

41 Geschichten aus den

kunst





welten



Leid und Triumph

Kruzifix aus Nettlingen

Niedersachsen, um 1120 (?)

Laubholz

Kreuzhöhe: 280 cm,

Korpus: 192 × 150 cm

Das Christentum hat sich Zeit gelassen, bis es dreidimensionale Skulpturen im Kirchenraum zugelassen hat. Lange fürchtete man ein Wiederaufleben des antiken »Götzendienstes«, also die kultische Verehrung des Bildes anstelle des Abgebildeten. Seit der Wende zum 10. Jahrhundert, in ottonischer Zeit, entstehen jedoch zunehmend Großplastiken von besonderer Eindringlichkeit. Im Kirchenraum werden Skulpturen des Gekreuzigten und der thronenden Gottesmutter zu wichtigen, die Andacht wesentlich unterstützenden Ausstattungsstücken.

Bei den großen Kruzifixen der Romanik ist die Veranschaulichung des triumphierenden und zugleich als Mensch leidenden Gottessohnes zentrales Thema: Das Nettlinger Werk, dessen einstige Farbfassung beinahe gänzlich verloren ist, zeigt den toten Christus mit zur Seite geneigtem, auf die Brust gesunkenem Haupt und geschlossenen Augen. Das Gewicht des Körpers zieht die muskulösen Arme (sie wurden im 13. Jahrhundert erneuert) nach unten, der Leib ist zur Seite gesackt, die Realität des physisch Gebrochenen wird anschaulich dargestellt und zugleich subtil überhöht. Das Bildwerk stammt aus der ehemaligen Archidiakonatskirche St. Maria in Nettlingen und dürfte um 1120 in Hildesheim, einem der wichtigsten Kunstzentren der Zeit, geschaffen worden sein.



Gekrönte Seele

**Marientod aus
Kloster Wennigsen**
Niedersachsen
um 1300/1310
Eichenholz
114 × 139,5 cm

Tafelgemälde aus dem frühen 14. Jahrhundert haben sich nur in sehr geringer Anzahl erhalten. Das Altarbild aus dem ehemaligen Augustinerinnenkloster Wennigsen bildet eine Ausnahme, für die Frühgeschichte der deutschen Tafelmalerei ist es von fundamentaler Bedeutung.

An Mariens Bettstatt haben sich die aus allen Teilen der Welt zusammengekommenen Apostel versammelt. Die zentrale Position nimmt der segnende Christus ein, der vom Himmel hinabgestiegen ist, um Marias Seele abzuholen. Im Bild erscheint er in einer blauen Gloriole und umgeben von einem goldenen Strahlenkranz mit der weiß gewandeten Marienseele auf dem Arm – die Krone auf dem Kopf der kleinen Figur spielt auf Marias künftige Bedeutung als Himmelskönigin an. Der Maler des Wennigsener Marientodes orientiert sich an älteren byzantinischen Vorbildern, von dort dürfte auch der die Sterbesakramente spendende Bischof übernommen worden sein, der im Bild zur Rechten Christi mit einem Weihwasserkessel gezeigt wird.

Es ist ein Glückfall, dass sich auch der originale Rahmen des Werkes erhalten hat. Im Mittelalter ergänzten aufwendig gestaltete Rahmen die eigentliche Darstellung oft um wichtige Aspekte, sie waren integraler Bestandteil des Bildes. Hier wird der Rahmen von einer Folge von Heiligen- und Prophetenmedaillons geschmückt, die umlaufenden Sterne verweisen auf die übernatürliche Bedeutung des Geschehens.



Brüder im Geiste

Göttinger Barfüßeraltar

Niedersächsisch, 1424

Eichen- und Fichtenholz

305 × 787 cm (geöffnet)

Auf der Haupttafel des Barfüßeraltars aus der Göttinger Franziskanerkirche entdeckt man inmitten der Menge am Fuße des Kreuzes zwei miniaturhaft kleine Franziskanerbrüder. Mit den Worten »O Hoffnung und Heil derer, die an dich Glauben« richtet sich Luthelmus, der Vorsteher des Franziskanerklosters, an den Gekreuzigten. Sein Begleiter Heinrich von Duderstadt setzt die Anrufung fort: »Erbarne dich unser, die [wir] hier leben« liest man auf seinem Schriftband. Die beiden Männer hatten sich bei der Entstehung des Altars offenbar so große Verdienste erworben, dass sie sich auf ihm verewigen durften; bescheiden im Maßstab und doch an zentraler Stelle im Bild.

Franziskaner oder Barfüßer, wie die Ordensbrüder in der Nachfolge des hl. Franziskus von Assisi genannt werden, hatten sich zum Ideal der Armut verpflichtet; eigener Besitz war ihnen verwehrt. Durch ihre vorbildliche Enthaltensamkeit erhielten sie jedoch umfänglich Stiftungen des Adels und des immer wichtiger werdenden Bürgertums. Auch davon gibt das Göttinger Werk Zeugnis: Klappt man das innere Flügelpaar zu, wird eine Folge von Aposteln sichtbar. In ihren Büchern liest man das Glaubensbekenntnis, das während der Messfeier gesprochen und gebetet wird, um Sterbende im Angesicht des Todes im Glauben zu stärken. Am unteren Bildrand ist jedem Jünger ein Wappen zugeordnet. Den vornehmsten Platz nimmt ganz links, zu Füßen des Apostelfürsten Petrus, der Herzog von Braunschweig-Lüneburg ein, ihm folgen Vertreter des ihm verbundenen Adels.

