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 Korsagen

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.

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 eines 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 Holzschneider

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.

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

illuminierter Porträts befindet sich heute im Kupferstichkabinett

des Herzog Anton Ulrich-Museums.

DIE KANINCHENJAGD

1560

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

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

H.·Cock excu

Inv. Nr. P. Bruegel d. Ä. WB 3.18a

Die *Kaninchenjagd* ist die einzige von Pieter Bruegel d. Ä. eigenhändig

ausgeführte Radierung. Ansonsten überließ es

dieser erfindungsreiche und produktive Künstler spezialisierten

Kupferstechern und Radierern, seine Zeichnungen

in druckgraphische Blätter umzusetzen. Europäische Verbreitung

erlangte Bruegels Graphik durch seine Zusammenarbeit

mit dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock,

der auch diese Radierung in seinem Verlagshaus *Aux Quatre*

*Vents* (Zu den vier Winden) veröffentlichte.

Bruegels Radierung ist als Versuch ein Meisterwerk dieser

Technik – allein der Zahlendreher in der Datierung deutet

seine Unerfahrenheit im Umgang mit einer (seitenverkehrt

zu bearbeitenden) Druckplatte an. Wir wissen nicht, warum

Bruegel es bei dieser einzigen Radierung beließ. Ein Grund

dafür mag seine in den 1560er Jahren einsetzende Konzentration

auf die Malerei gewesen sein.

Mit einem reich abgestuften Arsenal von Strichen und Punkten

unterschiedlichsten Charakters erschafft Bruegel ein

Landschaftsbild von suggestiver räumlicher Tiefe und lichterfüllter

Atmosphäre. Darin zieht er gewissermaßen die Summe

aus den vorausgegangenen, von den Brüdern van Doetecum

gestochenen und radierten *Großen Landschaften*, vor allem

aus dem Blatt *Der heilige Hieronymus in der Wildnis*. Der Vergleich 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 Blatthälfte

sich weit erstreckende Flusslandschaft. Der mäandernde

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

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.

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, rekelt 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 lüsternen

Blicken zu begaffen. Zugleich wurde der Vorhang auch

vor der Bettstatt, und hier nun vollständig, zur Seite gezogen,

so dass der Betrachter – dem Satyr gleich – dazu eingeladen

ist, sich seiner Sinnenlust hinzugeben. Das Motiv des Vorhangs

steht insofern für das Prinzip des Ver- und Enthüllens,

das die erotische Spannung, die von der Darstellung ausgeht,

zusätzlich erhöht.

Die liegende und schlafende Venus ist in der venezianischen

Malerei des 16. Jahrhunderts seit Giorgione und Tizian ein

häufig und gern dargestelltes Sujet. Im Werk des jungen bolognesischen

Künstlers Annibale Carracci steht sie für den

Einfluss, den er von Arbeiten eines Veronese, Tizian oder

Tintoretto erhalten hat. Carracci hatte Venedig um 1585

mehrfach besucht und dabei Gelegenheit, die großen Meister

der Lagunenstadt zu studieren. Der starke Eindruck, den

etwa 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-anrüchige 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.

DIE HOCHZEIT VON PELEUS UND THETIS

1602

Kupfer, 31,1 x 41,9 cm

Inv. Nr. GG 174

Dargestellt ist die vom römischen Dichter Catull in seinem

Carmen 64 beschriebene Geschichte der Hochzeit des griechischen

Helden Peleus und der Nereide Thetis, Mutter des

Achill. Zu diesem großen Götterfest waren alle olympischen

Götter geladen, nur Eris, die Göttin der Zwietracht, nicht.

Sie erscheint dennoch und wirft einen goldenen Apfel mit

der Aufschrift „Der Schönsten“ auf die Hochzeitstafel. Paris

muss sich zwischen Hera, Athene und Aphrodite entscheiden

– oben links in simultaner Darstellung der eigentlich

nachzeitigen Szene – und wählt Aphrodite.

Das Thema ist eines der Lieblingsthemen des späten holländischen

Manierismus, da es dem Künstler ermöglicht, seine

Virtuosität in der Darstellung des menschlichen unbekleideten

Körpers in jeder erdenklichen Drehung und Variation

vorzuführen. Der Utrechter Historien-, Genre- und Porträtmaler

Wtewael beschäftigt sich in sechs Varianten nahezu

über seine gesamte Schaffenszeit mit dem Thema, in 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.

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 Figurenszene aus den

Metamorphosen des lateinischen Dichters Ovid als Anlass

der Darstellung geplant: Hier sollte das Liebespaar Cephalus

und Procris, nachdem die Göttin der Morgenröte den Tag

anbrechen ließ, von dem Riesen Polyphem entdeckt und aufgeschreckt,

aus dem Walddickicht fliehen. Diese klassische

Staffage verwarf Elsheimer, doch noch bevor er jenen Teil des

Bildes überarbeitet hatte, ereilte ihn der Tod. Eine andere

Hand, vielleicht die seines Schülers Goudt, muss den heute

vorliegenden Hirten eingefügt haben, vermutlich, um das

Bild abzuschließen und vielleicht besser zu verkaufen.

