki verstand es, das Bürgerliche auf den theoretischen Grundlagen der Physiognomik und Mimik sofort erkennbar darzustellen. 1778 und 1779 setzt er sich in den beiden antithetischen Serien *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens* eben damit erneut und ausgiebiger auseinander.

Die bekannteste Radierung des Künstlers gibt dem Betrachter einerseits Einblick in sein Familienleben, gleichzeitig spiegelt sie hohe moralische, pädagogische Ansprüche der damaligen Zeit wider. Zum Verkauf waren nur 12 Abzüge des Blattes bestimmt.

AKS



Louis-Marin Bonnet (1736–1793) nach
Pierre Thomas le Clerc (geb. um 1740–nach 1796)

106 KOPF EINER JUNGEN FRAU

Um 1776
Radierung und Kupferstich in Pastellmanier mit
Goldbronzedruck, II. Zustand, 27,8 x 21, 2 cm (Blatt)
Sign.: Bonnet excudit, Le Clerc delin.
Unterschrift: l'Invention de cette nouvelle Manière de Graver et
d'Imprimer l'Or, / a été trouvée par Louis Marin et mise au jour
le 16. Novembre // 1774 / A Paris chez Bonnet rue St. Jacques,
au coin de celle de la Parcheminerie / N° 232
Inv. Nr. L. M. Bonnet V 3.565

Die Wahl der Ansicht im verlorenen Profil macht deutlich, dass hier nicht das Gesicht, die Persönlichkeit der sehr jungen Frau interessiert, sondern ihr aufwändiger und hoch modischer Kopfputz: eine von einem Häubchen und blauer Schleife gezierte Hochfrisur, die sich der Schwerkraft zu widersetzen scheint.

Ebenso wie in seinem Sujet atmet dieses Blatt auch in seiner Technik den überfeinerten Geist des späten Rokoko. Seinen vielleicht angemessensten Ausdruck fand dieser Geist in der duftigen, zartfarbigen Pastellzeichnung. Deren Beliebtheit veranlasste Louis-Marin Bonnet zur Wiedergabe von Pastellen in einem raffinierten Tiefdruckverfahren. Nach seiner Lehre bei Jean-Charles François widmete sich Bonnet zunächst der Perfektionierung der von seinem Lehrer erfundenen Crayonmanier, einem Radierverfahren zur Nachbildung von Kreidezeichnungen: durch die Bearbeitung der mit einem Ätzgrund beschichteten Kupferplatte mit gezähnten Rädchen (Roulette) und Hämmerchen (Mattoir) entstehen Spuren, die im Druck dem Charakter des

körnig-rauhen Kreidestrichs fast täuschend nahekommen. Zudem erfand Bonnet ein Verfahren, auch Höhungen mit weißer Kreide durch den Druck mit weißer Farbe zu imitieren.

Die Crayonmanier kombinierte Bonnet schließlich mit dem Farbdruck von mehreren Platten, den der aus Frankfurt stammende Jakob Christoffel Le Blon um 1735 in Paris bekannt gemacht hatte. Auf diese Weise gelang Bonnet die Erfindung des *pastel en gravure*. Sein 1769 als Demonstrationsstück von acht Platten gedruckter und erläuterter *Kopf der Flora* nach einem Pastell von François Boucher gewann ihm die Anerkennung von Ludwig XV., der ihn zum *pensionnaire du roi* ernannte. 1774 erweiterte der erfinderische und geschäftstüchtige Bonnet sein graphisches Repertoire noch durch die Erfindung des Drucks mit Goldbronze, den er, wie im hier gezeigten Blatt, zur Nachbildung vergoldeter Rahmen um seine Farbdrucke nutzte.

Die druckgraphischen Werke, die Bonnets große, manufakturartig betriebene Werkstatt verließen, waren demnach nicht nur für die Mappen der Sammler bestimmt, sondern auch für die Wände ihrer Kabinette. So ließ beispielsweise Herzog Carl I. zu Braunschweig und Lüneburg im 1765 eingerichteten Kupferstichkabinett seines Braunschweiger *Kunst- und Naturalienkabinetts* zwei von Bonnets Mädchenbildern in Pastellmanier mit Goldbronzedruck unter Glas gerahmt aufhängen.

Bonnets farbige Blätter sind spektakuläre Höhe- und Endpunkte einer im 18. Jahrhundert kulminierenden Entwicklung: Der Druckgraphik wuchs unter fortwährenden technischen Innovationen die Funktion zu, ein wachsendes, anspruchsvolles und diskussionsfreudiges Kunstpublikum mit perfekten Faksimiles von begehrten Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen zu versorgen.

TD



107 DREI VASEN

Ca. 1770/75

Black Basalt, rote und weiße Bemalung

1) H 36,4 cm, B 19,9 cm

2) H 24,4 cm, B 18 cm

3) H 20,7 cm, B 12,8 cm

Inv. Nr. Wed 370, Wed 369, Wed 367

Die drei hier wiedergegebenen klassizistischen Tongefäße sind Teil eines neunteiligen Vasensatzes, bestehend aus einer Mittelvase und vier gleichen, jeweils mit ähnlichen Motiven bemalten Vasenpaaren. Sowohl die Form der Gefäße als auch die Art ihrer Bemalung erinnern unmittelbar an antike Töpfereiprodukte. Der Hersteller des Vasensatzes, der erfindungsreiche englische Keramikunternehmer Josiah Wedgwood (1730–1795), hatte gegen 1770 eine schwarze Tonmasse, das sogenannte *Black Basalt*, entwickelt, das in seiner Wirkung dem schwarzgebrannten Überzug aus Ton-schlicker der antiken Vasen sehr nahekommt. Die Malereien ließ er in rotbraunen und weißen Emailfarben ausführen. In grundlegendem Unterschied dazu erhielt die unbemalte Tonmasse der antiken Vasen beim Brand ihre typische rotbraune Tönung, während sich der aufgetragene Überzug schwarz verfärbte.

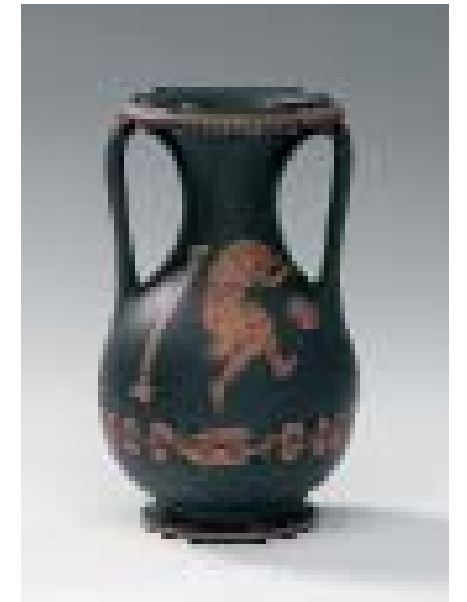
Die Vorlagen für die figürlichen Motive entnahm Wedgwood der berühmtesten zeitgenössischen Publikation zur antiken Vasenmalerei, der illustrierten Darstellung der besten Stücke der Antikensammlung Sir William Hamiltons (1730–1803). Hamilton, englischer Gesandter am Hof von Neapel, hatte in Italien eine große Menge antiker keramischer Gefäße zusammengetragen. 1771 verkaufte er 730 griechische Vasen aus seinem Besitz an das Britische Museum.

Trotz der großen Ähnlichkeit mit ihren griechischen Vorbildern handelt es sich bei den Wedgwoodgefäßen nicht um

Kopien ganz bestimmter antiker Vasen. Allein schon die Formen der Nachschöpfungen weichen in der Detailausbildung mehr oder weniger von den in Frage kommenden Vorlagen ab. So ist beispielsweise für den Deckel der großen Vase kein antikes Vorbild nachweisbar. Auch die Motive der Bemalung wurden nicht eins zu eins übertragen; vielmehr wählte der Maler der Manufaktur in der Regel aus einer komplexen Darstellung die ihm passend erscheinenden Figuren bzw. Figurengruppen aus. Dass dabei der inhaltliche Zusammenhang verändert wurde bzw. verloren ging, war offensichtlich nicht von Belang. So sind bei der Darstellung auf der großen Vase drei Frauen zu erkennen, die sich vor einer sich um einen Baumstamm windenden Schlange versammelt haben. Ein Vergleich mit der Vorlage macht deutlich, dass der rückwärts gerichtete Blick der linken Frau dem als Figur nicht übernommenen sitzenden Herkules gilt. Demnach zeigt die Szene drei der Hesperiden vor dem Baum mit den goldenen Äpfeln, die von dem schlangenförmigen Drachen Ladon bewacht werden.

Die Vernachlässigung inhaltlicher Zusammenhänge belegt, dass es nicht so sehr das Anliegen Wedgwoods war, mit seinen Keramikprodukten literarisches Wissen zu vermitteln. Es ging ihm hauptsächlich darum, die Schönheit und den Reichtum der griechischen Keramik (die er allerdings wie seine Zeitgenossen für eine etruskische Hervorbringung hielt) wieder aufleben zu lassen und den Betrachtern eine sinnliche Vorstellung von der Perfektion dieses hochkultivierten Kunsthandwerks zu vermitteln. Der durchschlagende Erfolg, den das englische Keramikgenie mit seiner antikisierenden Töpferware erzielte, ist nicht nur damit zu erklären, dass mit der Verbreitung des Klassizismus die Hinwendung zur Antike ihre wohl tiefgreifendste Renaissance erfuhr. Seit die Architekten damit begonnen hatten, Häuser im Stil griechischer Tempel zu bauen und sie wie römische Villen auszustatten, wuchs auch das Bedürfnis nach dazu passenden kunsthandwerklichen Gegenständen. Vasensätze dienten dabei hauptsächlich als Ziergarnituren für Kaminaufsätze.

AW



108 MOTIV AUS DEM EICHENWALD BEI QUERUM

1792
Leinwand, 107 x 128 cm
Unten links bez.: „PJF Weitsch f. 1792“
Inv. Nr. GG 625
Stiftung Franziska von Reinicke

Seit ungefähr 1770 wendete sich der Braunschweiger Maler Pascha Weitsch der Darstellung von Eichenwäldern und Eichenbäumen zu. Schon ein Jahrzehnt später waren sie eine Art Markenzeichen seiner Kunst und bei Käufern sehr gefragt. Unser Bild, das ein Motiv aus einem Wald nördlich der Stadt Braunschweig zeigt, gehört zu den eindrucksvollen größeren Gemälden dieser Art. Sie zeigen jeweils einen Blick in einen dichten Eichenbestand im vollen Spätsommer oder bei Herbstlaub, oft sind sie genau wie hier mit einem Wasserlauf bereichert. An diesem idyllischen, fruchtbaren Ort lagern Hirten mit ihren Herden. Pittoresk gefärbte Kühe, die sich an der Tränke laben, bilden dabei einen Blickfang. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man im Hintergrund Spaziergänger, die nichts tun, als die sie umgebende Natur zu genießen.

Es ist ein vor Jahrhunderten von den Ahnen angelegter Ort, der nun herangereift ist und Nutzen bringt. Die würdevolle Erscheinung gerade der großen, knorrigen Eichenbäume entsprach dem Geist des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in Deutschland. Im geschichtlichen Zusammenhang der Freiheitsbewegungen und vor dem Hintergrund der Französischen Revolution rückte nun auch hier

eine nationale, „germanische“ Identität in das Bewusstsein, der Weitsch symbolkräftig Bildgestalt verlieh: In der antiken germanischen Kultur spielten Eichenhaine als kultische Orte und besondere Eichen als Gerichtsstätten eine zentrale Rolle. Der knorrige, charaktervolle Baum rechts vorn verkörpert diese mythische Aura auf sprechende Weise. Genau in der Entstehungszeit unseres Bildes etablierte sich dieses Wissen um vorgeschichtliche Zusammenhänge langsam, und es fand auch in der Dichtung eines Klopstock und Gleim literarischen Ausdruck.

Die tief stehende Sonne am fernen Horizont, auf die der Bachlauf links hinführt, verleiht der Szenerie neben dem tageseitlichen Aspekt jedoch eine Stimmung, die auch an das arkadische Ideal der klassischen italienischen Landschaft erinnert (vgl. Kat. Nr. 52 und Kat. Nr. 109).

Das Bild mag dem Betrachter Anlass bieten, über die Dimensionen der Zeit nachzudenken: Die Eichen der Vergangenheit, die sentimental genießende Wahrnehmung der Landschaft in der Gegenwart und die Andeutung einer lichten Zukunft am fernen Horizont bilden hier ein fließendes Kontinuum. Vorahnungen der deutschen Romantik mit ihrer Hinwendung zu „altdeutschen“ und klassischen Idealen gleichermaßen werden hier bereits erkennbar.

Pascha Weitsch war Hofmaler unter Herzog Carl I. von Braunschweig-Lüneburg. Zeichnend zog er durch das Braunschweiger Land, den Harz, das Bistum Hildesheim und nutzte seine Studien für vielfältige Zwecke (vgl. Kat. Nr. 101). Als Autodidakt hat Weitsch unter fürstlicher Protektion erstaunlich hohes künstlerisches Niveau erreicht. Bei seinem individuellen Studium vor den Gemäldebeständen der alten fürstlichen Sammlung profitierte er vor allem von den Landschaften der holländischen Schulen, die er als „Galerie-Inspektor“ unter Herzog Carl Wilhelm Ferdinand auch konservatorisch zu betreuen hatte.

SG



109 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

1793
Leinwand, 97,7 x 135 cm
Sign. und dat. „Filippo Hackert dipinse 1793“
Inv. Nr. GG 780

Jakob Philipp Hackert war ein ausgesprochen erfolgreicher und bekannter Maler seiner Zeit, der sich als Sohn eines Porträtmalers nach Studium an der Berliner Akademie, Reisen durch Nordeuropa und nach Paris 1768 in Rom ansiedelte, wo er mit italienreisenden Kunstfreunden des europäischen Adels, aber auch zahlreichen Malern verkehrte. Sein gesellschaftliches und künstlerisches Ansehen führte nicht nur zu einer Berufung als Hofmaler Ferdinands IV. von Neapel, sondern auch dazu, dass er mit Goethe über kunsttheoretische Fragen korrespondierte und dieser ihm eine Biographie zu teil werden ließ.

Das Braunschweiger Bild ist ein typisches Beispiel einer von Hackert vertretenen idealisierten Landschaftsmalerei, die mit Versatzstücken wie Baumgruppen, Flussbiegung mit Klippen, Hirtenpaar und Ziegen, oder dem Zitat des antiken Rundtempels von Tivoli operiert. Trotz diesbezüglicher Äußerung Hackerts, die Naturstudium der Landschaft forderten und Übernahme motivisch-stilistischer Vorbilder etwa aus den Landschaften Lorrains tadelten, befließigte er sich selbst einer ausgesprochen starken Stilisierung seiner Landschaften. Deren klassizistische Charakteristika vom Sujet, über Komposition bis hin zu Kolorit und Malweise, die in kleinteiliger Feinmalerei und scheinbar wirklichkeitsnaher Darstellung von Bäumen, Felsen und Architektur Hackerts von ihm selbst formulierte Nähe zur zeitgenössi-

schen Vedutenmalerei zeigt, kamen bei seinen Auftraggebern offensichtlich gut an.

Das 1793 entstandene Braunschweiger Gemälde wiederholt einen bereits 1776 bezeugten, 1778 und 1789 von Hackert wiederholten Bildtyp. Die in der Literatur versuchte Benennung des Landschaftsvorbildes scheitert an der zeichenhaften Stilisierung des mehrfach wiederholten Sujets. Ziel war hier nicht das Porträt eines realen Landschaftsblickes, wie es Hackert an anderer Stelle schuf, sondern die Stilisierung einer italienischen, auf die Antike verweisenden Ideallandschaft, in der bestimmte Motive, wie der bekannte Rundtempel von Tivoli auf der Klippe, zeichenhaft auftauchen konnten. Besonders geschätzt wurde von Hackerts Zeitgenossen eine auch im Braunschweiger Bild aufscheinende Qualität, jene in die Ferne führende Gestaltung von Mittel- und Hintergrund, die Staffelung der trotz perspektivischer Verkleinerung lesbaren und im Interesse der Bildtiefe disponierten Motive von der ins Bild führenden Verteilung der Ziegen, über Flussbiegung, Tempel, Turmvilla, Flussschleifen, Ortschaften und Hügeln bis hin zu fernsten Bergzügen unter weitem Himmel.

Das Gemälde wurde 1955 im Kölner Kunsthandel für das Museum erworben. Unten rechts der Mitte findet sich auf dem Felsen die Bezeichnung „Filippo Hackert dipinse 1793“.