Die Auftraggeber und »Programmverantwortlichen« mittelalterlicher Kunstwerke bleiben oft anonym, auf dem Göttinger Retabel treten sie jedoch deutlich wie sonst kaum in Erscheinung, bringen ihren Wunsch nach fürbittendem Andenken zum Ausdruck und präsentieren sich als starke, politisch wirksame Gemeinschaft in der Nachfolge der zwölf Apostel. Bruder Luthelmus wird übrigens noch ein weiteres Mal genannt: Im geschlossenen Zustand trennt eine Inschrift die einzelnen Bildfelder. Ihr ist zu entnehmen, dass das Werk am 24. Mai 1424 unter seiner Amtsschaft aufgestellt wurde.



Schatztruhe oder Bilderbibel?

**Die Goldene Tafel
aus St. Michaelis in Lüneburg**
Niedersächsisch, um 1425
Eichenholz
Flügel je 231 × 184 cm

Zum kostbarsten Besitz des Landesmuseums zählt ein Hauptwerk der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts, die sogenannte Goldene Tafel aus der Benediktinerklosterkirche St. Michaelis in Lüneburg. Das Landesmuseum bewahrt die Flügel des ehemals doppelt wandelbaren Altars. Auf den Außenseiten erblickt man als monumentale Einzelszenen die Kreuzigung Christi und die Aufrichtung der Ehernen Schlange, die hier als Vorausweisung auf den Kreuzestod zu verstehen ist. Klappte man die Flügel auf, so breitete sich in strahlenden Farben und vor goldenem Grund ein über drei Register verteilter Bilderzyklus aus dem Leben Jesu und seiner Mutter Maria aus; die einzelnen Stationen der Heilsgeschichte konnte der Betrachter in dieser Ansicht wie in einem Bilderbuch studieren.

Ganz geöffnet wurde der Altar nur an besonderen Feiertagen. Dann wurde in dem reich mit gotischem Maßwerk ausgestatteten Schrein eine Zusammenstellung kostbarer Gegenstände sichtbar: Ein goldummanteltes Relief aus dem Hohen Mittelalter sowie, kunstvoll um dieses herum angeordnet, der reiche Kirchenschatz der altehrwürdigen Benediktinerabtei. Ende des 16. Jahrhunderts fielen die vergoldeten Reliquiare einem spektakulären Raub zum Opfer; später hat man das Ensemble aufgelöst und die einstige Mitte des Altars entsorgt. Erhalten blieben jedoch die prachtvollen Flügel mit reich vergoldeten Skulpturen in aufwendiger Maßwerkarchitektur. Neben der Gottesmutter erblickt man die zwölf Apostel sowie eine Auswahl von Heiligen, die für das Kloster von besonderer Bedeutung waren. Leicht zu erkennen ist zum Beispiel der Erzengel Michael, der Patron der Michaeliskirche in Lüneburg, der im linken Flügel über das Böse in der Gestalt eines Drachens triumphiert.





Hüte dich, Unglücklicher!

Albrecht Dürer
(1471–1528)
**Der reitende Tod
als Bogenschütze**
um 1502
Feder auf Pergament
38,8 × 31,3, cm

In die Form eines Dreipasses eingepasst, gibt sich die Komposition als Entwurf für eine Glasscheibe zu erkennen. Aus dem Nürnberger Atelier Albrecht Dürers sind eine ganze Reihe solcher Scheibenrisse erhalten. Hier reitet der Tod, nur mit einem dürrtigen Tuch bekleidet, auf einem abgemagerten, sich müde voranschleppenden Klepper. Die skelettierte Gestalt fixiert eifrig ihr Ziel, einen der Tod bringenden Pfeile wird sie wohl gleich abschießen, weitere stehen in dem gut gefüllten Köcher bereit. Die umlaufende lateinische Inschrift gibt dem düsteren Reiter auch eine Stimme: »Hüte dich, Unglücklicher, dass ich dich, von meinem Geschoss durchbohrt, nicht auf dieses abscheuliche Lager der Totenbahre bette«, ruft der Reiter seinem Gegenüber entgegen.

Zu Dürers feinzeichnerisch in dunkler Tinte ausgeführtem Blatt hat sich ein Pendant im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten: Es zeigt den Nürnberger Propst Dr. Sixtus Tucher vor seinem eigenen Grab. An ihn richteten sich also die mahnenden Worte – und er ist es, auf den der Reiter mit hochgerissenem Arm seinen tödlichen Schuss ansetzt.

In Zeiten wütender Pestepidemien wollte man auf den Tod vorbereitet sein. Zwei nach den Zeichnungen ausgeführte Glasgemälde hatte der Nürnberger Propst immer vor Augen; sie schmückten die Fenster in seinem Arbeitszimmer und mahnten ihn täglich vor den Gefahren der Pest und der eigenen Vergänglichkeit. Albrecht Dürers grandioser Scheibenriss ist nur eine von vielen Zeichnungen, die das Kupferstichkabinett Hannover zusammen mit unzähligen druckgrafischen Arbeiten bewahrt.