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 Ausgangpunkt

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 Giustiniani

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.

JUDITH MIT DEM HAUPT DES HOLOFERNES

Um 1616–18

Holz, 120 x 111 cm

Inv. Nr. GG 87

Das biblische Buch Judith, einer der apokryphen, nicht ursprünglichen

Texte der Bibel, berichtet vom Schicksal der

hier zu sehenden jungen Witwe aus der jüdischen Stadt Bethulia.

Ihr kleines Volk wurde vom Assyrer-Fürsten Holofernes

belagert. Um es zu retten, fasste sie einen Plan. Sie verschaffte

sich Zugang zu Holofernes’ Heerlager vor den Toren

ihrer Stadt. Mit ihren verführerischen weiblichen Reizen,

die Rubens hier deutlich hervorbringt, betörte sie Holofernes

und machte ihn betrunken. Nachdem er in den Schlaf gesunken

war, schlug sie ihm das Haupt ab und pflanzte es auf

den Zinnen der Stadtmauer auf. Als dies am nächsten Morgen

die assyrischen Krieger sahen, flohen sie in Panik.

Was im Mittelalter als Beispiel der so genannten „Weiberlisten“,

der zauberischen Verführungsgewalt der Frauen galt,

wurde im Barock als mutige Opfertat gewertet. Judith hatte

ihr eigenes Leben aufs Spiel gesetzt, um ihr Volk zu befreien.

Rubens, der das Thema mehrfach behandelt hat, erweitert

diesen Gedanken in diesem Gemälde noch um einen

weiteren Aspekt: Mit eindringlichem Blick scheint Judith,

deren gerötete Wangen von ihrer inneren Aufgewühltheit

zeugen, den Betrachter zu fragen, wie ihre Tat zu bewerten

ist. Beherzt packt sie den abgetrennten Kopf ihres

Gegners am Haarschopf, doch ihre blutbefleckte Hand erinnert

auch daran, dass nun, in der Folge des Kriegszustandes,

eine Bluttat auf ihrer Seele lastet.

Rubens hat intensiv an dieser Komposition gearbeitet und sie

im Zuge des Werkprozesses umfassend überarbeitet. Die

Spuren lassen sich, teils mit bloßem Auge, teils mit technischen

Untersuchungen, erkennen: Der Maler vergrößerte

das ursprüngliche Format der Holztafel. Links wird der Teil

mit Judiths Unterarm hinzugefügt. Ihr rechter Arm scheint

jetzt den Schwerthieb noch einmal auszuführen. Die Entschlossenheit

ihrer Tat, wie sie der Text schildert, wird so

noch deutlicher: „Und sie hieb zweimal in seinen Hals mit

all ihrer Kraft.“

Ein weiteres Brett fügte er unter der Hand der alten Dienstmagd

mit der Kerze an, zahlreiche Übermalungen folgten.

Dabei wird Judiths Dekolleté freizügig geöffnet, um an ihre

Liebesnacht mit dem Feind zu erinnern. Die Drehung ihres

vorderen Armes, mit dem sie den Kopf greift, wird verstärkt,

ein weiter Ärmelbausch betont ihn. Die ursprünglich

viel höher angelegte Kerzenflamme ist direkt unter ihrem

Ellbogen noch zu sehen.

Rubens verarbeitet in diesem Werk von extremer Dramatik

neben einer Komposition des holländischen Graphikers

Hendrick Goltzius vor allem zahlreiche Anregungen der

italienischen Malerei, die er bei einem Aufenthalt 1600–

1608 in Italien selbst studiert hat. Ein direktes Vorbild

stellt eine ähnlich frontale halbfigurige *Judith* des venezianischen

Malers Paolo Veronese dar. Die starke Kontrastwirkung

von Hell und Dunkel, die durch die heimliche

nächtliche Situation im Zelt inhaltlich begründet ist, spiegelt

jedoch unmittelbar die Kunst des römischen Malers

Caravaggio wider, der die europäische Malerei durch seinen

dramatischen Realismus in eine neue Richtung lenkte.

In seinem Sinn ist auch der Gegensatz zwischen der

Schönheit der jungen Frau und der runzeligen Alten entworfen.

Rubens bezieht dabei die Struktur der fein geglätteten

Oberflächen gegen den breiten pastosen Pinselstrich

in die Darstellung ein. In maltechnischer und in inhaltlicher

Hinsicht zeigt sich Rubens hier als tonangebender

Meister des flämischen Barock.