AKS



Maler: Heinrich Christian Brüning (1779–1855)

110 DECKELVASE

Manufaktur Fürstenberg, um 1820
Porzellan, H 35,5 cm, B 26,5 cm
Inv. Nr. Für 6382

Die elegante Form der Vase beruht hauptsächlich auf dem dünnen scheibenartigen, leicht abgetrepten Fuß, der aus diesem herauslaufenden, flachkurvigen Konturlinie, dem verschliffenen Übergang zwischen Gefäß- und Deckelrand, dem von der Deckelwölbung abgesetzten Knauf sowie den grazil gestalteten Hermenhenkeln, die in subtiler Formgebung zwischen dem konvexen Gefäßkörper und dem konkaven Deckelkörper vermitteln. Die geflügelten Oberkörper der Hermen, der Deckelknauf in Form einer sich öffnenden Frucht und der vergoldete Schaftring setzen plastische Akzente und bilden so einen reizvollen Gegensatz zur geometrischen Strenge der Hauptbestandteile des Vasenkörpers. Um ausgewogene Proportionen zu erhalten, wurde der Durchmesser des Gefäß- bzw. Deckelrands so gewählt, dass er annähernd der halben Höhe der Vase entspricht. Die Höhe des Fußes und die Höhe des Deckels abzüglich des Knaufs gleichen sich. Der Gefäßkörper, der im Übrigen mit dem Fuß verschraubt ist, ist halb so hoch wie die gesamte Vase.

Auf den zwei Hauptansichtsseiten der Vase ist ein gleichartiges, goldgerahmtes Ovalbild aufgemalt. Beide Darstellungen zeigen eine Berglandschaft mit einem im Mittelgrund wiedergegebenen Gewässer. Eine Uferböschung mit einer unbefestigten Straße und einem seitlich bis zum oberen Bildrand emporragenden Baumpaar bildet jeweils das Hauptmotiv des Vordergrunds. Im Hintergrund des einen Gemäldes erscheint am jenseitigen Ufer eine Ansiedlung mit stattlichen Häusern, einer Kirche und einem von einer

Mauer flankierten festungsartigen Gebäude. Dahinter erheben sich die Höhenzüge eines Mittelgebirges, über die vor dem Blau-Rosa des Himmels zartfarbene Quellwolken hinwegziehen. Ein Lastkahn und ein Fischerboot fahren mit gehisstem Segel zur rechten Seite hin. In die gleiche Richtung bewegt sich ein Wanderer, der, sich vom Betrachter entfernend, die Straße entlanggeht. Eine neben ihm stehende Frau weist ihm offensichtlich den Weg. Der Blick des Betrachters verfängt sich im Rot des Kleides der Frau und gleitet von dort über die beiden Boote, auf denen jeweils zwei Bootsleute zugange sind, zum lichtdurchfluteten Hintergrund.

Das Gemälde der Gegenseite zeigt eine Gebirgslandschaft mit Wasserfall, der als das den Mittelgrund beherrschende Motiv ganz unmittelbar die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Das Felsmassiv, von dem die Wasserkaskaden herunterstürzen, und das hier stärker vom Bildrand abgerückte Baumpaar verstellen teilweise das zum Hintergrund führende Blickfeld, so dass der dort vom Ufer aufsteigende steile Berg, dessen Kuppe bebaut ist, und das dahinterliegende Hochgebirgsmassiv in fensterartigen Bildfeldern erscheinen. Auch bei dieser Darstellung vermitteln Staffagefiguren zwischen dem Vorder- und Hintergrund. Neben dem Paar, das sich auf der Straße in der Nähe des Baumpaars aufhält, ist in der Ferne ein über eine Brücke gehender Wanderer zu erkennen.

Die beiden mit lockerem Pinsel gemalten, die Atmosphäre eines warmen Sommertages ausstrahlenden Landschaftsgemälde stehen in einem deutlichen Kontrast zur geometrischen Strenge der Form der Vase und ihrer Goldverzierung. Anders als beim Rokokogeschirr (vgl. Kat. Nr. 101) stehen hier Gemälde und rahmender Zierrat nicht in einem formalen Dialog; es handelt sich um zwei gerahmte, in sich abgeschlossene Bilder, die an der Gefäßwand angebracht sind und diese beim Blick in die Tiefe wie ausgeschnitten erscheinen lassen.

AW





Von der Romantik bis heute

Aufbrüche – Umbrüche

111 DISPARATE FEMININO, PROVERBIOS BLATT 1

1815–1824

Radierung und Aquatinta, Probedruck, 24,1 x 35,2 cm (Platte)

Inv. Nr. ZL 84/5999

Goyas *Disparates* – seit der ersten Druckausgabe auch *Proverbios* genannt – sind umstritten in Entstehungszeit, Reihenfolge, vor allem aber in ihrer Bedeutung, manche halten sie für unerklärbar. Es ist der letzte graphische Zyklus Goyas, wohl unvollendet, denn zu 22 radierten Platten existieren 12 Vorzeichnungen, 8 weitere, nicht in Radierungen umgesetzte Zeichnungen sind erhalten. So darf man eine ursprünglich umfangreichere Planung annehmen.

Zu Goyas Lebzeiten entstehen nur Probeabzüge, einige tragen handschriftliche Titel Goyas, die meisten enthalten das Wort *Disparate*. Häufig mit Torheit übersetzt, wird die facettenreiche Bedeutung des Wortes nicht erfasst: Torheit, Tollheit, Ungereimtheit, Unsinn, Extravaganz, Unvernunft, der Logik sich Widersetzendes, Nonsens, Nürrisches, Absurdität, Vernunftwidrigkeit.

Für die erste Ausgabe der *Real Academia de San Fernando* 1864 – fast 40 Jahre nach Goyas Tod – wurden von den 22 radierten Platten nur 18 gedruckt. Sie erschien unter dem Titel *Los Proverbios*, dessen Ursprung und Urheber bis heute unbekannt ist. Die Darstellungen mit Sprichwörtern und Redensarten zu verbinden, bleibt – nicht sinndeckend – unbefriedigend.

Die Darstellungen entziehen sich dem unmittelbaren Zugriff der Verständlichkeit. Auffällig ist, dass viele Rück-

griffe auf frühere Arbeiten bestehen, so auch im ersten Blatt des Zyklus' *Disparate femenino*. Einer der letzten Teppichentwürfe Goyas für die *Real Fabrica de Tapices* zeigt das Motiv der Mädchen, die einen Hampelmann mit dem Tuch in der Luft tanzen lassen: *El Pelele* (Der Hampelmann) von 1791. Ist im Teppichkarton noch Rokokohafes zu erkennen – Landschaft im Hintergrund, Heiterkeit, Spielerisches –, stellt Goya dieselbe Szene nun drastischer, düsterer, wilder, elementarer dar. Nicht mehr vier reizende Mädchen mit feinen Kleidern und Frisuren, sondern sechs Frauen in teils grotesker Körperhaltung, lachend, rufend, lassen zwei Figuren durch das Tuch in der Luft tanzen. Auf dem Tuch dargestellt erkennt man schattenhaft einen liegenden Esel, dahinter eine Rückenfigur. Ein Probeabzug trägt den handschriftlichen Kommentar: „Mit Eseln spielt man Puppen.“ Es ist das Spiel der Mädchen und Frauen mit den Männern und deren *Disparate* – der Unvernunft.

Das Braunschweiger Blatt ist ein Probedruck, der im Vergleich mit der ersten Druckausgabe verschiedene Partien zeigt, die im folgenden auf der Platte weitere Ausarbeitung erfuhren.

AKS



112 DANTE WIRD VON VERGIL VOR DEN WILDEN TIEREN GERETTET

Vor 1808
Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit
der Feder in Braun
30,4 x 37,4 cm (Blatt)
Sign. unten rechts: Jos. Koch in Rom
Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Inv. Nr. ZL 96/7318

Dante schildert in der *Göttlichen Komödie* eine auf Geheiß Gottes unternommene Wanderung durch die drei Reiche des Jenseits – Hölle, Fegefeuer und Paradies – und seine Begegnungen mit den Seelen verstorbener Persönlichkeiten. Abgekommen vom rechten Weg verirrt der Dichter sich in einem dunklen Wald. In der Ferne kann er zwar einen von der Sonne beschienenen Berg als Symbol der von Gottes Gnade erleuchteten Tugend sehen, doch der Weg wird ihm abgeschnitten. Ein Panther, ein Löwe und eine Wölfin, die Symbole für Wollust, Hochmut und Habgier, stellen sich ihm in den Weg. In diesem Augenblick erscheint Vergil als Repräsentant der menschlichen Vernunft, um Dante zur Rettung vor den Verstrickungen und Sündenfällen des Menschen, durch die drei überirdischen Reiche zu führen. Koch stellt in seiner Darstellung drei Szenen aus dem ersten Gesang der *Göttlichen Komödie* zusammenfassend dar, dabei zeigt er auch Dante dreimal. Ganz links ist er erschöpft schlafend im Wald zu sehen, rechts daneben steht er und blickt in die entfernte Landschaft, in der er schon das Paradies erkennt. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet aber die Begegnung mit Vergil.

Koch plante, die 33 Gesänge der *Göttlichen Komödie* mit Radierungen zu illustrieren. Das vorliegende Blatt gehört zu

rund 210 Studien und Vorzeichnungen für dieses Projekt; 1808 entstand danach eine eigenhändige Radierung Kochs. Sein Werk wird insgesamt durch Landschaftsdarstellungen gekennzeichnet, wobei eine idealisierende und mythisierende Absicht unverkennbar ist. Dabei ging es ihm nicht um ein topographisch genaues Festhalten der Natur, sondern um eine „Heroische Landschaft“, in der eine konfliktfreie Welt gezeigt wird.

Diese Zeichnung gehört zur Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen*, die Bernhard Hausmann ab 1833 zusammentrug. Ein Jahr zuvor gründete er mit Gleichgesinnten den Kunstverein für das Königreich Hannover. Hausmann (1784–1874), ein Hannoveraner Fabrikant, begann ab 1811 mit dem Aufbau einer Gemäldesammlung, die er ab 1829 sogar der Öffentlichkeit zugänglich machte. Als 50-jähriger entschloss er sich, zeitgenössische Kunst zu sammeln, wobei er sich auf Zeichnungen und Aquarelle konzentrierte. 316 Werke kamen so zusammen, kriegsbedingt sind es heute noch 216. Von seinen Nachfahren wurde die Sammlung 1996 dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums als Dauerleihgabe übergeben.

KP



113 ALTE WEIDE

Um 1829
Bleistift, Spuren von Tusche, 24,4 x 34,8 cm
Verso: Beinstudien
Inv. Nr. ZL 81/5795

Carl Blechen scheint in dieser Baumstudie die ruinierte *Alte Weide* chirurgisch sezierend in allen Facetten und Nuancen ihrer Erscheinung bis ins kleinste Detail zeichnerisch zu erfassen. Ohne jegliche Andeutung von Hintergrund oder Umgebung stellt er den Baum in dieser effektiv kalkulierten Inszenierung isoliert in den Vordergrund. Die sein Alter und dessen Spuren verratende Gestalt, beginnendes Vergehen, verjüngender Beschnitt von Menschenhand, fein ästelndes Nachwachsen, all dies wird gleich einem Gesicht porträtiert und zum Bildgegenstand erhoben. Akribische Durcharbeitung zum Ziel scheinbarer Naturnachbildung geht einher mit stilisierender Isolation des Objektes aus seiner natürlichen Umgebung und führt zu pathetischer Übersteigerung – der Baum erscheint beinahe als Denkmal.

Die unterschiedlichen Oberflächen der beiden Arme des sich gabelnden Stammes und daraus entspringender Äste arbeitet Blechen durch kurze, mehr oder weniger dicht nebeneinandergesetzte Striche und Schraffuren von disziplinierter Systematik und hoher Differenzierung in Strichlänge und Stärke heraus, bildet andere Strukturen wie die Rinde durch ebenfalls systematisch angewandte gegeneinander gesetzte Häkchen- und Bogenlinien aus. Blechen legt mit diesen Mitteln das Organisch-Vegetative der Natur bloß: von wulstig sich rundenden Wurzelansätzen, über eng geriefelte Rindenstruktur des linken, bemoost zerbröselnder des rechten Stam-

mes bis hin zur glatten Oberfläche junger Äste und freiliegenden Stammholzes. Unterschiedlicher Druck der zeichnenden Hand auf den Bleistift ist an parallel gesetzten Strichen direkt erkennbar, Linien folgen der rauen Oberflächenstruktur. Licht und Schatten, vor allem im linken Stammbereich und oberen Geäst, differenziert von tiefstem Schwarz über deutlich abgestufte Grautöne bis hin zur Weiße des Papiers lassen die charakteristischen Eigenschaften der Rindenoberflächen beinahe wirklichkeitsüberschreitend hervortreten. Blechens Ambivalenz zwischen präziser Wirklichkeitserfassung und stilisierter Objektivierung wird in dieser vollkommen durchgearbeiteten Zeichnung sichtbar.

Verblüffende Realistik und Ausdrucksreichtum der Zeichnung schließen die Einordnung in Blechens Frühwerk mittlerweile aus und lassen ein Entstehen in der Zeit um 1829 – nach seiner skizzenreichen Italienreise – wahrscheinlich werden, wie Achenbach nahelegt.

Zeichnung gewährt stets den direktesten und tiefsten Zugang zum Œuvre eines Künstler. Bei Blechen trifft diese Unmittelbarkeit besonders intensiv zu, versucht er doch nach eigenem Anspruch in die Geheimnisse der „göttlichen Naturschöpfung“ einzudringen und diese durch neue künstlerische Formen zu vergegenwärtigen. In der Zeichnung bewältigt Blechen dies am deutlichsten nachvollziehbar.

AKS



114 LE GUÉ (DIE FURT)

1862
Cliché-verre, 29,5 cm x 36,4 cm (Blatt)
Inv. Nr. ZL V/5042

Auf den ersten Blick erscheint das Blatt als Radierung, erst in Nahsicht und bei einigem Vorwissen erkennt man, dass es sich stattdessen um ein Cliché-verre handelt. Dieses graphische Verfahren ist hinsichtlich künstlerischer Technik und Wirkung der Radierung in gewisser Weise verwandt, doch in der Methode der Reproduktion sehr verschieden. Wie bei einer Radierung kratzt der Zeichner mit einer Nadel in die deckende Lackschicht einer Platte, so dass eine Strichzeichnung entsteht. Strichstärke kann durch Haltung und Wahl der Radiernadel variiert werden, der Linienduktus nähert sich dem einer Federzeichnung an. Bei der Radierung gelangt die Metallplatte nach dem Radiervorgang in ein Säurebad, wo von der Radiernadel freigelegte Oberflächen – die Striche des Radierers – durch Ätzung abgetragen werden, lackbedeckte Partien hingegen unversehrt bleiben, so dass vertiefte Linien entstehen, die beim anschließenden Druck Farbe aufnehmen und diese auf das zu bedruckende Papier bringen. Beim Cliché-verre handelt es sich hingegen um eine lackbedeckte Glasplatte, in die radiert wird. Hält man die fertige Platte gegen das Licht, erkennt man die lichtdurchlässigen Striche. Legt man sie auf ein lichtempfindliches Photopapier, belichtet, entwickelt und fixiert dieses als Papiervergrößerung eines Negativs, erhält man das schwarze Linienmuster auf weißem Grund. Es ist im Anschein der gedruckten Radierung ähnlich, doch auf photochemischem Wege reproduziert.

Möglich wurde dieses Verfahren mit Vervollkommenung photographischer Verfahren und Etablierung des Papierabzugs um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Als Mittel der Reproduktion auf Glasplatten radiierter Darstellungen erfährt das Verfahren nur experimentelle Anwendung im Kreis der Künstler von Barbizon, besonders bei Corot und Daubigny. Beide Künstler experimentierten nur wenige Jahre mit der Technik, nutzten sie vor allem für Landschaftsdarstellungen. Bald geriet die ungewöhnliche Technik in Vergessenheit. Erst nach 1900 regte sich das Interesse von Sammlern, die Platten und originale Abzüge suchten, deren Sammelinteresse aber auch zu Neuauflagen führte. Wie Geissmann zeigte, muss das Braunschweiger Blatt einer solchen späteren Abzugskampagne angehören und, wie der schwarze Rand anzeigt, wurde es vermutlich im Jahr 1911 von der Originalplatte Daubignys, die um 1862 entstanden sein dürfte, abgezogen.

Die Darstellung folgt einer Landschaftsradierung Claude Lorrains in Thema und Komposition, orientiert sich also an einem früheren Werk im nachgeahmten Medium der Radierung. Die Wahl der Vorlage verrät noch mehr Doppelbödiges: Der Künstler des Vorbildes, Claude Lorrain (1600–1682), französischer Maler, der in Rom und Umgebung wirkte, gilt als Schöpfer eines sehr erfolgreichen und viel rezipierten Typs besonders stimmungsvoll-romantischer Landschaftsmalerei, in der das Licht eine zentrale Rolle spielt. Dass sich nun Daubigny als Mitglied jener Schule von Barbizon, die sich besonders der authentischen Darstellung französischer Landschaft verschrieben hatte, dieses Vorbildes bemächtigte, also nicht nach der Natur, sondern nach Vorlage einer Radierung des 17. Jahrhunderts arbeitete, die obendrein nicht französische, sondern italienische Landschaft stilisierte, verdient Beachtung, ebenso wie der Versuch, sich mit der experimentellen Technik des Cliché verre an einer sehr prominenten Radierung eines berühmten Landschaftsmalers zu messen.