Tilman Riemenschneider

(1460–1531)

Weibliche Heilige

um 1510

Lindenholz

42 × 38 cm

Die schöne Heilige

Die Landesgalerie bewahrt ein lange wenig beachtetes Meisterwerk Tilmann Riemenschneiders. Die unbekannte Heilige mit dem prunkvollen Kopfputz ist aus weichem Lindenholz geschnitzt, das sich hervorragend für die differenzierte Ausgestaltung stofflicher Qualitäten eignet. Tatsächlich ist die unterschiedliche Beschaffenheit der verschiedenen Oberflächen überaus gekonnt zur Anschauung gebracht: Die Stoffe der reichen Kleider formen um den Halsausschnitt herum ein fein strukturiertes Relief, der turbanartige Kopfputz, das verhalten aufflatternde Ende des Schleiertuchs, eine mit Perlen besetzte Schließe und nicht zuletzt das in fein strukturierten Wellen niederfallende Haar rahmen und beleben den von würdevollem Ernst getragenen Gesichtsausdruck der jungen Frau.

Heute steht uns die versonnen blickende Heilige als Büste gegenüber, ursprünglich aber dürfte es sich um eine stehende Ganzfigur gehandelt haben, die ein früher Sammler unten abgesägt und so zur Büste umfunktioniert hat.

Bis in die 1930er Jahre galt die unbekannte Heilige als eine der »schönsten Schöpfungen« des Würzburger Bildschnitzers. Dann aber verschwand das Werk zunehmend aus dem Blickfeld der Forschung, und erst in den vergangenen Jahrzehnten wurde es gleichsam wiederentdeckt. Dank der großzügigen Unterstützung einer Gruppe engagierter Frauen aus Würzburg und Hannover konnte das Werk im Jahr 2003 restauriert werden – ein schönes Beispiel für bürgerschaftliches Engagement, das Riemenschneiders unbekannte Heilige zu neuem Leben erweckt hat.



Hans Holbein der Jüngere

(1479/98–1543)

Philipp Melanchthon

um 1535

Laubholz

Durchmesser: 9 cm

Miniatur- Reformator

Das kleine Rundbild funktioniert wie eine Dose. Nimmt man den Deckel ab, wird im Boden des unteren Teils das Porträt des Reformators und Humanisten Philipp Melanchthon sichtbar. Die gelehrte Inschrift in dem mit reichen Renaissanceornamenten gefüllten Deckel informiert über die Identität des Dargestellten, spricht den Betrachter direkt an und lobt den Künstler, der das Werk geschaffen hat: »Der Du die Gesichtszüge Melanchthons erblickst, als wären sie beinahe lebendig. Holbein hat sie mit außergewöhnlicher Geschicklichkeit geschaffen.« Solche Kapselbilder, die in ihrem Format deutlich an die in der Renaissance wiederentdeckte Tradition der antiken Porträtmünzen erinnern, waren als Geschenke unter Kunstkennern und Anhängern der Reformation beliebt. Aus der Werkstatt Hans Holbeins gingen eine ganze Reihe derartiger Bildnisse hervor. Kostbar in der Ausführung und schön in der Hand zu halten, messen sie sich mit zeitgleichen Bildnismedaillen und erreichen durch ihre Ausführung im Medium der Malerei doch ein viel höheres Maß an Wirklichkeitsnähe. Das Porträt Melanchthons, der in Wittenberg Griechischprofessor und ein enger Mitstreiter Martin Luthers war, stammt aus kurfürstlich hannoverschem Besitz und entstand vermutlich in Holbeins englischer Schaffenszeit. Kennengelernt hat Holbein den großen Reformator nie. Sein Bildnis stützt sich auf Darstellungen Albrecht Dürers und Lucas Cranachs.



Der heilige Büsser

Jacopo Pontorno
(1494–1557)
**Der heilige Hieronymus
als Büsser**
um 1528/29
Öl auf Pappelholz
105 × 80 cm

Im 19. Jahrhundert wurden in Hannover eine ganze Reihe bedeutender Privatsammlungen zusammengetragen, unter anderem die des Juristen und Botschafters beim Papst in Rom, August Kestner. Aus seinem Besitz stammt auch Jacopo Pontornos Gemälde »Der heilige Hieronymus als Büsser«, das einzige Bild dieses herausragenden Malers des Florentiner Manierismus in einem deutschen Museum.

Pontorno zeigt den büßenden Eremiten in einer radikal neuen Interpretation: Nicht der greisenhafte Kirchenvater, sondern ein athletischer Jüngling in spannungsreicher körperlicher Drehung wird dem Betrachter vor Augen geführt. Den roten Kardinalsmantel und den Kardinalshut hat Hieronymus demutsvoll abgelegt, um am Boden kniend und mit gebeugtem Oberkörper vor dem unscheinbar am linken Bildrand aufgestellten Kreuz Buße zu tun. Beobachtet wird er dabei von einem Löwen, den er der Legende nach zähmte, indem er ihm einen Dorn aus der Tatze zog. Die machtvolle Inszenierung des athletischen, das Bildfeld nahezu gänzlich ausfüllenden Körpers wird hier zum Ausdruck der tugendhaften Stärke des büßenden Heiligen.

Pontornos Gemälde blieb unvollendet und offenbart heute, wie der Maler sein Sujet noch im Malprozess immer wieder überarbeitete und neu durchdachte. Am Körper des Heiligen waren ursprünglich weitere Malschichten vorgesehen, und das nur äußerst summarisch angelegte landschaftliche Umfeld wollte der Künstler wohl erst in einem letzten Schritt finalisieren.



