

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



19 DER VERLORENE SOHN

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

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

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

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

KP



24 KARL V.

1520
Radierung, illuminiert, mit Gold gehöht
25,2 cm x 17,3 cm (Blatt)
Inv. Nr. P-Slg.illum.3.45

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

Anlass für die Entstehung der Radierung dürfte das Treffen Karls V. mit seinem Halbbruder Philipp von Burgund gewesen sein, in dessen Diensten Jan Gossaert als Hofmaler tätig war. Gossaert, nach seinem Geburtsort auch „Mabuse“ genannt, signierte das Blatt mit J(an) M(albodius) S(culpsit). Bereits 1519 war Karl V. zum römischen Kaiser gewählt worden, die Krönung sollte jedoch erst im Oktober 1520 erfolgen. Nur sehr wenige druckgraphische Blätter gibt es von Gossaert, wenn er auch, wie bei dem vorliegenden Blatt, eine große Begabung dafür zeigte. Die einzig in dem Braunschweiger Exemplar, als Unikum, erhaltene Radierung ist nicht nur die erste druckgraphische Arbeit Gossaerts überhaupt, sondern gleichzeitig eine der ersten in den Niederlanden gefertigten Radierungen, denn sie entstand etwa zur gleichen Zeit wie die frühesten Radierungen Lucas van Leydens. Vermutlich handelt es sich bei dieser einzigen Radierung Gossaerts um eine Eisenradierung. Im 17. Jahrhundert hatte sich das Blatt als Teil einer Porträt-Sammlung im Besitz des Amsterdamer Rechtsanwalts Laurens van der Hem (1621–1678) befunden. Dieser beschäftigte den niederländischen Meister-Illuminierer Dirck Janszoon van Santen (1637/38–1708), von dem er Teile seiner bedeutenden Graphik-Sammlung auf kostbarste Weise kolorieren ließ. Die gesamte 97 Blätter umfassende Sammlung illuminierten Porträts befindet sich heute im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums.

CP



Pieter Bruegel d. Ä. (ca. 1525–1569)

29 DIE KANINCHENJAGD

1560
Radierung, 21,3 x 28,8 cm (Blatt)
Sign. unten links: BRUEGEL 1506 [sic], oben rechts:
H. Cock excu
Inv. Nr. P. Bruegel d. Ä. WB 3.18a

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

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

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

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

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

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

TD



30 SELBSTBILDNIS

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

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

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

JC



41 VENUS UND SATYR

1592
Radierung und Kupferstich, 15,1 x 22,3 cm (Platte)
Unten links monogr.: A.C. und datiert (1592)
Inv. Nr. A. Carracci V 3.913

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

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

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

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

JC



46 DIE HOCHZEIT VON PELEUS UND THETIS

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

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

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

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

AKS



52 MORGENLANDSCHAFT (AURORA)

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

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

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

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

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

SG



54 DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI

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

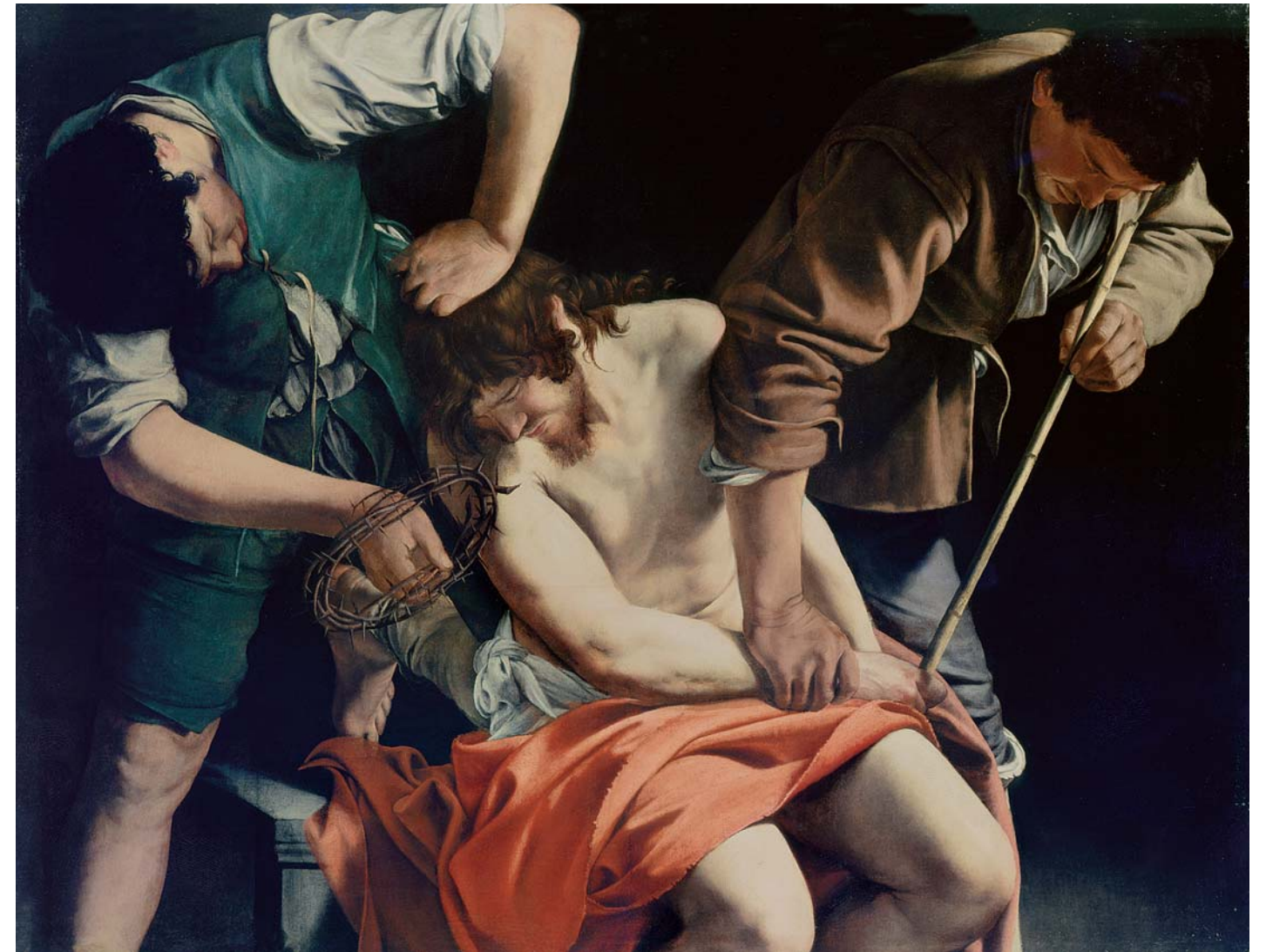
Als Gentileschis *Dornenkrönung Christi* 1977 auf den Kunstmarkt gelangte, konnte das Gemälde für die Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums erworben werden und bereichert seitdem die Reihe der italienischen Caravaggisten, zu der u. a. auch ein Werk Bartolomeo Manfredis gehört.

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

ni und Bartolomeo Manfredis bildliche Gestaltung des Themas.

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

JC



Peter Paul Rubens (1577–1640)

57 JUDITH MIT DEM HAUPT DES HOLOFERNES

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

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

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

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

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

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

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

SG