AKS



115 KLEINE WELTEN IV

1922
Farblithographie in Gelb, Grün, Violett, Schwarz
30 x 26 cm
Unten links im Stein monogr., unten rechts mit
Bleistift signiert: Kandinsky
Inv. Nr. ZLV.5528

Mit einer graphischen Arbeit wie *Kleine Welten IV* festigte Kandinsky seinen Ruhm als Wegbereiter der abstrakten Kunst. Das Blatt gehört zur Graphikmappe *Kleine Welten*, die 1922 vom Berliner Propyläen-Verlag in Auftrag gegeben wurde. Damit fällt ihre Entstehung in das Jahr der Berufung Kandinskys ans Weimarer Bauhaus, wo er auf Wunsch von Walter Gropius die Leitung der Werkstatt für Wandmalerei übernahm.

Die Graphikmappe umfasst jeweils vier Lithographien, Holzschnitte und Radierungen, von denen sechs in Schwarz-Weiß gehalten und die übrigen sechs farbig gestaltet wurden. Sowohl die Anzahl der graphischen Techniken als auch die farbige bzw. einfarbige Gestaltung der Blätter wurde von Kandinsky absichtsvoll gewählt, wie sich seinem einleitenden Text entnehmen lässt und steht für seinen Wunsch nach Systematisierung des Werkes. Wenn Kandinsky in der Einleitung des Weiteren schreibt, dass die *Kleinen Welten* aus den 12 Blättern „herausklingen“, dann bezieht er sich damit auf sein Konzept vom „inneren Klang“ des Kunstwerks, das er in seinen kunsttheoretischen Schriften (z. B. *Über das Geistige in der Kunst*, 1911) dargelegt hat: „Der Klang ist die Seele der Form, die durch den Klang von in-

nien nach außen wirkt.“ Dahinter steht Kandinskys Überzeugung vom Anbruch einer neuen Ära, in der durch die Schaffung einer innerlichen Kunst der Materialismus überwunden und eine Vergeistigung der Gesellschaft zu erreichen sei. In diesem Sinne habe sich der Künstler von jeder Naturnachahmung zu lösen und dürfe nur der inneren Notwendigkeit folgen. Auch wenn Kandinsky der „großen Abstraktion“ damit den Vorzug gab, sprach er auch der „großen Realistik“ ihre Berechtigung nicht ab, da beide – trotz äußerer Verschiedenheit – im Inneren gleich wären, denselben „inneren Klang“ hätten. Während Kandinsky bereits um 1911 das erste rein abstrakte Werk geschaffen hatte und seine Arbeiten in den folgenden Jahren expressiven Charakters sind, ist er erst nach dem Ersten Weltkrieg in der Zeit am Bauhaus zu geometrischen Formen übergegangen. Die Graphikmappe *Kleine Welten* bezeichnet insofern einen künstlerischen Höhepunkt in seinem Œuvre. In der vierfarbigen Lithographie *Kleine Welten IV* kreisen geometrische Formen um eine schwarze Ringform, die ihnen in ihrem schwerelosen Flug inneren Zusammenhalt verleiht. Kandinsky vermied jedoch standardisierte Formen und setzte mit mehrfach konturierten Kreisen, Dreiecken, Punkten, sowie Trapezen und Schlangenformen auf eine größtmögliche Vielfalt und Ausdifferenzierung seiner sprachlich oft schwer zu fassenden Gebilde. Als dynamisches Moment wirken vor allem die beiden keilförmigen Trapeze, die durch ihre diagonale Ausrichtung nach den Seiten bzw. Ecken vermitteln und das Formgebilde damit im Format verorten und verspannen. Insgesamt findet Kandinsky mit seiner Kombination eckiger und runder Formen zu einer sowohl spannungsvoll-dynamischen wie auch ausgewogenen Komposition, deren Farben, Formen und Linien einen ganz eigenen „inneren Klang“ zum Ausdruck bringen.

JC



116 SELBSTBILDNIS

1922
Holzschnitt, III. Zustand, 22,2 x 15,4 cm (Bild)
Bez. unten rechts mit Bleistift: Beckmann,
unten links: 31/60
Inv. Nr. ZL 95/6358
Miteigentum des Braunschweigischen Vereinigten
Kloster- und Studienfonds

Max Beckmann ist unter den bedeutendsten Künstlern derjenige, der die meisten Selbstbildnisse geschaffen hat. Unter der kaum überschaubaren Zahl seiner Selbstdarstellungen (40 von ihnen sind Teil der einzigartigen Sammlung graphischer Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts im Herzog Anton Ulrich-Museum) ist ein einziger Holzschnitt. Diese graphische Technik spielt in Beckmanns graphischem Werk, das von der Kaltnadelradierung und der Lithographie dominiert wird, eine zahlenmäßig nur kleine Rolle. Gleichwohl befinden sich unter seinen Holzschnitten, die zwischen 1920 und 1925 entstanden, einige Hauptblätter – darunter dieses Selbstbildnis. 1922 hatten die Energie und das Selbstbewusstsein Beckmanns, nach seinem Zusammenbruch unter dem Erlebnis des Ersten Weltkriegs, einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, nicht unabhängig vom wieder einsetzenden äußeren Erfolg. Dem entspricht der im Holzschnitt realisierte Ausdruck von Kraft, Gedrungenheit, Selbstbewusstsein und Willensstärke.

Wenn auch Beckmanns Umgang mit der Hochdrucktechnik ohne die Voraussetzung des expressionistischen Holz-

schnitts nicht zu denken ist, erweist sich seine Art, in Holz zu schneiden, doch als ganz eigenständig. Im dritten Zustand bietet die Darstellung im Wesentlichen ein schwarzes Strichbild auf gänzlich weißem Grund und zeigt sich darin als das Werk eines von der Kaltnadelradierung und der Lithographie herkommenden Künstlers. Lediglich im schüttereren Haar, um die Augen und am Hals zeigt sich demgegenüber die „negative“ Arbeitsweise mit weißen Strichen im schwarzen Grund.

Inmitten dieser Schraffuren von robuster bis – an der Stirn – höchst zarter Konsistenz wirken die schwarzen Augenschlitze um so verstörender. Sie lassen Beckmanns Antlitz wie eine archaische Maske erscheinen, charakterisieren den Dargestellten nicht als Beobachter seiner selbst, sondern als geheimnisvollen Seher. Sein Gesicht mit den harten Zügen wirkt wie ein Bollwerk gegen jegliche Zudringlichkeit. So erscheint, wie Christian Lenz bemerkt hat, „dieses Bildnis wie ein Vorgriff auf das große verschlossene Selbstbildnis, das Max Beckmann 1936 in Bronze geschaffen hat“.

TD



André Masson (1896–1987)

117 AUTOMATISCHE ZEICHNUNG

1925
Feder, 24,1 x 31,5 cm
Signatur unten rechts: „André Masson“
Inv. Nr. ZL 95/7151

Der Surrealismus ist zu Beginn ein literarisches Phänomen. André Breton, das Haupt der surrealistischen Bewegung, hält in seinen ersten theoretischen Äußerungen Surrealismus in den Bildkünsten für nicht möglich, obwohl seine schulbildende und stets zitierte Definition dem zu widersprechen scheint, denn Surrealismus sei, so Breton 1924 im ersten surrealistischen Manifest, „reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht“. Als Charakteristikum gilt weiter die Aneinanderreihung von Bildern, die nur in Sprache, vielleicht noch im Film möglich, formuliert durch *écriture automatique* – automatisches Schreiben –, spontan, ohne Planung oder rationales Korrektiv gleichsam in handschriftlicher Erregungskurve Bilder aus dem Unterbewusstsein zu Tage fördern soll, ein Konzept, dessen Übernahme aus dem Repertoire damals modischer psychoanalytischer Denkmodelle offensichtlich ist.

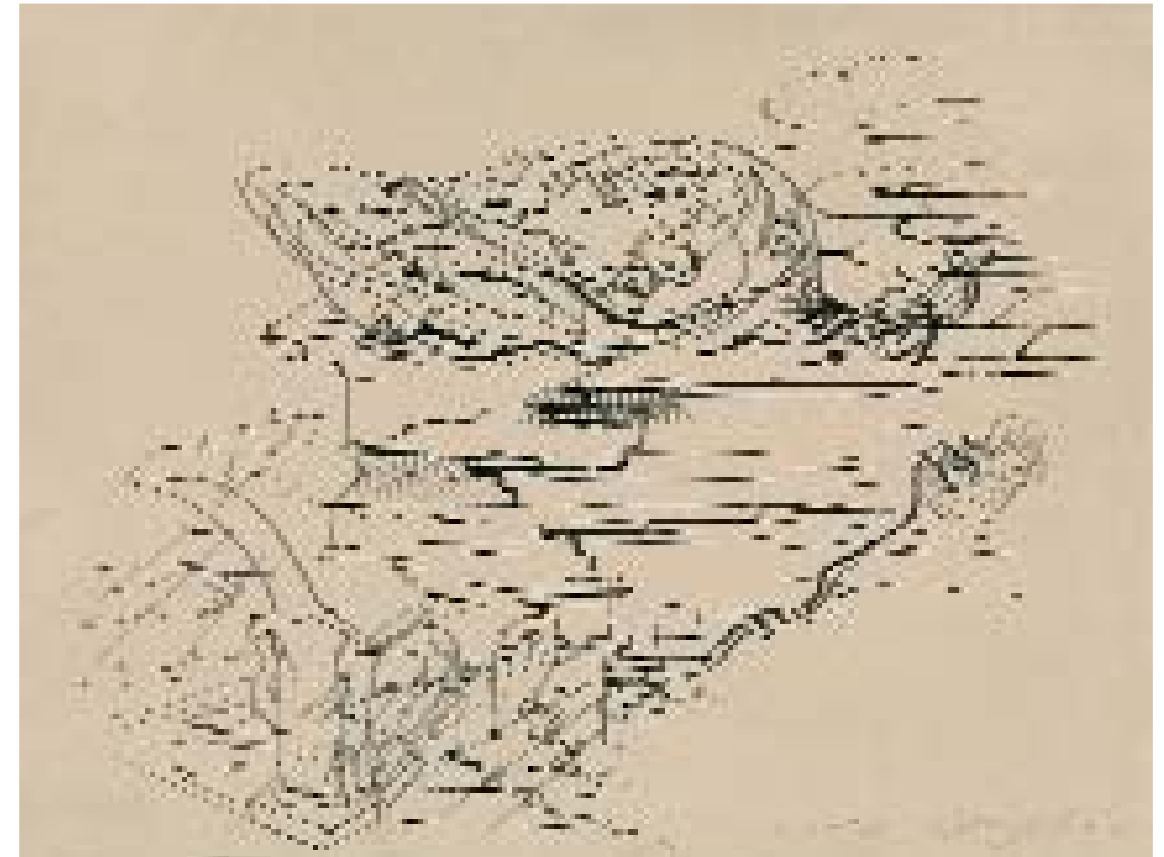
Von jenen automatischen Texten inspiriert beginnt Masson 1923 oder 1924, das Verfahren des automatischen Zeichnens zu entwickeln. Das Bewusstsein soll ausgeschaltet bleiben, die zeichnende Hand schnell sein: „Wenn man sehr rasch arbeitet, ist die Zeichnung mediumartig, als würde sie vom Unbewußten diktiert. Die Hand muß hinreichend schnell sein, damit das bewusste Denken sich nicht einschalten und die gestische Bewegung kontrollieren kann.“ (Masson). Die Feder wird zum zeichnerisch bevorzugten Mittel, die,

einem Seismographen ähnlich, kleinste Nuancen von Bewegung und Druckveränderung auf dem Papier sichtbar werden lässt. Automatisches Zeichnen wird als ein objektives Sich-Ereignen aufgefasst, als Niederschlag von Impulsen, die der Künstler, vermeintlich ohne sie zu steuern, einfach registriere.

Bildnerisches Mittel der *dessins automatiques* ist die Linie, deren Bewegungsablauf auf der Fläche Spontaneität und freie Assoziation, auf dem Blatt die Konkretisierung des Unbewussten sichtbar machen soll. Erstmals muss bei diesen Zeichnungen Massons von formal-surrealistischer Kunst im Sinne des ursprünglich literarischen Begriffs gesprochen werden. So avanciert Zeichnung zur idealtypischen Ausdrucksform des Surrealismus, ist sie doch schon immer als direktestes Medium künstlerischer Realisierung von Phantasien und Ideen verstanden worden. Überlegte Komposition und *sorgfältiger Pinselfleiß*, wie im Gemälde erforderlich, schien im Kreis der frühen Surrealisten als Hindernis.

Masson lässt in seinen automatischen Zeichnungen die schweifende Linie seltsamste Metamorphosen durchlaufen. In vorliegendem Blatt entwickelt sich tiefenräumliches Gefüge aus gestaffelten Architekturgliedern. Die Andeutung einer gewölbten Arkadenreihe links wird von einer deutlich kräftiger gezeichneten Folge von Profilen überschritten, über der sich eine Fläche befindet, eine räumlich-perspektivische Konstruktion, die trotz Bemühung um Dekonstruktion eher planende Gestaltung als unbewusste Federführung verrät. Angestrebter Eindruck unkontrollierter Gestaltung stellt sich eher im oberen Teil der Zeichnung ein: Das in sich verknäulte Liniengewirr über den profilierten Architekturteilen entpuppt sich bei näherer Betrachtung als Zusammensetzung von Strukturmerkmalen menschlicher Körper: Füße, Köpfe, Münder, Brüste, Hände werden erkennbar – Assoziationen an ein sich liebendes Paar stellen sich ein. Der eingangs zitierte Breton urteilte über Massons Werk: „Das Erotische muß im Werk Massons als Schlussstein des Gewölbes angesehen werden.“ (Breton).

AKS



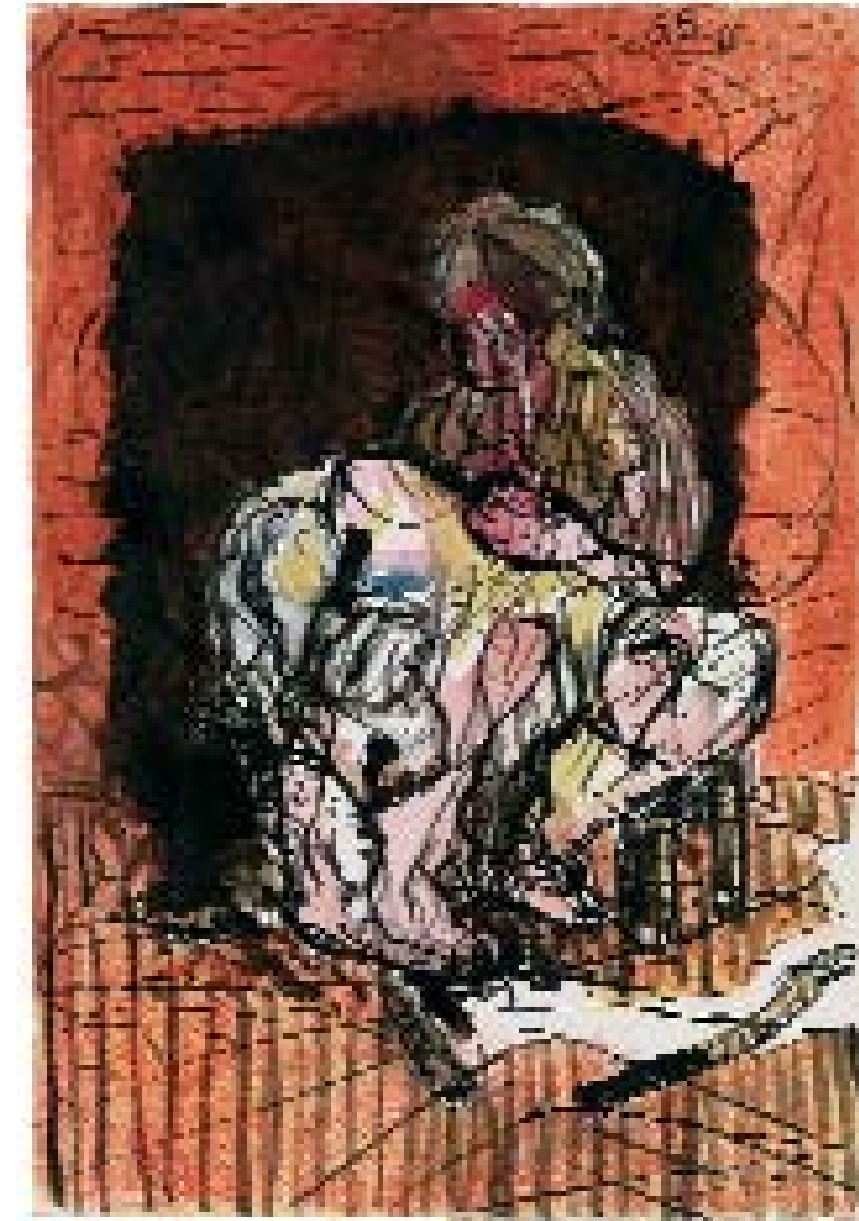
118 OHNE TITEL

1965
Aquarell, rote Kreide, Tusche
43,2 x 29,8 cm
Inv. Nr. ZL 85/6009
Dauerleihgabe des niedersächsischen Ministeriums für
Wissenschaft und Kultur

Dieses frühe Aquarell fertigte Georg Baselitz zwei Jahre nach Ende seines Studiums bei Hann Trier in Westberlin. In Abgrenzung zu der gängigen Position der Malerei seiner Zeit, die sich in die Abstraktion zurückgezogen hatte, suchte Baselitz bereits mit seinen frühen Arbeiten einen anderen Weg. Er hielt es für möglich, gegenständlich zu arbeiten, wenn es gelänge, zu vermeiden, dass das auf der Leinwand Gezeigte als unmittelbares Abbild von etwas Realem verstanden werden konnte. Das Anliegen, die Wahrnehmung zu irritieren, um die Illusion einer unmittelbaren Gleichsetzung zu vermeiden, ist eine Konstante im Werk des Georg Baselitz. Die Umkehrung des Bildmotivs, die er 1969 erstmals einsetzte, ist ein mögliches Mittel, um diese Distanz zu erzeugen. Früher jedoch, bereits in dieser Zeichnung von 1965, die während seines Stipendiums an der Villa Romana in Florenz entstand, setzte er subtilere Mittel zur Irritation des Betrachters ein. Ist auch der erste Eindruck von dieser kraftvollen Studie mit der intensiven Farbigkeit des leuchtend roten Untergrundes im oberen Bereich und der vor der Folie eines schwarzen Hintergrunds sichtbaren Personengruppe sehr einnehmend, und erscheint die Darstellung leicht fassbar, wird doch die Komposition bei längerer Betrachtung immer rätselhafter. Allmählich enthüllt sich der komplexe Aufbau der aus zahlreichen übereinanderliegenden Schichten aufgebauten Struktur des Bildes.