Wie in Stein gemeißelt

Agnolo Bronzino

(1503–1572)

Idealbildnis eines Jünglings

um 1545

Öl auf Pappelholz

59 × 44 cm (oval)

Agnolo Bronzino, ein Schüler und Freund Jacopo Pontormos, war in den 1540er Jahren der bevorzugte Bildnismaler am Hof der Medici in Florenz. Seine Porträts sind von würdevoller Distanziertheit und kühler Eleganz, in ihrer brillanten malerischen Ausführung und ihrer ausgewählten Farbigkeit ziehen sie den Betrachter noch heute in den Bann.

Der Jüngling in Hannover erscheint durch die ovale Bildform in einem Ausschnitt, wie er für antike Herrscherbüsten im Medium der Skulptur üblich war. Vor dem dunklen Fond tritt der athletische Körper ungemein plastisch hervor, und das von links einfallende Licht modelliert einige Hautpartien, als wären sie tatsächlich aus Marmor. Bronzino sucht also gekonnt den Vergleich mit der Nachbargattung Skulptur und lässt dennoch keinen Zweifel, dass es sich um ein gemaltes Bild handelt. Bei aller Strenge und Kühle blitzt hier und da auch ein besonders sinnliches Moment auf: So enthüllt das leuchtend rosafarbene Tuch den makellos gemalten Körper eher, als dass es ihn verhüllt, und mit der nur halb verdeckten Brustwarze tritt ein dezidiert erotischer Akzent in die Darstellung.

Ob es sich bei dem Jüngling um das Porträt einer tatsächlichen Person oder um ein reines Idealbildnis handelt, lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen.



Venus in der Falle

Bartholomäus Spranger

(1564–1611)

Bacchus und Venus

Öl auf Leinwand

172 × 114 cm

Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Das linke Bein nach vorn gestellt, schmiegt sich der sichtlich erregte Bacchus an die schöne Venus. Er umfasst sie und berührt ihre Brust, mit der Rechten hält er den emporgenen Arm der makellosen Liebesgöttin, die wiederum wie benommen auf die überlaufende Weinschale in ihrer Hand blickt. Spranger konstruiert in seiner ausgetüftelten Komposition ein heikles Gleichgewicht: Der Gott des Weines verführt die Göttin der Liebe; das ist – so die stark verkürzte Botschaft des Bildes – prickelnd und schön, birgt aber auch Gefahren, die dem kundigen Betrachter in einem gelehrten Sinnbild veranschaulicht werden: Links zeigt sich ein Gepard, dahinter versorgt der Knabe Cupido eine Antilope, die bevorzugte Beute des Raubtiers, mit saftigen Trauben. Der Wein wird das scheue Tier, das hier für Venus steht, arglos und unachtsam machen, ein gefundenes Fressen für das Raubtier, das dem Gott des Weines als Attribut häufig beigegeben ist.

In der exklusiven Fürstenwelt des späten 16. Jahrhunderts richtet sich die Kunst an einen Kreis von Kennern und Eingeweihten: Begebenheiten aus der antiken Geschichte und der klassischen Mythologie sowie ausgefallene allegorische Darstellungen waren genauso geschätzt wie hinter sinniger Witz und offen zur Anschauung gebrachte Erotik. Als Hofmaler Kaiser Rudolfs II. bekleidete Bartholomäus Spranger in Prag ein wichtiges Amt und bediente eine Kundschaft, die sich einen Spaß daraus machte, die vielschichtigen Anspielungen in seinen Bildern zu entschlüsseln.



Rubens' oder Gottes Sohn?

Peter Paul Rubens
(1577–1649)
Madonna mit dem stehenden Kind
um 1615/20
Öl auf Eichenholz
63,5 × 47 cm

Ein splitter nackter, strohblond gelockter Junge mit kindlich geröteten Wangen blickt uns an, im Schutz seiner Mutter scheint er mutig und doch noch ein wenig unsicher auf den eigenen Beinen zu stehen: Der Jesusknabe auf Rubens' Madonnenbild ist von geradezu anrührender Unmittelbarkeit. Diese sehr nahbare und menschliche Ausstrahlung erreichte der Maler vielleicht auch deshalb so überzeugend, weil er für das Gemälde Studien benutzte, die er zuvor von seinem Sohn Albert und seiner ersten Frau Isabella Brandt angefertigt hatte.

Die Darstellung ist aber gleichzeitig voller Symbolik und beziehungsreicher Anspielungen. Rubens knüpft an die lange Tradition halbfiguriger Madonnenbilder an; besonders die Werke Tizians scheinen es ihm angetan zu haben. Und wie diese älteren Bilder enthält auch sein Gemälde eine Vorahnung auf die Passion Jesu: Vor dem dunklen Fond treten das leuchtende Weiß, ein intensives Rot und das verhalten aufschimmernde Blau in Marias Gewand strahlend hervor. Als Person nimmt sich die Gottesmutter bescheiden zurück, ihr dunkles, von einem schwarzen Trauerschleier bedecktes Haar verbindet sich mit der Farbe des düsteren Hintergrunds. Der Kopf und ihr Blick sind in der Vorausschau auf das Kommende demutsvoll nach unten geneigt, und die Berührung zwischen Mutter und Kind kulminiert an eben jener Stelle, an der Christus am Kreuz später die Seitenwunde zugefügt wird. In den katholischen Niederlanden erfreuten sich die Marienbilder des Peter Paul Rubens eines reißenden Absatzes.