Die räumliche Situation wird so sukzessive demontiert. Als lichter gelbtoniger Grund gefasst, wird der untere Bereich netzartig überlagert von einem Gefüge vertikal angelegter freier schwarzer Pinselschraffur unterschiedlicher Dichte und Stärke. Darüber liegt eine flächig aufgetragene, durch den groben Papiergrund in unregelmäßig gebrochene Textur übersetzte Schicht roter Kreide, die mit Ausnahme der im Zentrum befindlichen Personengruppe fast die gesamte Bildfläche füllt. Eine freie Überarbeitung mit schwarzer Feder, mit lockerem kurzem bis kurvigem Strich im oberen Bereich und über die gesamte Breite reichendem Strich im unteren Bereich versetzen die vermeintlich fassbare räumliche Darstellung in Unruhe und zunehmende Ungewissheit. Die Personengruppe lässt an eine Pietà denken, doch ist auch diese Idee nicht ungebrochen haltbar. Die Figur des Mannes auf dem Schoß der Frau ist verhältnismäßig groß und seine Körperneigung ungewöhnlich. Ein belebtes Geflecht kurzer und kurviger Linien kennzeichnet diese Figur und stellt die Idee der Pietà auf den Prüfstand. Und mehr noch, das Inkarnat mit seiner lichten Farbigkeit aus ineinanderfließenden Komponenten der drei Grundfarben gibt der Gestalt eine erstaunliche Präsenz und Fülle. Die Aquarellfarbe ist hier so stark lasierend eingesetzt, dass sie fast pastellartig lieblich wirkt. Die weibliche Gestalt, eher in einer starren Haltung gegeben, ist durch eine dunkle pastose Farbigkeit und vertikale Feder- und Pinselführung deutlich abgesetzt. In Florenz begegnete Baselitz der manieristischen Malerei Pontormos und Rosso Fiorentinos; eine gleichsam „archäologische“ Entdeckung für ihn war die Druckgraphik des Manierismus, die, wie er fand, Kernaussagen zuweilen klarer, bzw. schärfer als die Malerei transportierte. Baselitz begann, diese Graphik zu sammeln. Er selbst hatte bereits zuvor Radierungen und Holzschnitte gefertigt. Auch das Motiv der Braunschweiger Zeichnung taucht 1965 in einer radierten Platte auf. Zusammen mit zwei anderen Darstellungen auf einem Blatt gedruckt, existiert hiervon einzig ein Probedruck.

CP



119 0 THROUGH 9

1976–78

Farblithographie von drei Aluminiumplatten

27,6 x 20,6 cm (Blatt)

Num. mit Bleistift unten links: 12/60,

Sign. unten rechts: J. Johns 77

Inv. Nr. ZL 80/5759

Auf dem grau-violetten Papier erscheint ein mit breitem Kontur eingefasstes Bildgeviert, bis zum Bersten angefüllt mit graphischen Strukturen in rotbraunen Tönen. Die zwischen den kurvigen Linien verbleibenden Räume sind dicht bedeckt mit Strichbündeln unterschiedlicher Länge und Ausrichtung. Genauere Betrachtung lässt uns im unruhig bewegten Lineament die übereinandergezeichneten Ziffern von 0 bis 9 erkennen. Auf diesen Darstellungsinhalt verweist der Werktitel in scheinbar lapidarer, doch durchaus doppeldeutiger Weise: Man kann ihn als *0 bis einschließlich 9* verstehen, aber auch als *0 durch 9*.

Zahlen spielen im Werk von Jasper Johns, Mitbegründer der amerikanischen Pop-Art und ihr bedeutendster Graphiker, von Beginn an eine zentrale Rolle: in Malerei, Relief und Graphik, bunt, schwarzweiß oder, wie hier, in monochromen Tonwerten. Mit Johns' anderen Lieblingsmotiven – der Zielscheibe, der amerikanischen Flagge – haben die Ziffern gemein, dass sie aus einfachen Grundformen bestehen und dem Künstler wie dem Betrachter total vertraut sind: „Dies gab mir die Freiheit, auf anderen Ebenen zu arbeiten“ (Jasper Johns).

Indem Johns die Zahlen hier übereinander – und nicht, wie in früheren Zyklen, nebeneinander – zeichnet, unterwirft er die sattem bekannten Figuren fortwährender Verwandlung

und schafft so verwirrende Permutationen. Dieses Vorgehen begreift, wie Christian Geelhaar schrieb, „ein zeitliches Moment in sich; die Spuren der Metamorphosen wecken Erinnerungen an einen ursprünglichen Zustand. Graphikblätter werden auf diese Weise zu Chroniken ihrer eigenen Entstehung.“

Wie immer schließt Johns' formales Experimentieren auch die Wahrnehmungsreaktionen des Betrachters mit ein: In seinem Auge entfalten die Ziffern bei längerer Betrachtung ein geradezu pulsierendes Leben, treten nacheinander vor und sinken wieder zurück in die abstrakte Struktur. Im Zusammenspiel mit den in verschiedenen Richtungen weisenden Schraffuren verleiht dieses Vor und Zurück der Darstellung den Eindruck räumlicher Tiefe eines zwischen Fläche und Relief changierenden Gebildes. Den Eindruck des Objekthaften verstärkt das dicke, mit allerlei Einschlüssen durchsetzte handgeschöpfte Papier.

Beispielhaft tritt in dieser kleinformatigen, vom Künstler in der Druckwerkstatt Gemini G.E.L. in Los Angeles geschaffenen Lithographie (zu der noch zwei Varianten in anderer Farbigkeit existieren) seine Sensibilität und Neugier im Umgang mit den Möglichkeiten der Druckgraphik, hier des Flachdrucks, hervor.

TD



Francesco Clemente (geb. 1952)

120 SELF PORTRAIT WITH A THIRD EYE

2002

Aquarell in Schwarz, Grau und Braun, 40,9 x 30,9 cm (Blatt)

Bez. verso mit Bleistift: „Selfportrait with a third eye“ /

Francesco Clemente / New York, Thanksgiving 2002

Inv. Nr. ZL 03/8026

Francesco Clemente erweist sich in diesem Selbstbildnis als einer der größten Aquarellisten unserer Zeit, auch und gerade in der Beschränkung auf Grau- und Brauntöne, die sich zwischen tiefem Schwarz und dem hell strahlenden Weiß des Papiers entfalten: teils nass in nass verlaufend, teils in transparenten Schichten übereinandergelegt oder mit bizarren Trockenrändern gegeneinander abgesetzt (und so beispielsweise den kurzen grauen Bart oder die sphärische Krümmung der Brillengläser suggerierend).

Groß und klar, doch ohne den Betrachter wirklich zu fixieren, blicken die großen Augen des Künstlers zwischen herabgerutschter Brille und einem oberhalb der Augen gehaltenen schwarzen Blatt hervor. Auf diesem erscheint wie ein Zyklopenauge ein weiteres, dunkles und rätselhaftes Auge. Dieses Motiv verleiht der gesamten Darstellung eine emblematische, oder, in der Diktion Clementes, ideogrammatistische Qualität.

Angesichts der starken Prägung Clementes durch hinduistische Spiritualität mag man an den dreiäugigen Gott Shiva denken, der, neben dem Prinzip des Männlichen, den Ausgleich der Gegensätze personifiziert: Konzentration und

Entäußerung, Erschaffung und Zerstörung. Das Motiv des vereinzelt Augen ist in Clementes Bildwelt nahezu allgegenwärtig als Instrument der Transformation zwischen Körper und Welt. Wobei der Blick dieses Auges nach außen und nach innen gerichtet ist. Wichtig im Hinblick auf die Selbstdarstellung ist Clementes Bemerkung, dass in der englischen Sprache „Ich“ (I) und „Auge“ (eye) miteinander identisch seien. Das Ich aber repräsentiere „das wirkliche Zentrum der Welt“. Daraus resultiere die Fülle seiner Selbstdarstellungen, die sich nach der (wiederum von der hinduistischen Lehre beeinflussten) Vorstellung des Künstlers von der Vielheit des Ichs legitimiere: Das Ich ist immer ein anderer.

Diese Überzeugung liegt auch unserem Aquarell zugrunde, in dem Clemente unterschiedliche Stufen des Sehens – und darin auch verschiedene Ichs – zur Anschauung bringt: das rein mechanische Sehen (die – nicht benutzte – Brille), das leiblich-lebendige Sehen durch die Augen des Künstlers und der transzendierende Blick aus dunklem, körperlosem Auge vor leuchtender Stirn.

TD



AUSGEWÄHLTE LITERATURVERWEISE

- Walz, Alfred: Statue eines knienden Pharaos, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 158–159; Knigge Salis 2008; Berbner 2010.
- Price 1991; Leschhorn 1998; Leschhorn, Wolfgang: Die Münzsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums. Usprünge und Bestand bis zum Jahre 1806, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 47–60.
- Seiler, Peter: VII.5 Das Onyxgefäß aus Mantua, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2008, S. 209–216, mit älterer Lit.; Zum Gefäß in Saint-Maurice: Gerda Schwarz: Die Onyxkanne in Saint-Maurice d’Agaune, in: Helvetia Archaeologica 22, 1991, S. 17–30
- RIC II Mattingly/Sydenham 1926; RIC I Sutherland 1984; Carson 1990
- Ausst. Kat. Braunschweig 1985 b, (Hans Rupprecht Goette), S. 18–19 mit Abb. und älterer Lit.; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat. Nr. 162 (Susanne König-Lein).
- Marth 2000; Waxenberger 2003; Ausst. Kat. Bonn 2005, Kat. Nr. 161 (Regine Marth), mit weiterer Lit.
- Peter 2001, bes. S. 212–214 und passim; Junghans 2002, Kat. Nr. 1.
- Spies 1985; Mende 1999, mit weiter Lit.
- Denicke 1983.
- Steenbock 1965, Kat. Nr. 107, S. 206–207; Kroos 1985; Klössel 1995, Ausst. Kat. Braunschweig 2009.
- Koch 1985; Ausst. Kat. Braunschweig 1995, Kat. Nr. D 37 (Monika Böning); Becksmann 1998, S. 425–437, bes. S. 434–437.
- Hucker 1990, S. 558–560; Ausst. Kat. Magdeburg 2006, Kat. Nr. IV.47 (Katja Schmitz-von Ledebur), mit weiterer Lit.; Schulze-Dörlamm 2008, bes. S. 400–402, Ausst. Kat. Braunschweig 2009.
- Hahnloser/Brugger-Koch 1985, Nr. 100; Marth 1997, S. 8.
- Marth 2004, bes. S. 61–68; Veró 2006; Ausst. Kat. Braunschweig 2007/2008, Kat. Nr. 43 (Jochen Luckhardt), mit älterer Lit.
- Stolleis 2001 Kat. Nr. 5, mit älterer Literatur und passim.; Zur Handelsstadt Braunschweig: Puhle 1996
- Ausst. Kat. Rotterdam 2008, S. 130–132.
- McComb 1924, S. 23; Saxl 1933; Weller 1943, S. 256ff.; Ausst. Kat. Siena 1993, Kat. 57 (Luciano Bellosi et al.), S. 306f.; Ausst. Kat. London 2007, Kat. 40, S. 182f.
- Boockmann 1998.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001; Ausst. Kat. Aachen 2005; Ausst. Kat. Frankfurt am Main/Köln 2007.
- Müller-Hofstede 1957; Ausst. Kat. Braunschweig 1980, S. 38–42; Hornig 1987, S. 55f; Eller 2007; Raupp 2007, S. 182f.
- Hollstein German (Band V), 323 III. Zustand, S. 108; Reichel 1926; Ausst. Kat. Augsburg 1955; Falk 1968; Bartrum 1995.
- Klessmann 1978/1987, (Johanna Lessmann), S. 192f.; Lessmann 1979, Kat. Nr. 16, S. 97f.; Lessmann 1980, Kat. Nr. 3, S. 6f.
- Schilling 1954, Nr. 28, Abb. 28, S. 18; Ausst. Kat. Basel 1960, Kat. Nr. 241, Abb. 86; Müller 1989; Heusinger 1997, (Tafelband) Tafel 59, (Textband) S. 283; Ausst. Kat. Basel/Berlin 1997.
- Müller-Hofstede 1959; Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 43–46; Lawton Smith 1992; Brunner 2003, S. 157–159.
- Heusinger 2001; Heusinger 2001a.
- Fink 1965 a; Gmelin 1974; Wex 1995.
- Jacob/König-Lein 2004, Farbtafel 1, S. 125–127; Ausst.-Kat. Braunschweig 2007/2008, Kat.Nr. 31, S. 92.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1985 b, Kat. Nr. 735: Bildnis des Cyriakus Kale aus Braunschweig (Kurt Löcher), S. 837; Ausst. Kat. London 2006/2007; Petter 2002; Ausst. Kat. Den Haag 2003.
- Schade 1961/1962; Matsche 1994; Bischoff 1998; Schneider 2004, S. 135; Arnulf 2004, S. 558–561.
- Klessmann 1978/1987; Müller 1997, S. 4–22; Müller 2008.
- Lebeer 1969, Nr. 62; Ausst. Kat. Hamburg 2001, Nr. 62; Ausst. Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 82; Sullivan 2003; Sellink 2007, Kat. Nr. 96, S. 29.
- Ausst. Kat. Münster 1996 a, Kat. Nr. 4, S. 230–231 und S. 606; Luckhardt 1999.
- Lessmann 1979, Kat. Nr. 196, S. 205; Ausstellungsführer Braunschweig 2001.
- Lawrence 1883; Cessi/Caon 1969; Klawans 1977; Leschhorn 2006.
- Fiala 1906; Meier 1932; Gaettens 1942; Brockmann 1985.
- Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 36.
- Langemeyer 1980, bes. S. 222–226; Ausst. Kat. Braunschweig 1985 a, S. 305–308; Lorenz, Angelika: Die Porträts – Inszenierungen zwischen Abbild und Bild, in: Ausst. Kat. Münster 1996, S. 88–107, bes. S. 103–104; Ausst. Kat. Münster 1996 a, S. 620–621; Kathke 1997.
- Lessmann 1976; Spallanzani 1990; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat. Nr. 221 (Susanne König-Lein); Thornton 2008.
- Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 167–181; Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Kat. Nr. 87 (Regine Marth); Scholten/Verber 2005, Kat. Nr. 29.
- Müsch 2002, Kat. Nr. 53–56, S. 143–146; Kolloquium Maleremail 2004.
- Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 52; Krahn 1995, Kat. Nr. E 19; Allgemein: Ausst. Kat. Wien 2006, bes. Kat. Nr. 11, 12.
- Posner 1971, S. 44–46; DeGrazia Bohlin 1979, Nr. 17, S. 450; Bohn 1995, Nr. 016, S. 217–219.
- Lessmann/König-Lein 2002.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Kat. Nr. 89 (Alfred Walz); DaCosta Kaufmann, Thomas: Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II., in: Ausst. Kat. Braunschweig 1998, S. 9–19; Luckhardt, Jochen: Kunst am Wolfenbütteler Hof, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1998, S. 20–30.
- von Bertele/Neumann 1963, S. 39–98, bes. S. 79–89; Fink 1965, bes. S. 14–17; Maurice 1967, S. 122; Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Kat. Nr. 30 (Alfred Walz).
- Judson, J. Richard: Utrecht, Rom, Leiden, in: Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1987; Döring 1990, Kat. Nr. 2, S. 6–7; Froitzheim-Hegger 1993.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1975 a, S. 70; Ausst. Kat. München 1994.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1998, Kat. Nr. 44 (Jochen Luckhardt); Jacoby 2000.
- Allgemein: Ausst. Kat. Amsterdam 1998; Luckhardt 2008; Zur Guss-technik: Bassett 2008.
- Leschhorn 2006a.
- Andrews 1985, Nr. 14, S. 27/ 29/ 179; Jacoby 1989, S. 115–111; Klessmann 1989; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2006, Nr. 16 (Rüdiger Klessmann), S. 86–89.
- Weizsächer 1936/1952, bes. Teil 1, S. 246–249 und Teil 2, Nr. 59: S. 60f.; Andrews 1985; Klessmann 1987; Jacoby 1989; Ausst. Kat. London 2001, Nr. 80 (P. Cavazzini); Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2006, Nr. 29 (Rüdiger Klessmann), S. 148–151; Thielemann 2008.
- Meder 1919; Olsen 1962; Ausst. Kat. Cleveland/Yale 1978.
- Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1987, S. 265–267; Jacob/König-Lein 2004, S. 52–55.
- Flechsig 1925, Taf. 72 (als Van Dyck); Ausst. Kat. Köln 1977, Nr. 21 (Justus Müller Hofstede); Held 1986, Nr. 13, Abb. 12; Ausst. Kat. Braunschweig 1999, Nr. 2 (Thomas Döring).
- Ausst. Kat. Braunschweig 2004, (Alfred Walz), S. 134f.
- d’Hulst/Vandeneven 1989, Nr. 51, S. 164–166; Klessmann 2003, S. 87f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2004a, Nr. 1 (Nils Büttner), S. 120; Gatenbröcker/Kaul 2005.
- Kopplin, Monika: „Amoenitates Exoticae“. Exotische Köstlichkeiten im Zeitalter des Barock, in: Ausst. Kat. Stuttgart 1987, S. 318–345; Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 144, S. 184, Abb. S. 186; Ausst. Kat. Berlin 1995/96, Kat. Nr. 195 (Ursel Berger); Ausst. Kat. München 2002, Kat. Nr. 67 (Peter Volk); Kolfin, Elmer: Black models in Dutch art between 1580 and 1800, in: Ausst. Kat. Amsterdam 2008, S. 70–87.
- Held 1980, Nr. 323, S. 448f.; Renger 1990; Renger 1990a, S. 42–46; Klessmann 2003, S. 88f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2004a, Nr. 29 (Nils Büttner); Ausst. Kat. Lille 2004, Nr. 81 (Hans Vlieghe), S. 154.
- Ausst. Kat. Genua 1995, S. 110–111; Luig, Sibylle: Bernardo Strozzi – Malerei und Ekstase, in: Ausst. Kat. Berlin 2003/2004, S. 51–59; Jacob/König-Lein 2004, S. 134–135; Reinecke 2006.
- Schröder 1971; Ausst. Kat. Karlsruhe 1995; Ausst. Kat. Braunschweig 2007/2008; Ausst. Kat. Hamburg 2008.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1978, Nr. 35 (Rüdiger Klessmann), S. 151–153; DaCosta Kaufmann, Thomas: Kunst und Alchemie, in: Ausst. Kat. Lemgo 1997/1998, S. 373; Ausst. Kat. Kassel 2003, Nr. 11 (Thorsten Smidt), S. 32f., S. 67; Klessmann 2003, S. 102f.; Ausst. Kat. Karlsruhe 2005/2006, S. 278f. und S. 340.
- Ausst. Kat. Hamburg 1977, Kat. Nr. 78 (Jörg Rasmussen); Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat. Nr. 105 (Susanne König-Lein); Marth 2004, bes. S. 76.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1975 a; Ausst. Kat. Augsburg 1985; Hering-Mitgau 1987; Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 199, S. 245–247.
- Cocke 1972; Carr 1991; Jakob/König-Lein 2004, S. 89–91.
- Scherer 1931; Krenn 1989.
- Ausst. Kat. Braunschweig 2007/2008: Kat. Nr. 71: „Schmuckkassette mit vier Elementen“ (Jochen Luckhardt)
- Flechsig 1923, Taf. 62; Judson 1973, S. 27; van Regteren Altena 1983, Bd. 1, S. 89, Bd. 2, Nr. 534, Bd. 3, Abb. 301; Ausst. Kat. Rotterdam/Washington 1985/ 1986, Nr. 63 (J. A. Poot); Ausst. Kat. Braunschweig 1987, Nr. 16 (Christian von Heusinger).
- Ausst. Kat. Wolfenbütel 1979, Kat. Nr. 361: Schachspiel (Marion Faber), S. 175f. und S. 179; Rippel-Manns 1984.
- Beck 1973; Vogelaar 1996.
- Hollstein Dutch & Flemish (Band XVIII), Nr. 148; Van de Waal 1974; De Vries 1998, 9/ 62/ 114/ 132/ Nr. 132x.; Ausst. Kat. Amsterdam/London 2000–2001, Nr. 69; Ausst. Kat. Boston/Chicago 2003/2004, Nr. 148.
- Klessmann 1978/1987, S. 74; Klessmann 1983, S. 164–166; Rembrandt Research Project 1986, Nr. C 70 und Nr. C 71, S. 760–767 und S. 768–772; Ausst. Kat. Braunschweig 1992, Nr. 20, 21, S. 47f.
- Klessmann 1983, S. 168f.; Klessmann 1978/1987, S. 76; Schneider 1990, Nr. 3, bes. S. 175–178; Ausst. Kat. Kassel/Leiden 2006, bes. S. 54–63 u. S. 242, Nr. 2.
- Parthey 1853/Pennington 2002; Ausst. Kat. Berlin 1984; Ausst. Kat. Braunschweig 1994;
- Bott 1996; Ausst. Kat. Basel/Frankfurt a. M. 2008/2009.
- Klessmann 1983, Kat. Nr. 178, S. 99; Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1987, Kat. Nr. 62 (Mieke Vermeer); Ausst. Kat. Baltimore/San Francisco 1997, Kat. Nr. 36 (Lynn Federle Orr); Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2009, Kat. Nr. 24 (Gabriel Dette).
- Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979, Kat. Nr. 350, S. 165f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2007, Kat. Nr. 70 (Alfred Walz), S. 176f.
- Klessmann 1983, S. 56f.; Baer 1990; Ausst. Kat. Washington 2000, (Ronni Baer), bes. S. 36 und S. 126; Ausst. Kat. Kassel 2003, Nr. 7 (Thorsten Smidt), S. 37–39.
- Allgemein: Baten 1986; Ströber 2002, Kat. Nr. 730; Pate 2005, bes. S. 21–23.
- Klessmann 1978/1987, S. 96; Klessmann 1983, S. 208–210; Blankert/Montias/Aillaud 1988, Nr. 11, S. 108f./ 178f.; Ausst. Kat. Washington/ Den Haag 1995/1996, Nr. 6, S. 114–119; Gascell/Jonker 1998; Ausst. Kat. New York/London 2001, S. 158–161; Liedtke 2008, S. 86–88, Nr. 10.
- Westerman 1977, bes. S. 21–23; de Vries 1977; Klessman 1978/1987, S. 94; Klessmann 1983, S. 194f.; Ausst. Kat. Washington/Amsterdam 1996/1997, Nr. 32, S. 203–205; Richardson/Riedmaier 2004, S. 70–73.
- Scherer 1931, Kat. Nr. 260; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat. Nr. 346 (Susanne König-Lein).
- Steland 1985; Ausst. Kat. Braunschweig 1991.
- Scherer 1931; Ausst. Kat. Schwäbisch Gmünd 1987; Kappel 2001.
- Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1997; Reintsma, Ella: Daughters. Working Methods, in: Ausst. Kat. Amsterdam/LosAngeles 2008, S. 132–167, bes. S. 139 165.
- Schütte 1997, Kat. Nr. 120, S. 133–136; Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat. Nr. 251 (Susanne König-Lein); Kaiser 2003; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, bes. S. 134–135.
- Brockmann 1985, Nr. 212–216.
- Ausst. Kat. Braunschweig 1975, S. 7–8; Ausst. Kat. Braunschweig 1983, Nr. H 2 (Christof Römer), S. 257–258; Ausst. Kat. Bonn/München/Paris

- 2005, (Jochen Luckhardt), S. 77; Ausst. Kat. Braunschweig 2006, Nr. 1.2 (Silke Gatenbröcker), S. 101f.
89. Rehtmeier 1722; Gerkens 1974.
90. Ausst. Kat. Braunschweig 2006, Kat. Nr. 1.3 (Regine Marth), mit weiterer Lit.
91. Schütte 1997, Kat. Nr. 159, S. 164.
92. Fiala 1907/8.
93. Ausst. Kat. Braunschweig 1975, S. 12–13; Ausst. Kat. Montréal 1981, Nr. 55 (M. N. Rosenfeld), S. 270–272; Ausst. Kat. Bonn/München/Paris 2005, (Jochen Luckhardt), S. 78–81; Ausst. Kat. Bonn/München/Paris 2005, Nr. 76 (David Mandrella), S. 370f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2006, Nr. 1.4 (Silke Gatenbröcker), S. 104.
94. Scherer 1931, Kat. Nr. 262; Kappel 1997.
95. von Döry 1964; Klessmann 1978/1987, (Rolf Hagen), S. 236; Henning 1983.
96. Barcham 1989; Aikema 1991.
97. Diemer 1979; Ausst. Kat. Wien 1993; Berger/Krahn 1994, Kat. Nr. 230, S. 282–286.
98. Pazaurek 1912; Bott 1998; Lessmann/König-Lein 2002.
99. Paulson 1970, Nr. 128 II; Ausst. Kat. Berlin 1980, Nr. 61 (Freia Schnackenburg-Hartung); Ausst. Kat. Hannover/Münster 1987/1988, Nr. 5 (Karl Arndt); Ausst. Kat. Braunschweig 1997/1998, Nr. 4 (Thomas Döring), S. 1–2; Ausst. Kat. London 1997/1998, Nr. 6 (David Bindman).
100. Schütte 1997.
101. Ausst. Kat. Braunschweig 1997/1998 a, Kat. Nr. 12; Ausst. Kat. Braunschweig 1998/1999, Kat. Nr. 21, S. 99–101 und S. 39.
102. Ausst. Kat. Erbach 1970; Philippovich 1977; Theuerkauff 1984.
103. Ananoff/Wildenstein 1976; Klessmann 1978/1987, (Sabine Jacob), S. 134; Ausst. Kat. Braunschweig 2005, S. 52f.
104. Schlegel 1984; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, Kat. Nr. 1 (Alfred Walz); Ausst. Kat. Braunschweig 2008, Kat. Nr. 8 (Gisela Bungarten), S. 16 und 29.
105. Engelmann 1857; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1978; Busch 1997; Florack-Kröll 2000; Vogelberg 2001; Ehler 2003.
106. Herold 1935, Nr. 232 II; Allgemein zu Bonnet und zum französischen Farbstich des 18. Jahrhundert: Ausst. Kat. Baltimore 1984; Gramacchini/Meier 2002.

107. Ausst. Kat. Braunschweig 2007, Kat. Nr. 34 (Felix Bachmann), S. 98; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, Kat. Nr. 80, 82b, 83b (Oliver Matuschek), S. 159–164; Ausst. Kat. Braunschweig 2008, Kat. Nr. 120 und 122, (Gisela Bungarten), S. 148–151.
108. Müller-Hofstede 1973, Nr. 85, S. 174–191 und S. 245; Jacoby 1989, S. 115–117, S. 249; Ausst. Kat. Braunschweig 1998/1999, Nr. 46 (Reinhold Wex), S. 141–143.
109. Jacoby 1989, S. 136–138, S. 136–138; Busch 1993, besonders S. 329–380; Eilert 1993
110. Lorenz, Angelika: Kat. Nr. 328: Die Vasen – kulturhistorische Streiflichter zu einer Spezialität Fürstenbergs, in: Ausst. Kat. Münster/Braunschweig 1988, S. 100, und S. 349; Wolff Metternich/Meinz 2004, Abb. 313, S. 428f.
111. Harris 1964, Nr. 248, II, 1; Ausst. Kat. Braunschweig 1989, Nr. 64 (Silvaine Hänsel); Ausst. Kat. Oldenburg 1990; Holländer 1995.
112. Gatenbröcker 2005, S. 120–121.
113. Achenbach 1990; Heusinger 1997, S. 207.
114. Delteil 1921, Nr. 139; Geissmann 2009.
115. Roethel 1970, WVZ-Nr. 167; Schultz 1987, S. 39–75; Schreier, Christoph: Werkschöpfung ist Weltschöpfung. Wassily Kandinsky und seine Grafikmappe der Kleinen Welten, in: Ausst. Kat. München 2009, S. 53–65.
116. Erpel 1985, Nr. 106; Hofmaier 1990, Nr. 226 III Bf.; Ausst. Kat. Braunschweig 1997, Nr. 45 (Thomas Döring); Nahrwold 2000, Nr. 48; Ausst. Kat. München/Braunschweig 2000/2001, Nr. 71 (Christian Lenz).
117. Metken 1976; Vowinkel 1989; Ausst. Kat. Basel 2008; Poling 2008.
118. Ausst. Kat. Basel/Eindhoven 1984; Ausst. Kat. Basel 1989; Luijten 1994; Ausst. Kat. Hamburg 1999/2000; Darrogon 2001.
119. Allg. zu Jasper Johns’ graphischer Arbeitsweise: Ausst. Kat. Basel (u. a.) 1979/1980; Ausst. Kat. Washington 1984, Nr 69, S. 170f.; Ausst. Kat. Braunschweig 1989, Nr. 76; Field 1994.
120. Allg. zu Franceso Clemente und seinen Selbstbildnissen: Ausst. Kat. Basel 1987; Clemente/Crone/Marsh 1990; Ausst. Kat. Ravensburg 1996; Ausst. Kat. Köln 2002; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, Nr. 7 (Thomas Döring).

LITERATURVERZEICHNIS

- Achenbach 1990
- Achenbach, Sigrid: Der Zeichner und Graphiker, in: Ausst. Kat. Berlin 1990, S. 44–52.
- Aikema 1991
- Aikema, Berhard: Bespr. von W. L. Barcham: The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo, Oxford 1989, in: Kunstchronik (44), 1991, S. 660–664, Abb. 12b.
- Ananoff/Wildenstein 1976
- Ananoff, Alexandre/Wildenstein, Daniel: François Boucher, Lausanne 1976, Bd. 2, S. 274–276.
- Andrews 1985
- Andrews, Keith: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985.
- Arnulf 2004
- Arnulf, Arwed: Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, Berlin 2004.
- Ausstellungsführer Braunschweig 2001
- Troia – Traum und Wirklichkeit, Ausstellung Braunschweigisches Landesmuseum und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2001, Ausstellungsführer, hrsg. v. Andreas W. Vetter, Braunschweig 2001 (zwei Auflagen).
- Ausst. Kat. Aachen 2005
- Albrecht Dürer – Apelles des Schwarz-Weiß, hrsg. v. Dagmar Preising, Ulrike Villwock und Christine Vogt, Ausstellung Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2004/2005, Aachen 2005.
- Ausst. Kat. Amsterdam 1998
- Adriaen de Vries. 1556–1626. Imperial Sculptur, hrsg. v. Frits Scholten, Ausstellung Rijksmuseum Amsterdam et al. 1998–2000, Zwolle 1998.
- Ausst. Kat. Amsterdam 2008
- Black is beautiful. Rubens to Dumas, Ausstellung Nieuwe Kerk Amsterdam 2008, Zwolle 2008.
- Ausst. Kat. Amsterdam/London 2000/2001
- Rembrandt the Printmaker, bearb. v. Erik Hinterding, Ger Luijten, Martin Royalton-Kisch, Ausstellung Rijksmuseum Amsterdam und British Museum London 2000/2001, London 2000.
- Ausst. Kat. Amsterdam/Los Angeles 2008
- Maria Sibylla Merian & Daughters. Women of Art and Science, bearb. v. Sandrine Ulenberg Entomologist, Ausstellung Amsterdam/Los Angeles 2008, Zwolle 2008.
- Ausst. Kat. Augsburg 1955
- Augsburger Renaissance, Austellung Städtische Kunstsammlungen Augsburg 1955, Augsburg 1955.
- Ausst. Kat. Augsburg 1985
- Elias Holl und das Augsburger Rathaus, hrsg. v. Wolfram Baer, Hanno-Walter Kruft und Bernd Roeck, Ausstellung Stadtarchiv der Stadt Augsburg 1985, Regensburg 1985.