Faszination Oberfläche

Gerrit Dou
(1613–1675)
Bildnis eines Mohren
um 1630/35
Öl auf Eichenholz
43,4 × 33,9 cm

Gerrit Dous Gemälde wurden schon früh bewundert und begeistert gesammelt. Der Schüler Rembrandts war einer der erfolgreichsten Maler seiner Zeit, sein Fleiß war legendär – und die Preise für seine international begehrten Bilder waren es auch. Einer seiner Biografen berichtet, dass stets ein Tuch über der Staffelei in Dous Leidener Atelier ausgespannt war, damit sich kein Staubkörnchen auf die feinmalerisch glatte Malfläche lege; ein anderer schreibt, Dou habe seine Pinsel aus demselben Grund stets sicher verschlossen aufbewahrt. Beim Anblick des Bildes in Hannover, auf dem ein junger Schwarzer in orientalischem Kostüm dem Betrachter über die Schulter entgegenschaut, mag man diesen Informationen gern Glauben schenken: Die Haut des Dargestellten hebt sich vor dem dunklen Fond wie strahlend ab, und die Lichtreflexe sind so fein gesetzt, dass uns selbst die kleinste Irritation auf der Oberfläche störend erschiene.

Dou ging es in diesem wie in vielen anderen Bildern weniger um das Porträt einer benennbaren Person, ihn reizte vielmehr das Typische, besonders Bemerkenswerte bestimmter Figuren. In den Niederlanden waren solche Kopfstudien, sogenannte »Tronien«, überaus beliebt. Sie zeigen – wie unser Gemälde – Männer in exotischer Tracht, Soldaten in ausgefallener Kostümierung, die faltigen Gesichter alternder Menschen oder aber besonders attraktive weibliche Schönheiten. Nicht selten fanden diese Studien dann auch in größeren Historienbildern wieder Verwendung.



Instabile Sensation

Willem Kalf

(1619–1693)

Stilleben

um 1655

Öl auf Leinwand

66 × 55,6 cm

Das Stilleben, die kunstvoll arrangierte Anordnung unbewegter Gegenstände, wird im 17. Jahrhundert in den Niederlanden zu einer hoch geschätzten Bildgattung. Die kostbaren Gegenstände und exotischen Früchte auf Willem Kalfs Prunk-Stilleben schmeicheln dem wohlhabenden Haushalt, als virtuos gemalte Kunstwerke sind diese Bilder Ausweis erlesenen Geschmacks. Zugleich mahnen sie in ihrer gesucht instabilen, nur scheinbar zufälligen Zusammenstellung vor der Vergänglichkeit alles Irdischen. Wilhelm Kalf tariert all diese Aspekte in seinem Werk souverän aus. Seine Gemälde schildern und überhöhen die Stofflichkeit der unterschiedlichen Materialien und sind durch eine ganz eigene Lichtregie gekennzeichnet. Ein im tiefen Raumdunkel aufblitzender Pokal, ein über die glatte marmorne Tischplatte gelegter persischer Teppich, die narbige Konsistenz einer hell aufscheinenden Zitronenschale oder die glatte, das Licht hart reflektierende chinesische Porzellanschüssel aus der Zeit des Ming-Herrschers Wan-Li werden bei ihm genauso zur optischen Sensation wie der beiläufig auf dem Tisch liegende Kern einer Frucht.

Als Willem Kalf in den 1650er Jahren in Amsterdam mit dem Malen seiner Prunk-Stilleben begann, wohnte er bei Johan Le Thor, einem bedeutenden Kaufmann und einem der Direktoren der Westindischen Kompanie. Le Thor besaß Gegenstände wie die in Kalfs Bildern, die Sammlung des weithin vernetzten Handelsherrn wird Kalf als Inspiration für seine Bilder gedient haben.



Abraham Bloemaert

(1564–1651)

Schäferszene

1627

Öl auf Leinwand

59,7 × 74,3 cm

Hübsches Hütchen

Abraham Bloemaert brachte seinem niederländischen Publikum die sonnige Welt südlicher Ideallandschaften immer wieder zur Anschauung. Hier verbindet er die mit wenigen, herrlich frischen Farben komponierte Landschaft mit dem seinerzeit beliebten Thema der Hirten-darstellung: Hirte und Hirtin haben sich nah am unteren Bildrand auf einer kleinen Anhöhe niedergelassen. Als Betrachter werden wir Zeuge einer amourösen Annäherung, die vom Sonnenlicht effektiv ausgeleuchtet ist. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich das unbeküm-merte Beisammensein der beiden jungen Menschen allerdings als handfeste Pikanterie: Der feixend am Boden liegende Hirte schiebt der mit einem blumengeschmückten Basthütchen herausgeputzten Frau seine Flöte unter den Rock, unmissverständlich werden damit seine erotischen Ambitionen deutlich. Solche Hirtendarstellungen mit erotischem Unterton erfreu-ten sich in den Niederlanden im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit und fanden auch in der Druckgrafik weite Verbreitung.

Abraham Bloemaert, der in Utrecht ein erfolgreiches Atelier unterhielt, gilt als Gründervater der sogenannten Utrechter Schule. Nicht nur in den Niederlanden lösten die Maler dieser Bewegung einen wahren Begeisterungssturm für eine Hell-Dunkel-Malerei in der Art des römischen Barock aus. Über 100 Maler sollen ihre Laufbahn in Bloemaerts Werkstatt begon-nen haben.



Die Herren im Bade

Michiel Sweerts

(1624–1664)

**Badende Männer
im Abendlicht**

um 1655

Öl auf Leinwand

63,7 × 87 cm

Kurz vor Einbruch der Dunkelheit haben sich einige Männer zum Bad an einem Fluss versammelt. Im nächtlichen Dunkel erkennt man vereinzelt Schwimmer, eine am Ufer sitzende Gestalt und zwei junge, scherzend miteinander ringende Männer. Rechts stößt eine nur schemenhaft auszumachende Gruppe von Neuankömmlingen aus der Dunkelheit hinzu, von der Ausgelassenheit einer Badeszene lässt sich in dem finsternen, ja geheimnisvollen Bild kaum etwas spüren.

Nur die Gestalten vorn erscheinen von gleißendem Licht wie von Scheinwerfern angestrahlt: drei männliche Akte, die sich in klassischen Posen präsentieren und das Antiken- und Aktstudium des Malers buchstäblich zum Programm erheben.

Sweerts, der lange in Rom gelebt hatte, gelang in seinen Werken eine einzigartige Verbindung niederländischer Genrethemen mit der klassischen Bilderwelt der römischen Kunst. Seine koloristisch brillanten Gemälde sind Zeugnis einer intensiven Reflexion über das Verhältnis zwischen Natur und Antike, Malerei und Skulptur. Und so eigenwillig wie seine Bilder ist auch seine Biografie: Aus Rom zurückgekehrt, gründete er in Brüssel zunächst eine einflussreiche Zeichenakademie, bis er schließlich als Laienbruder auf eine Missionsreise nach China aufbrach, wegen unakzeptablen Verhaltens aus der Missionsgesellschaft entlassen wurde und schließlich in Goa an der Westküste Indiens verstarb.



Gemälde mit Tonspur

Jacob Ruisdael
(1628/29–1682)
**Hügellandschaft
mit Wasserfall**
um 1670
Öl auf Leinwand
70,7 × 56,4 cm
Leihgabe Familie
Dr. Amir Pakzad

Jacob Ruisdael ersann Landschaften, in denen man das Wasser »vom einen auf den anderen Stein niederstürzen« und schließlich »mit Geräusch sich verbreiten sieht«. So beschreibt schon Arnold Houbraken in seinen 1718 erschienenen Biografien niederländischer Maler die stimmungsvollen Gemälde mit Wasserfall, mit denen Ruisdael in Amsterdam Aufsehen erregt hatte. Ein aus der Bildtiefe um einen Felsen sich nach vorn schlängelnder Flusslauf wird im mittleren Bilddrittel geteilt, ergießt sich über einer imposanten Felsstufe und schlägt schließlich wild tosend und direkt vor unseren Augen im vorderen Bildgrund auf. Der Gewitterhimmel befördert das gemalte Naturspektakel, und vereinzelte Baumgruppen, knorrige Strünke mit gelb leuchtendem Laub oder entwurzelt im Wasser treibende Baumstümpfe strukturieren das grandios komponierte Gemälde, dessen Hochformat die Wucht des niederstürzenden Wassers einmal mehr unterstreicht. Demgegenüber nehmen sich die Figuren auf dem Weg am Fuß des Felsens und weiter hinten auf einer Brücke winzig und unbedeutend aus. Ruisdael mag sie eingefügt haben, um uns die Bedeutungslosigkeit des Menschen im Angesicht der Natur vor Augen zu führen. Zugleich leiten sie unseren Blick in die Tiefe seiner aufwendig komponierten Phantasielandschaft. Das Motiv des Wasserfalls übernahm der seit 1656 in Amsterdam tätige Jacob Ruisdael aus den Gemälden des Allaert van Everdingen. Während dieser jedoch in seinen Bildern auf die Skizzen einer eigenen Skandinavienreise zurückgriff, hat Ruisdael seine flache Heimat allem Anschein nach nie verlassen.



Biermünzen

4½ Gute Pfennig 1691

Herzogtum Braunschweig
und Lüneburg, Fürstentum
Wolfenbüttel

Rudolf August und Anton Ulrich
gemeinsam (reg. 1685–1704)

Kupfer-Silberlegierung
(Billon), 0,905 g

Durchmesser: 18 mm

Schön silbern sieht die Münze aus. Dabei wurde sie aus einer ziemlich geringwertigen Kupfer-Silberlegierung geprägt, deren Silberanteil weniger als die Hälfte beträgt. Bei der Kleinmünzenproduktion machte man sich eine besondere Eigenschaft des Silbers zunutze: In Legierungen ist die Färbekraft des »weißen« Metalls so groß, dass die Münze trotz des hohen Kupferanteils silbern erscheint. »Billon« lautet der Fachbegriff für diese Legierung. Dieser Trick ist eigentlich nichts Besonderes im Geldwesen älterer Zeiten. Viel merkwürdiger ist das Nominal, also der Münzwert von viereinhalb Pfennigen. So etwas gibt es nur in Niedersachsen! Es ist einzigartig in der gesamten Münz- und Geldgeschichte, kommt nur wenige Jahrzehnte vor und hat unmittelbar mit dem Bierverbrauch dieser Zeit zu tun.

Bier war ein wichtiges Grundnahrungsmittel, solange es in den Städten keine ausreichende Versorgung mit sauberem Trinkwasser gab – denn das durch den Brauprozess und den Alkoholanteil gereinigte Getränk enthielt kaum krankmachende Keime. Außerdem diente es der überwiegend körperlich arbeitenden Bevölkerung als Kalorienlieferant. Es hatte allerdings auch einen deutlich geringeren Alkoholgehalt als heutige Rezepturen.