- Ausst. Kat. Baltimore/Boston/Minneapolis 1984
- Regency to Empire, French Printmaking 1715–1814, bearb. v. Victor I. Carlson, John W. Ittmann, Ausstellung Baltimore Museum of Art. Museum of Fine Arts Boston and The Minneapolis Institute of Arts 1984–85, Baltimore 1984.
- Ausst. Kat. Baltimore/San Francisco 1997
- Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age, Ausstellung Baltimore/San Francisco/London 1997, New Heaven 1997.
- Ausst. Kat. Basel 1960
- Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1960, Basel 1960.
- Ausst. Kat. Basel (u.a.) 1979/1980
- Jasper Johns, Working proofs, bearb. v. Christian Geelhaar, Ausstellung Kunstmuseum Basel u. a. Museen, 1979–1980, Basel 1979.
- Ausst. Kat. Basel 1987
- Francesco Clemente CVIII. Watercolours Adayar 1985, Basel, bearb. v. Dieter Koepplin, Ausstellung Museum für Gegenwartskunst Basel u. a. 1987, Zürich 1987.
- Ausst. Kat. Basel 1989
- Georg Baselitz. Zeichnungen und druckgraphische Werke aus dem Kupferstichkabinett Basel., bearb. v. Dieter Koepplin, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1989, Basel 1989.
- Ausst. Kat. Basel 2008
- Les Yeux enchantés – Zeichnungen & Druckgraphik des Surrealismus, hrsg. v. Anita Haldemann, Ausstellung Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel 2008, Bielefeld 2008.
- Ausst. Kat Basel/Berlin 1997
- Dürer Holbein Grünewald, Ausstellung Kunstmuseum Basel und Kupferstichkabinett Berlin 1997, Ostfildern-Ruit 1997.
- Ausst. Kat. Basel/Eindhoven 1984
- Georg Baselitz. Zeichnungen 1958–1983, bearb. v. Dieter Koepplin und Rudi Fuchs, Ausstellung Van Abbemuseum Eindhoven und Kunstmuseum Basel 1984, Basel 1984.
- Ausst. Kat. Basel/Frankfurt a. M. 2008/2009
- Die Magie der Dinge – Stilllebenmalerei 1500–1800, hrsg. v. Jochen Sander, Ausstellung Kunstmuseum Basel und Städel Museum Frankfurt am Main 2008-2009, Ostfildern 2008.
- Ausst. Kat. Berlin 1980
- William Hogarth 1697–1764, bearb. v. Berthold Hinz u.a., Ausstellung Staatliche Kunsthalle Berlin 1980, Gießen 1980.
- Ausst. Kat. Berlin 1984
- Wenzel Hollar – Radierungen und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, bearb. v. Hans Mielke, Ausstellung Kupferstichkabinett Berlin 1984, Berlin 1984.
- Ausst. Kat. Berlin 1990
- Carl Blechen – Zwischen Romantik und Realismus, hrsg. v. Peter-Klaus

Schuster, Ausstellung Nationalgalerie Berlin 1990, München 1990.

Ausst. Kat. Berlin 1995/96

Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hrsg. von Volker Krahn, Ausstellung Staatliche Museen Berlin 1995-1996, Heidelberg 1995.

Ausst. Kat. Berlin 2003/2004

Pracht und Pathos. Meisterwerke der Barockmalerei aus dem Palazzo Bianco in Genua, bearb. v. Roberto Contini, Sibylle Luig und Brigitte Reincke, Ausstellung Gemäldegalerie Berlin 2003-2004, Berlin [u. a.] 2003.

Ausst. Kat. Bonn 2005

Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern/Ruhrlandmuseum Essen: Die frühen Klöster und Stifte 500–1200, hrsg. v. Ruhrlandmuseum Essen und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Ausstellung Ruhrlandmuseum Essen und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 2005, München 2005.

Ausst. Kat. Bonn/München/Paris 2005

„Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Ausstellung Bundeskunsthalle Bonn, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München und Galeries Nationales du Grand Palais Paris 2005, Ostfildern-Ruit 2005.

Ausst. Kat. Boston/Chicago 2003/2004

Rembrandt's journey : painter, draftsman, etcher, bearb. von Clifford Ackley u. a., Ausstellung Museum of Fine Arts Boston und Art Institute Chicago 2003–2004, Boston 2003.

Ausst. Kat. Braunschweig 1975

Französische Kunst des Barock, hrsg. v. Rüdiger Klessmann und Sabine Jacob, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1975.

Ausst. Kat. Braunschweig 1975a

Deutsche Kunst des Barock, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1975, Braunschweig 1975.

Ausst. Kat. Braunschweig 1978

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, Braunschweig 1978.

Ausst. Kat. Braunschweig 1980

Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, Braunschweig 1980.

Ausst. Kat. Braunschweig 1983

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst., hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1983, Braunschweig 1983.

Ausst. Kat. Braunschweig 1985 a

Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650 (Band 1), hrsg. v. Cord Meckseper, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Stuttgart-Bad Cannstatt, Braunschweig 1985.

Ausst. Kat. Braunschweig 1985 b

Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland

1150–1650 (Band 2), hrsg. v. Cord Meckseper, Stuttgart-Bad Cannstatt 1985, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1985.

Ausst. Kat. Braunschweig 1987

Das gestochene Bild. Von der Zeichnung zum Kupferstich, bearb. v. Christian von Heusinger u. a., Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1987, Braunschweig 1987.

Ausst. Kat. Braunschweig 1989/1990

Erwerbungen aus zwei Jahrzehnten, Zeichnungen und Druckgraphik des 20. Jahrhunderts, bearb. v. Sylvaine Hänsel, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1989-1990, Braunschweig 1989.

Ausst. Kat. Braunschweig 1991

Jacob van Ruisdael. Landschaft mit Wasserfall, hrsg. und bearb. v. Jochen Luckhardt, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1991, Braunschweig 1991.

Ausst. Kat. Braunschweig 1992

Menschen–Bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel, hrsg. v. Anne Charlotte Steland, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1992, Braunschweig 1992.

Ausst. Kat. Braunschweig 1994

Die Jahreszeiten in der Graphik – der Frühling, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1994, Braunschweig 1994.

Ausst. Kat. Braunschweig 1995

Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235 (Band 1), hrsg. v. Jochen Luckhardt und Franz Niedhoff, München 1995, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1995.

Ausst. Kat. Braunschweig 1997

Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, bearb. v. Thomas Döring, Silke Gatenbröcker, Regine Nahrwold u. a., Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997, Braunschweig 1997.

Ausst. Kat. Braunschweig 1997/1998

William Hogarth zum 300. Geburtstag, bearb. v. Thomas Döring, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997-1998, Braunschweig 1997.

Ausst. Kat. Braunschweig 1997/1998 a

Braunschweigisches Rokoko. Fürstenberger Porzellane von 1747–1770, bearb. v. Alfred Walz, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997-1998, Braunschweig 1997.

Ausst. Kat. Braunschweig 1998

Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1998.

Ausst. Kat. Braunschweig 1998/1999

Nichts als Natur und Genie. Pascha Weitsch und die Landschaftsmalerei in der Zeit der Aufklärung, bearb. v. Reinhold Wex, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1998-1999, Braunschweig 1998.

Ausst. Kat. Braunschweig 1999

Van Dyck und sein Kreis. Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums, bearb. v. Thomas

Döring, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1999, Braunschweig 1999.

Ausst. Kat. Braunschweig 2000

Weltenharmonie. Die Kustkammer und die Ordnung des Wissens, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2000, Braunschweig 2000.

Ausst. Kat. Braunschweig 2004

250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2004, München 2004.

Ausst. Kat. Braunschweig 2004a

Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 2004.

Ausst. Kat. Braunschweig 2005

„... von sanften Tönen bezaubert! Antoine Watteau – „Venezianische Feste“, hrsg. v. Andreas W. Vetter, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2005, Braunschweig 2005.

Ausst. Kat. Braunschweig 2006

Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire, hrsg. v. Jochen Luckhardt und Regine Marth, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2006, Leipzig 2006.

Ausst. Kat. Braunschweig 2007/2008

Schlangen und Drachen. Kunst und Natur, hrsg. v. Ulrich Joger und Jochen Luckhardt, Ausstellung Staatliches Naturhistorisches Museum und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2007-2008, Darmstadt 2007.

Ausst. Kat. Braunschweig 2008

Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Gisela Bungarten und Jochen Luckhardt, Ausstellung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2008, Petersberg 2008.

Ausst. Kat. Braunschweig 2009

Otto IV. – Traum vom welfischen Kaisertum, Ausstellung Braunschweigisches Landesmuseum 2009, Petersberg 2009 (in Vorbereitung).

Ausst. Kat. Cleveland/Yale 1978

The Graphic Art of Federico Barocci, hrsg. v. Edmund P. Pillsbury und Louise S. Richards, Ausstellung Cleveland Museum of Art 1978, Cleveland 1978.

Ausst. Kat. Den Haag 2003

Hans Holbein der Jüngere 1497/98 – 1543. Portraitist der Renaissance, Ausstellung Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag 2003, Zwolle 2003.

Ausst. Kat. Erbach 1970

Deutsche Elfenbeinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Museen und Sammlungen im Erbacher Elfenbeinmuseum 1970, hrsg. v. Hans-Werner Hegemann, Ausstellung Erbacher Elfenbeinmuseum 1970, Erbach/Odenwald 1970.

Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1978

Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726 – 1801 – Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellung Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M. 1978, Frankfurt a. M. 1978.

Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1997/1998

Maria Sibylla Merian 1647–1717. Künstlerin und Naturforscherin, hrsg. v. Kurt Wettengl, Ausstellung Historisches Museum Frankfurt am Main 1997-1998, Ostfildern-Ruit 1997.

Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2006

Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578–1610, Ausstellung Städtelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 2006, Wolfratshausen 2006.

Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2009

Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten, hrsg. v. Jochen Sander, Bastian Eclercy und Gabriel Dette, Ausstellung Städel Museum Frankfurt am Main 2009, München 2009.

Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Bilbao 2007/2008

Albrecht Dürer – Die Druckgraphiken im Städel Museum, hrsg. v. Martin Sonnabend, Ausstellung Guggenheim Museum Bilbao 2007 und Städtelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main 2007-2008, Köln 2007.

Ausst. Kat. Genua 1995

Bernardo Strozzi. Genova 1581/82–Venezia 1644, bearb. v. Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Sciré, und Giovanna Rotondi Terminello, Ausstellung Palazzo Ducale Genua 1995, Mailand 1995.

Ausst. Kat. Hamburg 1977

Barockplastik in Norddeutschland, Ausstellung Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1977, Mainz 1977.

Ausst. Kat. Hamburg 1999/2000

Georg Baselitz. Das große Pathos ; Gemälde, Zeichnungen, Graphik, bearb. v. Günther Gercken und Christoph Heinrich, Ausstellung Hamburger Kunsthalle 1999-2000, Hamburg 1999.

Ausst. Kat. Hamburg 2001

Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk, hrsg. v. Jürgen Müller und Uwe M. Schneede, Ausstellung Hamburger Kunsthalle 2001, Hamburg 2001.

Ausst. Kat. Hamburg 2008

Schrecken und Lust. Die Versuchung des Heiligen Antonius. Von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, hrsg. v. Ortrud Westheider und Michael Philipp, Ausstellung Bucerius Kunst-Forum Hamburg 2008, Hamburg 2008.

Ausst. Kat. Hannover/Münster 1987/1988

William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne, bearb. v. Karl Arndt, Ausstellung Wilhelm-Busch-Museum Hannover und Westfälisches Landesmuseum Münster, 1987–1988, Stuttgart 1987.

Ausst. Kat. Karlsruhe 1995

Jacques Callot – Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. v. Barbara Rommé, Ausstellung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1995, Karlsruhe 1995.

Ausst. Kat. Karlsruhe 2005/2006

David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, hrsg. v. Margret Klinge und Dietmar Lüdke, Ausstellung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005-2006, Heidelberg 2005.

Ausst. Kat. Kassel 2003

Johannes Vermeer – der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei, bearb. v. Thorsten Smidt, Ausstellung Staatliche Museen Kassel 2003, Kassel 2003.

Ausst. Kat. Kassel/Leiden 2006
Rembrandts Landschaften, hrsg. v. Christiaan Vogelaar/Gregor J. M. Weber, Ausstellung Staatliche Museen Kassel und Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden 2006, München 2006.

Ausst. Kat. Köln 1977
Peter Paul Rubens, Katalog 1: Rubens in Italien, bearb. v. Justus Müller Hofstede, Ausstellung Kunsthalle Köln 1977, Köln 1977.

Ausst. Kat. Köln 2002
Francesco Clemente. Portraits, Self Portraits, Ausstellung Jablonka Galerie Köln 2002, Köln 2002.

Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994
Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, hrsg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff, Ausstellung Festung Rosenberg Kronach und Museum der bildenden Künste Leipzig 1994, Augsburg 1994.

Ausst. Kat. Lemgo 1997/1998
Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa, Ausstellung Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo 1997-1998, Lemgo 1997.

Ausst. Kat. Lille 2004
Rubens, Ausstellung Palais des Beaux-Arts Lille 2004, Stuttgart 2004.

Ausst. Kat. London/Berkeley/Ottawa/New York, NY 1997/1998
Hogarth and his times, Serious comedy, bearb. v. David Bindman, Ausstellung British Museum London, Berkeley Art Museum, National Gallery of Canada, Ira D. Wallach Art Gallery 1997–1998, Berkeley, Calif. 1997.

Ausst. Kat. London/Rom 2001
The Genius of Rome 1592–1623, hrsg. v. Beverly Louise Brown, Ausstellung Royal Academy of Arts London, Palazzo Venezia Rom 2001, London 2001.

Ausst. Kat. London 2006/2007
Holbein in England, hrsg.v. Susan Foister, Ausstellung Tate Britain London 2006-2007, London 2006.

Ausst. Kat. London 2007/2008
Renaissance Siena. Art for a City, Ausstellung National Gallery London 2007-2008, London 2007.

Ausst. Kat. Magdeburg 2006
Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters, hrsg. v. Matthias Puhle und Claus-Peter Hasse, Ausstellung Museum für Kunst- und Kulturgeschichte Magdeburg, Dresden 2006.

Ausst. Kat. Montréal 1981
Largillière. Portraitiste du dix-huitieme siècle, Ausstellung Musée des Beaux-Arts Montréal 1981, Montréal 1982.

Ausst. Kat. München 1994
Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, hrsg. v. Reinhold Baumstark und Helmut Seelig, Ausstellung Bayerisches Nationalmuseum München 1994, München 1994.

Ausst. Kat. München 2002
Der Mohrenkopfpokal des Christoph Jamnitzer, hrsg. v. Renate Eikermann, Ausstellung Bayerisches Nationalmuseum München 2002, München 2002.

Ausst. Kat. München 2009
Kandinsky. Das druckgraphische Werk, hrsg. v. Helmut Friedel und Annegret Hoberg, Ausstellung Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München 2009.

Ausst. Kat. München/Braunschweig 2000/2001
Max Beckmann. Selbstbildnisse, Zeichnung und Druckgraphik, bearb. v. Thomas Döring und Christian Lenz, Ausstellung Neue Pinakothek München und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2000–2001, Heidelberg 2000.

Ausst. Kat. Münster 1996
Die Maler tom Ring (Band 1), hrsg. v. Angelika Lorenz im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Ausstellung Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1996, Münster 1996.

Ausst. Kat. Münster 1996 a
Die Maler tom Ring (Band 2), hrsg. v. Angelika Lorenz im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Ausstellung Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1996, Münster 1996.

Ausst. Kat. Münster/Braunschweig 1988/1989
Weißes Gold aus Fürstenberg, Kulturgeschichte im Spiegel des Porzellans 1747–1830, Ausstellung Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1988-1989, Münster 1988.

Ausst. Kat. New York/London 2001
Vermeer and the Delft School , hrsg. v. Walter Liedtke, Michiel C. Plomp und Axel Rüger, Ausstellung Metropolitan Museum of Art New York und National Gallery London 2001, New York 2001.

Ausst. Kat. Oldenburg/Göttingen/Emmen, Niederlande 1990/1991
Francisco de Goya. Radierungen nach Velazquez, Los Caprichos, Los Desastres de la Guerra, La Tauromaquia, Los Disparates, hrsg. und bearb. v. Ewald Gäbler, mit einem Beitrag von Christian von Heusinger, Ausstellung Stadtmuseum Oldenburg, Städtisches Museum Göttingen, „Bruggebouw“ Emmen 1990-1991, Oldenburg 1990.

Ausst. Kat. Ravensburg 1996
Francesco Clemente. The Book of the Arrow, Aquarelle, hrsg. v. Tilman Osterwold und Thomas Knubben, Ausstellung Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg 1996, Stuttgart 1996.

Ausst. Kat. Rotterdam/Washington 1985/1986
Jacques de Gheyn II als tekenaar, 1565–1629, hrsg. v. A.W.F.M. Meij, Ausstellung Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam und National Gallery of Art Washington 1985/1986.

Ausst. Kat. Rotterdam 2008
Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen, Ausstellung Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam 2008, Rotterdam 2008.

Ausst. Kat. Rotterdam/New York 2001
Pieter Bruegel the Elder, Drawings and prints, hrsg. v. Nadine Orenstein, m.Beitr. von Manfred Sellink, Ausstellung Museum Boijmans-van Beuningen Rotterdam, Metropolitan Museum of Art New York 2001, New Haven 2001.