Als 1680 mit der Erhöhung der Biersteuer im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel der Preis für einen Liter Bier von 4 auf 4½ Pfennige stieg, führte dies im Alltagsleben zu Problemen, denn es gab keine halben Pfennige als Münzen. Und so begann man nicht nur im Fürstentum Wolfenbüttel »Biermünzen« zu 1½ und 4½ Pfennigen zu prägen. Für andere Zahlungen waren die Münzen unpraktisch und verschwanden deshalb 70 Jahre später endgültig aus den Geldbeuteln und Kassen.



**Medaille auf die Schlacht
bei Dettingen am 27. Juni 1743**
Kurfürstentum Hannover/Königreich
Großbritannien und Irland
Georg II. August (reg. 1717–1760)
Medailleur: Christian Schirmer
(1679–1751)
geprägt in Königsberg (Preußen)
Silber, 58,675 g
Durchmesser: 56 mm

Können Medaillen lügen?

Medaillen sind keine Zahlungsmittel, sondern Gedenkstücke: Sie erinnern mit ihren künstlerisch gestalteten Reliefs an Personen, an historische oder aktuelle Ereignisse. Diese Medaille zeigt die Schlacht von Dettingen (bei Aschaffenburg), in der König Georg II. von Großbritannien und Irland wagemutig seinen Truppen voranritt. So erzählt es die phantasievolle Darstellung. Oder war es etwa anders?

Georg war zu dieser Zeit britisches Staatsoberhaupt und zugleich oberster Heerführer, hatte auf dem Kontinent aber noch eine »Nebenrolle« als Kurfürst Georg August von Braunschweig-Lüneburg (so die staatsrechtlich korrekte Bezeichnung) inne. Die hannoverschen Kurfürsten regierten 123 Jahre lang das Britische Weltreich in Personalunion. Es bestand zwischen Kurfürstentum und Königreich eine staatsrechtliche Trennung.

Bei der Schlacht von Dettingen zeigt sich beispielhaft die Verquickung der verschiedenen Staatsgebilde einer Personalunion, die natürlich zusammengehörten und auch zusammenhielten, besonders wenn Gefahr drohte: Briten, Hannoveraner und ihre Verbündeten siegten 1743 über die Franzosen. Allerdings nahm Georg II. an dem größten Teil der Schlacht gar nicht teil. Der König war vom Pferd gefallen, als ihm dieses durchging. Aber in die Geschichte ist Dettingen dennoch eingegangen: als die letzte Schlacht, an der ein britischer König persönlich teilgenommen hat.

Zwar ist diese Medaille keine offiziell geprägte und diente also nicht direkt der politischen Propaganda des Hofes. Sie wurde von einem der vielen Medailleur hergestellt, die in der besonders medaillenfreudigen Kunstepoche des Barock Medaillen zum Broterwerb herstellten, verlegten und vertrieben. Aber die Verherrlichung eines ruhmvollen Ereignisses ließ sich sicherlich besser verkaufen als ein König, der vom Pferd gefallen war.



Teilzeit-See in Roms guter Stube

Giovanni Paolo Pannini

(1692–1765)

**Piazza Navona in Rom
unter Wasser gesetzt**

1756

Öl auf Leinwand

95,5 × 136 cm

Aus erhöhter Perspektive lenkt Giovanni Paolo Pannini den Blick über die vielleicht schönste barocke Platzanlage Roms, die Piazza Navona. An den heißen Wochenenden im August verschloss man dort die Abflüsse der Brunnen, setzte den Platz unter Wasser und beging die »Festa del Lago«, das sogenannte Seefest. Wer es sich leisten konnte, ließ sich mit der Kutsche durch das kühle Wasser fahren, die übrige Bevölkerung wohnte dem gesellschaftlichen Ereignis aus den angrenzenden Palästen und vom Platzrand aus bei. Pannini, der als Porträtist barocker Festlichkeiten bei seinen adligen Auftraggebern hoch im Kurs stand, hat über die topografische Schilderung des Platzes hinaus ein reizendes Stimmungsbild der Feierlichkeit eingefangen. Die markanten Schatten der linken Gebäudezeile und die Spiegelung des berühmten Vierströmebrunnens von Gian Lorenzo Bernini gliedern und beleben die mild wogende, mit lockerem Pinselstrich gemalte Wasserfläche. Unter dem klaren Blau des Himmels tritt die in der niedrig stehenden Abendsonne aufscheinende rechte Platzseite in all ihren Nuancen strahlend hervor, und die heitere Gelöstheit der festlich herausgeputzten Menge vermittelt sich dem Betrachter bis in die verschatteten hinteren Ecken des Platzes. Ereignisse wie dieses hat Pannini oft mehrfach gemalt und dann an verschiedene Kunstliebhaber veräußert.



Francesco Guardi
(1712–1793)
**Phantasielandschaft
mit Bauwerken
an der Lagune**
um 1790
Öl auf Leinwand
59,5 × 72 cm
Leihgabe der Fritz
Behrens-Stiftung