Ausst. Kat. Schwäbisch Gmünd 1987
K. M. Maucher (1645–1701). Bildhauer und Büchschenschäfter zu Schwäbisch Gmünd, Ausstellung Städtisches Museum Schwäbisch Gmünd 1987, Schwäbisch Gmünd1987.

Ausst. Kat. Siena 1993
Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500, Ausstellung Sant’Agostino Siena, Mailand 1993.

Ausst. Kat. Stuttgart 1987
Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1987, Stuttgart 1987.

Ausst. Kat. Utrecht/Braunschweig 1986/1987
Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, bearb. v. Albert Blankert und Leonhard J. Slatkes, Ausstellung Centraal Museum Utrecht und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1986-1987, Braunschweig 1986.

Ausst. Kat. Washington 1984
Gemini G.E.L. – Art and Collaboration, bearb. v. Ruth E. Fine, Ausstellung National Gallery of Art Washington 1984, Washington 1984.

Ausst. Kat. Washington 2000
Gerrit Dou. Master Painter in the Age of Rembrandt, Ausstellung National Gallery of Art Washington, New Haven 2000.

Ausst. Kat. Washington/Den Haag 1995/1996
Johannes Vermeer, hrsg. v. Arthur K. Wheelock Jr., Ausstellung National Gallery of Art Washington und Mauritshuis Den Haag 1995-96, Zwolle 1995.

Ausst. Kat. Washington/Amsterdam 1996/1997
Jan Steen. Painter and Storyteller, hrsg. v. H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek und Arthur K. Wheelock Jr., Ausstellung National Gallery of Art Washington 1996 und Rijksmuseum Amsterdam 1996-97, Washington 1996.

Ausst. Kat. Wien 1993
Georg Raphael Donner, Ausstellung Österreichische Galerie Belvedere Wien 1993, Wien 1993.

Ausst. Kat. Wien 2006
Giambologna. Triumph des Körpers, hrsg. v. Wilfried Seipel, Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien 2006, Wien 2006.

Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979
Sammler, Fürst, Gelehrter: Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Ausstellung Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1979, Wolfenbüttel 1979.

Baer 1990
Baer, Ronni: The Paintings of Gerrit Dou, Phil. Diss. New York 1990.

Barcham 1989
Barcham, William L.: Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-Century Venice, Oxford 1989, S. 193–202.

Bartrum 1995
Bartrum, Giulia: German Renaissance Prints, London 1995.

Bassett 2008
Bassett, Jane: The Craftsman Revealed. Adriaen de Vries. Sculptor in Bronze, Los Angeles 2008.

Baten 1986
Baten, Lea: Japanese Dolls. The Image and the Motif, Tokyo 1986 (Nachdruck 1988).

Beck 1973
Beck, Hans-Ulrich: Jan van Goyen (1596–1656) – Ein CEvreverzeichnis mit einem Geleitwort von Wolfgang Stechow, Amsterdam 1973.

Becksmann 1998
Becksmann, Rüdiger: Welfische Fensterstiftungen für die Lüneburger Michaeliskirche und die Braunschweiger Blasiuskirche, in: Der Welfenschatz und sein Umkreis, hrsg. v. Joachim Ehlers und Dietrich Kötzsche, Mainz 1998, S. 425–437.

Berbner 2010
Berbner, Iris: Ältdgypten in Braunschweig, erscheint 2010.

Berger/Krahn 1994
Berger, Ursel/Krahn, Volker: Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1994.

von Bertele/Neumann 1963
von Bertele, Hans/Neumann, Erwin: Der Kaiserliche Kammeruhrmacher Christoph Margraf und die Erfindung der Kugellaufuhr, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien (Band 59), Wien 1963, S. 39–98.

Bischoff 1998
Bischoff, Cordula: Die Schwäche des starken Geschlechts: Herkules und Omphale und die Liebe in bildlichen Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Hausväter, Priester, Kastraten: zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Martin Dinges, Göttingen 1998, S. 153–186.

Blankert/Montias/Aillaud 1988
Blankert, Albert, Montias, John Michael, Aillaud, Gilles: Vermeer, New York 1988.

Bohn 1995
Bohn, Babette: Italian masters of the sixteenth century: Agostino Carracci, New York 1995 (The illustrated Bartsch; 39; Commentary, Pt. 1).

Boockmann 1998
Boockmann, Andrea: Der so genannte Braunschweiger Domaltar und seine Stifter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61, 1998, S. 168–189.

Bott 1996
Bott, Gian Caspar: Stilleben (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 10), 1996.

Bott 1998
Bott, Gerhard: Christian Benjamin Rauschner und Johann Christoph Rauschner, Vater und Sohn – Wachsbossierer in Frankfurt am Main und in den Vereinigten Staaten von Amerika, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (36+37), Darmstadt 1998, S.117–127.

Brockmann 1985
Brockmann, Günther: Die Medaillen der Welfen (Band 1: Linie Wolfenbüttel), Köln 1985.

Brunner 2003
Brunner, Anette: Das bedeutende Auge. Aspekte der Augen- und Blickdarstellung im Bildnis der Goethezeit, Münster 2003.

Busch 1993
 Busch, Werner: Das sentimentalische Bild, München 1993.

Busch 1997
 Busch, Werner: Daniel Chodowieckis „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens“, in: Daniel Chodowiecki (1726 – 1801) Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, hrsg. v. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 22), S. 77–100.

Carr 1991
 Carr, Dawson W.: Ecstasy in the Wilderness: Pier Francesco Mola’s The Vision of Saint Bruno, in: The J. Paul Getty Museum Journal, Vol. 19, 1991, S. 99–126.

Carson 1990
 Carson, Robert Andrew Glindinning: Coins of the Roman Empire, London/New York 1990.

Cessi/Caon 1969
 Cessi, Francesco, Caon, Bruno: Giovanni da Cavino. Medagliста Padova del Cinquecento, Padua 1969.

Clemente/Crone/Marsh 1990
 Francesco Clemente im Gespräch mit Rainer Crone und Georgia Marsh, in: Kunst heute (Nr. 5), Köln 1990.

Cocke 1972
 Cocke, Richard: Pier Francesco Mola, Oxford 1972.

Darrogon 2001
 Darrogon, Éric: Darstellen, was ich selber bin. Georg Baselitz im Gespräch mit Éric Darragon, Dt. Ausg., Frankfurt am Main 2001.

DeGrazia Bohlin 1979
 DeGrazia Bohlin, Diane: Prints and related drawings by the Carracci family. A Catalogue Raisonné, National Gallery of Art, Washington 1979.

Delteil 1921
 Delteil, L.: Daubigny – le peintre-graveur illustré, Paris 1921.

Denicke 1983
 Denicke, Jürgen: Die Brakteaten der Münzstätte Braunschweig, Teil 1: Heinrich der Löwe 1142–1195, Braunschweig 1983.

De Vries 1998
 de Vries, Lyckle: Rembrandts ets B. 270: Faust of Paulus?, in: Kroniek van het Rembrandthuis 1998, 1–2, S. 33–36.

Diemer 1979
 Diemer, Claudia: Georg Raphael Donner. Die Reliefs, Nürnberg 1979.

Döring 1990
 Döring, Thomas: Holländische Historienbilder des 17. Jahrhunderts (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 8), Braunschweig 1990.

von Döry 1964
 von Döry, Ludwig: Die Sammlungsschränke des Braunschweiger Schlosses, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte (Band III), München 1964, S. 355–374.

Ehler 2003
 Ehler, Melanie: Daniel Nikolaus Chodowiecki – „Le petit maître“ als großer Illustrator, Berlin 2003.

Eilert 1993
 Eilert, Heide: Amor als Landschaftsmaler – Goethe und die Malerei

des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Pantheon – Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, hrsg. v. Erhardt D. Striebner, Jahrgang LI, 1993, S. 129–137.

Eller 2007
 Eller, W. L.: Giorgione Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung, 2007, S. 114–115.

Engelmann 1857
 Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowieckis sämmtliche Kupferstiche. Mit drei Kupfertafeln: Copien der seltensten Blätter des Meisters enthaltend, Leipzig 1857, Nr. 75.

Erpel 1985
 Erpel, Fritz: Max Beckmann, Leben im Werk, Die Selbstbildnisse, Berlin 1985.

Falk 1968
 Falk, Tilman: Hans Burgkmair, Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, Augsburg 1968.

Fiala 1906
 Fiala, Eduard: Münzen und Medaillen der Welfischen Lande (Teil 4: Das mittlere Haus Braunschweig, Linie zu Wolfenbüttel), Prag 1906.

Fiala 1907/8
 Fiala, Eduard: Münzen und Medaillen der Welfischen Lande (Teil 6: Das neue Haus Braunschweig zu Wolfenbüttel), Prag 1907/1908.

Field 1994
 Field, Richard S.: Nr. 188, in: The Prints of Jasper Johns 1960–1993, A catalogue raisonné, New York 1994.

Fink 1965
 Fink, August: Die Uhren Herzog Augusts d. J. (Kunsthefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 8), Braunschweig 1965.

Fink 1965 a
 Fink, August: Die Braunschweiger Hochzeitsschüsseln (Kunsthefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 6), Braunschweig 1965.

Flechsigt 1923
 Flechsigt, Eduard: Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig (i. e. seit 1928: Herzog Anton Ulrich-Museum), Bd. 2: Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts (Veröffentlichung der Prestelgesellschaft 7), Frankfurt 1923.

Flechsigt 1925
 Flechsigt, Eduard: Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum Braunschweig, III: Niederländer des 17. Jahrhunderts (IX. Veröffentlichung der Prestelgesellschaft), Frankfurt am Main 1925.

Florack-Kröll 2000
 Florack-Kröll, Christina: Das Publikum wollte, dass ich Radierer sei Daniel Chodowoecki – seine Kunst und seine Zeit, hrsg. v. Ursula Mildner, Gelsenkirchen 2000.

Froitzheim-Hegger 1993
 Froitzheim-Hegger, Eva-Marina: Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe – Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl, Hildesheim 1993.

Gaettens 1942
 Gaettens, Richard: Porträt-Medaillons der Herzöge Philipp Magnus und Heinrich des Jüngeren zu Braunschweig und Lüneburg, des Königs Ste-

phan von Polen und Kaiser Karl der V. von Jürgen Spinnrad, in: Blätter für Münzfreunde 77, 1942, S. 253–262 und 273–280.

Gascell/Jonker 1998
 Vermeer Studies (Studies in the History of Art 55), hrsg. v. Ivan Gascell und Michiel Jonker, National Gallery of Art Washington 1998.

Gatenbröcker 2005
 Gatenbröcker, Silke: Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier, Die Sammlung „Andenken meiner Zeitgenossen“ des Bernhard Hausmann (1784–1873), Braunschweig 2005.

Gatenbröcker/Kaul 2005
 Gatenbröcker, Silke/Kaul, Hildegard: „... von sehr geistreicher Invention ...“. Der Werkprozess zweier Holztafel-Bilder des Rubens im Herzog Anton Ulrich-Museum. Technologische Beobachtungen und kunsthistorische Rückschlüsse, in: VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut 2, 2005, S. 17–27.

Geissmann 2009
 Geissmann, Tobias D.: Die graphische Technik Cliché-verre im Werk der französischen Künstler Corot und Daubigny, erscheint voraussichtlich 2009.

Gerkens 1974
 Gerkens, G.: Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte 22), Braunschweig 1974.

Gmelin 1974
 Gmelin, Hans Georg: Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen, Berlin 1974.

Goette/Keiser 1985
 Goette, Hans Rupprecht/Keiser, Bernd-Peter: Kunst der Antike (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 7), Braunschweig 1985.

Gramaccini/Meier 2002
 Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation, Die französische Reproduktionsgraphik von 1648 bis 1792, München 2002.

Hahnloser/Brugger-Koch 1985
 Hahnloser, Hans R./Brugger-Koch, Susanne: Corpus der Hartsteinschliffe des 12.–15. Jahrhunderts, Berlin 1985.

Harris 1964
 Harris, Tomás: Goya: engravings and lithographs, Catalogue raisonné, Oxford 1964.

Held 1980
 Held, Julius S.: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, Princeton 1980.

Held 1986
 Held, Julius S.: Rubens, Selected Drawings (2 Bde., 2. überarb. Auflage, 1. Aufl. London 1959), Oxford 1986.

Henning 1983
 Henning, Karl: Braunschweiger Möbel. Höfische Möbelkunst des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst (Band 53, Nr. 23), 1983, S. 3428–3432.

Hering-Mitgau 1987
 Hering-Mitgau, Mane: Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 44, 1987, S. 271–301.

Herold 1935
 Herold, Jacques: Louis-Marin Bonnet (1736–1793), Catalogue de l’œuvre gravé, Paris 1935.

Heusinger 1997
 Heusinger, Christian von: Die Handzeichnungssammlung (Sammlungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums III), 1992 (Tafelband), 1997 (Textband).

Heusinger 2001
 Heusinger, Christian von: Karl V. von Gossaert, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien (Bd. 2), Wien 2001, S. 9–72.

Heusinger 2001a
 Heusinger, Christian von: Die ‚Sammlung illuminierter Porträts‘ im Braunschweiger Kupferstichkabinett, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte (40), 2001, S. 9–43.

Hofmaier 1990
 Hofmaier, James: Max Beckmann, Catalogue raisonné of his prints, 2 Bde., Bern 1990.

Holländer 1995
 Holländer, Hans: Die Disparates und die Giganten, Goyas Phantasiestücke, Tübingen 1995.

Hollstein Dutch & Flemisch
 Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich et al.: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450–1700, Amsterdam [u. a.] 1949–??.

Hollstein German
 Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich et al.: German engravings, etchings and woodcuts: 1400–1700, Amsterdam [u. a.] 1954–??.

Hornig 1987
 Hornig, Christian: Giorgiones Spätwerk, München 1987.

Hucker 1990
 Hucker, Bernd Ulrich: Kaiser Otto IV. (Monumenta Germaniae Historica Schriften Bd. 34), Hannover 1990.

d’Hulst/Vandeneven 1989
 d’Hulst, Rudolf A./Vandeneven, M.: Corpus Rubenianum Ludwig Burcharde (Bd. 3), The Old Testament, London 1989.

Illustrated Bartsch
 Strauss, Walter L./Kaufmann, Anthony S./Spike, John T. (Hrsg.), The Illustrated Bartsch, New York 1978–??.

Jacob/König-Lein 2004
 Jacob, Sabine/König-Lein, Susanne: Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Braunschweig 2004.

Jacoby 1989
 Jacoby, Joachim: Herzog Anton Ulrich-Museum. Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Braunschweig 1989.

Jacoby 2000
 Jacoby, Joachim: Hans von Aachen 1552–1615. Monographien zur Deutschen Barockmalerei, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, München/Berlin 2000.

Jacoby u. a. 1989
 Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie englische und skandinavische Werke, bearb. v. Joachim Jacoby mit Beiträgen von Anette Michels, Braunschweig 1989, S. 136–138.

Judson 1973
Judson, J. Richard: The drawings of Jacob de Gheyn II, New York 1973.

Junghans 2002
Junghans, Martina: Die Armreliquiare in Deutschland vom 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Bonn 2002.

Kaiser 2003
Kaiser, Michael J.: Der Margräfler Jaspis – Einblicke zur (unterschätzten) Kulturgeschichte eines Feuersteins, in: Man and Mining – Mensch und Bergbau. Studies in honour of Gerd Weisgerber on occasion of his 65th birthday. Der Anschnitt (Beiheft 16), hrsg. v. Th. Stöllner, G. Körlin, G. Steffens und J. Cierny, Bochum 2003.

Kappel 1997
Kappel, Jutta: Das Urteil des Paris – Ein Elfenbeinrelief aus dem Umkreis des Giovanni Battista Pozzo nach einer Vorlage von Guglielmo della Porta im Grünen Gewölbe, Dresden, in: Weltkunst (Heft 4), 1997, S. 280–283.

Kappel 2001
Kappel, Jutta: Elfenbein. Einblicke in die Sammlung Reiner Winkler, Wolfratshausen 2001.

Kathke 1997
Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997, S. 160.

Klawans 1977
Klawans, Zander H.: Imitations and Inventions of Roman Coins. Renaissance Medals of Julius Caesar and the Roman Empire, Santa Monica 1977.

Klessmann 1978/1987
Klessmann, Rüdiger: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 1. Aufl. München 1978, 2. Aufl. München 1987.

Klessmann 1983
Klessmann, Rüdiger: Herzog Anton Ulrich-Museum. Die holländischen Gemälde, Braunschweig 1983.

Klessmann 1987
Klessmann, Rüdiger: Elsheimers Aurora-Landschaft in neuem Licht, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 38, 1987, S. 158–171.

Klessmann 1989
Klessmann, Rüdiger: in: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Pietà, hrsg. v. KulturStiftung der Länder, Braunschweig 1989.

Klessmann 2003
Klessmann, Rüdiger: Herzog Anton Ulrich-Museum. Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Braunschweig/München 2003.

Klössel 1995
Klössel, Barbara: Buchmalerei in Braunschweig, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1995, S. 452–467.

Knigge Salis 2008
Knigge Salis, Carsten: Die makedonischen Herrscher als ägyptische Könige. Zu zwei Statuen in Frankfurt am Main und Braunschweig, in: Imago Ägypti 2, 2008, S. 71–86.

Kroos 1985
Kroos, Renate: Kat. Nr. 1030 a, b – Evangeliar aus St. Aegidien in Braunschweig, in: Ausst. Kat. Braunschweig1985b, S. 1180 – 1182.

Koch 1985
Koch, Norbert: Der Innenraum des Braunschweiger Domes (ehemalige

Stiftskirche St. Blasii), in: Ausst. Kat. Braunschweig1985b, S. 485–499, bes. 486–487.

Kolloquium Runenkästchen 2002
Das Gandersheimer Runenkästchen. Internationales Kolloquium Braunschweig 1999, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2000.

Kolloquium Maleremail 2004
Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges/New research on Limoges painted enamels, Internationales Kolloquium Braunschweig 2002, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2004.

Krahn 1995
Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, hrsg. v. Volker Krahn, Ausstellung Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 1995, Heidelberg 1995.

Krenn 1989
Krenn, Stefan: Unbekannte Kruzifixe von Gabriel Grupello, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (Neue Folge, Band 6/7), 1988, Hamburg 1989, S. 87–116.

Langemeyer 1980
Langemeyer, Gerhard: Stilleben als Attribut, in: Stilleben in Europa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster/Baden-Baden 1980, S. 220–241.

Lawrence 1883
Lawrence, Richard Hoe: Medals by Giovanni Cavino, New York 1883.

Lawton Smith 1992
Lawton Smith, Elise: The paintings of Lucas van Leyden, Columbia/London 1992, S. 153–159.

Lebeer 1969
Lebeer, Louis: Beredencerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brüssel 1969.

Leschhorn 1998
Leschhorn, Wolfgang: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Katalog der griechischen Münzen, Braunschweig 1998.

Leschhorn 2006
Leschhorn, Wolfgang: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die römischen Münzen, Braunschweig 2006.

Leschhorn 2006a
Leschhorn, Wolfgang, in: Braunschweigisches Biographisches Lexikon 8. bis 18. Jahrhundert, Braunschweig 2006, S. 573f.

Lessmann 1976
Lessmann, Johanna: Polychromes Medici-Porzellan, in: Pantheon (34), 1976, S. 280–287.

Lessmann 1979
Lessmann, Johanna: Italienische Majolika, Katalog der Sammlung, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979.

Lessmann 1980
Lessmann, Johanna: Italienische Majolika, in: Herzog Anton Ulrich-Museum, Italienische Majolika (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums, Heft 6) Braunschweig 1980.

Lessmann/König-Lein 2002
Lessmann, Johanna/König-Lein, Susanne: Wachsarbeiten des 16. bis 20

Jahrhunderts (Sammlungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig Band IX), Braunschweig 2002.

Liedtke 2008
Liedtke, Walter: Vermeer. The Complete Paintings, Gent 2008.

Luckhardt 1999
Luckhardt, Jochen: Das Selbstbildnis Ludger tom Rings des Jüngeren (1547), hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in Verbindung mit dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Berlin und Braunschweig 1999.

Luckhardt 2008
Luckhardt, Jochen: Die Rückkehr des Herzogs. Die Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius von Adriaen de Vries, in: Neue Beiträge zu Adriaen de Vries, hrsg. v. Schaumburger Landschaft, Bielefeld 2008, S. 157–167.

Luijten 1994
La bella maniera. Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz. Mit einem Essay von Werner Hoffmann., hrsg. v. Ger Luijten, Bern 1994.

Marth 1997
Marth, Regine: Die Mittelalterabteilung des Herzog Anton Ulrich-Museums im Knappensaal der Burg Dankwarderode, Braunschweig 1997.

Marth 2000
Marth, Regine: Das Gandersheimer Runenkästchen, in: Kolloquium Runenkästchen 2000, S. 9–11.

Marth 2004
Marth, Regine: Die Sammlungen von Rudolph August bis Ludwig Rudolph (1666–1735), in: Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578 – 1754 – 2004, hrsg. v. Jochen Luckhardt, München 2004, S. 44–87.

Matsche 1994
Matsche, F.: Lucas Cranachs mythologische Darstellungen, in: Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994, S. 78–88.

Maurice 1967
Maurice, Klaus: Die deutsche Räderuhr. Zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessers im deutschen Sprachraum (1. Band), München 1967.

McComb 1924
McComb, Arthur: The Life and Works of Francesco di Giorgio, in: Art Studies 2 (1924), S. 3–32.

Meder 1919
Meder, Joseph: Die Handzeichnung, Wien 1919.

Meier 1932
Meier, Paul Jonas: Der Bildhauer Jürgen Spinnrad in Braunschweig, in: Braunschweiger Jahrbücher 19, 1932, S. 5–15.

Mende 1999
Mende, Ursula: Zu Gestalt und Nachfolge des Braunschweiger Löwen, speziell zur Kragenform seiner Mähne, in: Der Welfenschatz und sein Umkreis, hrsg. v. Joachim Ehlers und Dietrich Kötzsche, Main 1999, S. 387–424.

Metken 1976
Als die Surrealisten noch recht hatten – Texte und Dokumente, hrsg. und eingeleitet v. Günter Metken, Stuttgart 1976.

Müller 1989
Müller, Christian: Hans Holbein d.J. – Überlegungen zu seinen frühen

Zeichnungen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (Band 46), 1989, S. 113–128.

Müller 1997
Müller, Marcus: Bilder von Liebe und Eros in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997.

Müller 2008
Müller, Jürgen: Auf der Wallfahrt gibt es nur bedeutungsvollen Beischlaf. Frömmigkeit und Subversion: Ein Rätselbild des Braunschweiger Monogrammisten neu gedeutet, in: FAZ, 26.22.2008.

Müller-Hofstede 1957
Müller-Hofstede, Cornelius: Untersuchungen über Giorgiones Selbstbildnis in Braunschweig, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz (Band 8), Heft I–IV, 1957, S. 13–34.

Müller-Hofstede 1959
Müller-Hofstede, Cornelius: Das Selbstbildnis des Lucas van Leyden im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig, in: Festschrift Friedrich Winkler, hrsg. v. Hans Möhle, Berlin 1959, S. 221–238.

Müller-Hofstede 1973
Müller-Hofstede, Annedore: Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch. 1723–1803, Braunschweig 1973.

Müsch 2002
Müsch, Irmgard: Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges (Sammlungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig), Braunschweig 2002.

Nahrwold 2000
Nahrwold, Regine: Künstler sehen sich selbst. Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Sammlung im Miteigentum des Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. VIII), Braunschweig 2000.

Olsen 1962
Olsen, Harald: Federico Barocci, Kopenhagen 1962.

Parthey 1853
Parthey, Gustav: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche, Berlin 1853.

Pate 2005
Pate, Alan Scott: Ningyō. The Art of the Japanese Doll, Boston 2005.

Paulson 1970
Paulson, Ronald: Hogarth's graphic works (2. überarb. Aufl., 2 Bde.), New Haven 1970.

Pazaurek 1912
Pazaurek, Gustav E.: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart/Berlin 1912.

Pennington 2002
Pennington, Richard: A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607–1677, Cambridge University Press 2002.

Peter 2001
Peter, Michael: Der Gertrudistragaltar aus dem Welfenschatz. Eine stilgeschichtliche Untersuchung, Mainz 2001.

Petter 2002
Petter, K.: Wenn Du die Stimme hinzufügst, ist hier Derich selbst, ...,

in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst* (1/2002), S. 4–7.

Philippovich 1977
 Philippovich, Eugen von: *Kombinationsfiguren aus Elfenbein und Holz*, in: *Kunst in Hessen und am Niederrhein* (17), 1977, S. 27ff.

Poling 2008
 Poling, Clark V.: *André Masson and the surrealist self*, New Haven/London 2008.

Posner 1971
 Posner, Donald: *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, Volume 1, London 1971.

Price 1991
 Price, Martin Jessop: *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus* (2 Bde.), Zürich/London 1991.

Puhle 1996
 Hanse – Städte – Bünde, *Die sächsischen Städte zwischen Elbe und Weser um 1500* (Magdeburger Museumsschriften Nr. 4), hrsg. v. Matthias Puhle, Ausstellung Kulturhistorisches Museum Magdeburg und Braunschweigisches Landesmuseum 1996.

Raupp 2007
 Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Studien zur Kunstgeschichte (Band 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984.

van Regteren Altena 1983
 van Regteren Altena, I. Q.: *Jacques de Gheyn, Three Generations* (3 Bde.), Den Haag/Boston/London 1983.

Rehtmeier 1722
 Rehtmeier, Philipp Julius: *Braunschweig-Lüneburgische Chronica* (3 Bde.), Braunschweig 1722.

Reichel 1926
 Reichel, Anton: *Die Clair-Obscur-Schnitte des XVI., XVII., und XVIII. Jahrhunderts*, Zürich 1926.

Reinecke 2006
 Reinecke, Brigitte: *Bernardo Strozzi – Salome oder Judith. Die Inszenierung einer berühmt-berüchtigten Bibelgestalt*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (Band 48), 2006, S. 47–53.

Rembrandt Research Project 1986
A Corpus of Rembrandt Paintings (Bd. 2), hrsg. v. Rembrandt Research Project, Dordrecht/Boston/Lancaster 1986.

Renger 1990
 Renger, Konrad: *Ecce Virgo Concipiet et Pariet Filium. Bemerkungen zu Rubens' Münchner Hirtenanbetung*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 29, 1990.

Renger 1990a
 Renger, Konrad: *Peter Paul Rubens. Altäre für Bayern*, München 1990, S. 42–46.

RIC I Sutherland 1984
The Roman Imperial Coinage (RIC) Volume I: Revised Edition from 31 BC to AD 69, hrsg. v. C. H. V. Sutherland, London 1984.

RIC II Mattingly/Sydenham 1926
The Roman Imperial Coinage (RIC) Volume II: Vespasian to Hadrian, hrsg. v. Harold Mattingly und Edward A. Sydenham, London 1926.

Richardson/Riedmaier 2004
 Richardson, Holly/Riedmaier, Sylvia: *BilderBuch Alte Meister Braunschweig*, München 2004.

Rippel-Manns 1984
 Rippel-Manns, Irmtraud: *Schach, Mühle, Dame, Tricktrack, Kostbare Spielbretter vergangener Jahrhunderte*, in: *Kunst & Antiquitäten V*, 1984, S. 36–47.

Roethel 1970
 Roethel, Hans Konrad: *Kandinsky. Das graphische Werk*. Köln 1970.

Saxl 1933
 Saxl, Fritz: *Atlas, der Titan im Dienst der astrologischen Erdkunde*, in: *Imprimatur*, IV (1933), 44–53.

Schade 1961/1962
 Schade, Werner: *Zum Werk der Cranach*, in: *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1961/1962*, S. 29–49.

Scherer 1931
 Scherer, Christian: *Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig*, Leipzig 1931.

Schilling 1954
 Schilling, E.: *Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein*, Basel 1954.

Schlegel 1984
 Schlegel, Ursula: *Bildnisbüsten des Bartolomeo Cavaceppi*, in: *Scritte di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri* (Bd. 2), Mailand 1984, S. 831–839.

Schneider 1990
 Schneider, Cynthia P.: *Rembrandt's Landscapes*, New Haven-London 1990.

Schneider 2004
 Schneider, Norbert: *Geschichte der Genremalerei – Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.

Schoch/Mende/Scherbaum 2001
 Albrecht Dürer – *Das druckgraphische Werk* (Band 1), bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München 2001.

Scholten/Verber 2005
 Scholten, Frits/Verber, Monique: *From Vulcan's Forge. Bronzes from the Rijksmuseum, Amsterdam, 1450–1800*, London 2005.

Schröder 1971
 Jacques Callot – *Das gesamte Werk in zwei Bänden*, Einleitung v. Thomas Schröder, München 1971.

Schütte 1997
 Schütte, Rudolf-Alexander: *Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel*, mit Beiträgen von Alfred Walz, Braunschweig 1997.

Schultz 1987
 Schultz, Jörgen: *Kandinsky's Kleine Welten. Theory and Practice*, in: *Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art*, Nr. 11, Copenhagen 1987.

Schulze-Dörrlamm 2008
 Schulze-Dörrlamm, Mechthild: *Zur Herrschersymbolik von Löwenreliefs auf Gürtelbeschlägen des späten 9. und 10. Jahrhunderts*, in: *Acta Archaeologica Academia Scientiarum Hungaricae* 59, 2008, S. 387–404.

Schwarz 1991
 Schwarz, Gerda: *Die Onyxkanne in Saint-Maurice d'Agaune*, in: *Helvetica Archaeologica* 22, 1991, S. 17–30.

Sellink 2007
 Sellink, Manfred: *Bruegel, The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Gent 2007.

Spallanzani 1990
 Spallanzani, Marco: *Medici porcelain in the collection of the last grand-duke*, in: *The Burlington Magazine* (Vol. CXXXII), Nr. 1046, 1990, S. 316–320.

Spies 1985
 Der Braunschweiger Löwe (Braunschweiger Werkstücke 62, Reihe B, Band 6), hrsg. v. Gerd Spies, Braunschweig 1985.

Steenbock 1965
 Steenbock, Frauke: *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin 1965.

Steland 1985
 Steland, A.C.: *Wasserfälle – Die Emanzipation eines Bildmotivs in der holländischen Malerei um 1640*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24, 1985, S. 85–108.

Stolleis 2001
 Stolleis, Karin: *Messgewänder aus deutschen Kirchenschätzen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Geschichte, Form und Material, Regensburg 2001.

Ströber 2002
 Ströber, Eva: *Ostasiatica im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2002*.

Sullivan 2003
 Sullivan, Margaret A.: *Proverbs and process in Bruegel's "Rabbit hunt"*, in: *The Burlington Magazine* 145, 2003, S. 30–35.

Theuerkauff 1984
 Theuerkauff, Christian: *Elfenbein. Sammlung Reiner Winkler*, München 1984.

Thielemann 2008
 Thielemann, Andreas: *Natur Pur? Literarische Quellen und Philosophische Ziele der Naturdarstellung bei Adam Elsheimer*, in: *Adam Elsheimer in Rom. Werk-Kontext-Wirkung. Akten des Internationalen Studentages der Bibliotheca Hertziana Rom 2007*, hrsg. v. Andreas Thielemann und Stefan Gronert, München 2008, S. 125ff.

Thornton 2008
 Thornton, Dora: *Exquisite Lightness. A Renaissance flask in the BM's collection is not majolica but precious Medici porcelain*, in: *British Museum Magazine*, Nr. 61, London 2008, S. 42–44.

Van de Waal 1974
 Van de Waal, Henri: *Rembrandt's Faust etching, A Socinian document, and the iconography of the inspired scholar*, in: *Ders.: Steps towards*

Rembrandt, collected articles 1937–1972, hrsg. v. Rudi H. Fuchs, Amsterdam – London 1974, S. 133–181 (zuerst erschienen auf Niederländisch in: *Oud Holland* 79, 194, S. 6–48).

Veró 2006
 Veró, Mária: *Bemerkungen zu den Beinsätteln aus der Sigismundzeit*, in: *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, Mainz 2006, S. 270–278 und Kat. Nr. 4.70.

Vogelaar 1996
 Vogelaar, Christiaan: *Jan van Goyen*, Zwolle 1996.

Vogelberg 2001
 Vogelberg, Gabriele: *Die Kinder von Nikolaus Daniel Chodowiecki*, in: *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Ein hugenottischer Künstler und Menschenfreund in Berlin*, hrsg. v. Ursula Fuhrich-Grubert und Jochen Dessel, Bad Karlshafen 2001, S. 125–162.

Vowinckel 1989
 Vowinckel, Andreas: *Surrealismus und Kunst – Studien zu Ideeengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925*, Hildesheim 1989.

de Vries 1977
 de Vries, Lyckle: *Jan Steen „de kluchtschilder“*, Diss. Groningen 1977.

Waxenberger 2003
 Waxenberger, Gaby: *The Intriguing Inscription of the Gandersheim Runic Casket Revisited*, in: *Bookmarks from the Past. Studies in Early English Literature and Literature in Honour of Helmut Gneuss*, hrsg. v. Lucia Kornexl und Ursula Lenker, Frankfurt a. M u.a. 2003, S. 143–176.

Weizsächer 1936/1952
 Weizsächer, Heinrich: *Adam Elsheimer der Maler von Frankfurt* (2 Teile), Berlin 1936 und 1952.

Weller 1943
 Weller, Allen Stuart: *Francesco di Giorgio 1439–1501*, Chicago 1943.

Westerman 1977
 Westerman, Mariet: *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1977.

Wex 1995
 Wex, Reinhold: *Die Braunschweiger Hochzeitsschüsseln*, in: *Braunschweiger Kunstschatze der Messestadt*, hrsg. v. Gerd Spiess, Braunschweig 1995.

Wolff Metternich/Meinz 2004
 Wolff Metternich, Beatrix Freifrau von/Meinz, Manfred: *Die Porzellanmanufaktur Fürstenberg, Eine Kulturgeschichte im Spiegel des Fürstenberger Porzellans* (Band II), München 2004.