Venedigs Hinterhof

Der venezianische Maler Francesco Guardi lässt in diesem Bild eine Landschaft am Meer entstehen, in der man durch Ruinen auf eine bescheidene Ansiedlung blickt. In den Häusern erkennt man arbeitende Menschen, ein paar rauchende Schornsteine und hier und da ein Tuch, das zum Trocknen aus einem Fenster hängt. Die Einfachheit des Alltags steht unmittelbar neben der zerfallenden Pracht der Antike, gerade der Größenunterschied zwischen den miniaturhaft kleinen Staffagefiguren und der riesigen Säule links lässt dies deutlich werden. Möglicherweise hatten seine italienischen Zeitgenossen besonders solche Brüche vor Augen, wenn sie Guardi vorwarfen, seinen Bildern fehle die Würde. Beliebter war Guardi bei denjenigen, die sich vor allem von England aus auf Italien-Reisen begaben, was damals in Mode kam. Die Touristen erkannten den malerischen Zauber in Guardis Bildern: Sie kauften seine Arbeiten als Erinnerung an ihren Venedig-Besuch und schätzten seine stimmungsvollen Ansichten sowie den spontanen, beinahe skizzenhaften Farbauftrag des Künstlers. Mit seiner fast impressionistischen Malweise löste sich Guardi deutlich von seinen Vorgängern, die »Phantasielandschaft mit Bauwerken an der Lagune« gibt davon beredtes Zeugnis: Das hervorragend erhaltene Gemälde zeichnet sich durch einen geradezu flirrenden Pinselzug und ein schimmerndes, aber stets ein wenig gedämpftes Licht aus, eine wehmütig verklärte Stimmung liegt über diesem wie vielen anderen Bildern des Malers. Als jüngster in einer Reihe bedeutender venezianischer Künstler führte Guardi die Gattung des Capriccio, des aus der Phantasie geschöpften Landschafts- und Architekturbildes, zu einem bedeutenden Höhepunkt.



Das Glück des Vaters

Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

(1722–1789)

Der Künstler und seine Töchter

1774

Öl auf Leinwand

69 × 57 cm

Geschenk Fr. Mercedes Bahlsen

geb. Tischbein, 1980

In der Zeit der Aufklärung wird die bürgerliche Familie zu einem wichtigen Thema in Literatur und bildender Kunst. Davon bleibt auch das Künstlerbildnis nicht unberührt, immer wieder präsentieren sich Künstler nun im Kreise der eigenen Familie. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., der zur Unterscheidung von den gleichnamigen Verwandten aus der Künstlerfamilie der Tischbeins als der »Kassler Tischbein« bezeichnet wird, zeigt sich hier mit den beiden Töchtern in einem Wohn- und Arbeitszimmer seines stattlichen Hauses in der Boettcherstraße in Kassel. Den Arm auf die Lehne eines Stuhles gestützt, steht er vor einem gerade erst in der Zeichnung angelegten Bild. In den Händen hält er den Malstock und eine Palette mit Pinseln. Caroline, seine Älteste, blättert in einer Mappe mit Zeichnungen, und die Jüngste hat ihre Handarbeit niedergelegt, um sich dem Familienpapagei zuzuwenden. Umgeben von Büchern, antiken Skulpturen und seinen eigenen Gemälden präsentiert Tischbein seinen Haushalt als gebildet, kunstsinnig und arbeitsam. Der Maler war Witwer, dennoch sind auch die beiden früh verstorbenen Frauen im Bild zugegen: Als gemalte Porträts von seiner eigenen Hand schmücken sie die Wand im verschatteten Bereich des Zimmers. Ganz im Stile seiner Zeit schreibt sein Biograf Engelschall: »Tischbein wußte selbst an der Staffelei das Glück des Vaters zu genießen.«



Löcher in Münzen stopfen Haushaltslöcher!

Überprägung auf einer spanischen Acht-Real-Münze (Peso, um 1800)

Königreich Großbritannien,
für Neu Süd Wales (Australien)
Georg III. (reg. 1760–1820)

5 Shilling 1813
Silber, 21,22 g
Durchmesser: 39,5–40 mm

15 Pence 1813
Silber, 5,66 g
Durchmesser: 19 mm

Ein Schotte war es – wer sonst? Lachlan Macquarie (1762–1824) schuf mit dem »Holey Dollar« und dem »Dump« die allerersten Münzen Australiens. Sie gehören heute zu den großen Seltenheiten der Münz- und Geldgeschichte. Australien befand sich auf dem Weg von einer Sträflingskolonie zu einem modernen Staat. Dafür brauchte man Geld! Macquarie war von 1810 bis 1821 Gouverneur von New South Wales und löste 1813 ein schwieriges Problem auf ungewöhnliche, eben typisch »schottische Art«: Da in Australien akuter Mangel an Münzgeld herrschte, ließ er aus 40 000 älteren spanischen Talermünzen jeweils zwei Münzen herstellen, indem aus der Mitte eine kleine runde Scheibe ausgestanzt wurde. Diese Lochmünzen wurden »Holey Dollars« genannt. Die spanischen Pesos waren ursprünglich umgerechnet 5 Shilling (= 60 Pence) wert. Die neuen »Holey Dollars« erhielten den gleichen Nennwert. Die ausgestanzten und gestempelten Scheiben liefen als Viertelstück, als 15-Pence-Stücke (= 1 Shilling, 3 Pence) um und hießen »Dump«. Aus einer spanischen Silbermünze entstanden so zwei britische Münzen! Mit einem Schlag verdoppelte Macquarie die Zahl der umlaufenden Münzen und vergrößerte mit den »Dumps« als mittlerem Münzwert sogar noch die Geldmenge um 25 Prozent.

Wenn man Kleingeld brauchte, zerstückelte man bisweilen große Münzen. Das kommt nicht selten vor. Numismatiker benutzen dafür den Fachbegriff »Cut Money«.

In den umgangssprachlichen Münznamen ist auch ein kleines Wortspiel versteckt, man muss nur den Buchstaben »e« im Wort holey weglassen: Holy Dollar versus Dump, Heiliger Dollar versus Dreckloch.

Die einzigartige, aber auch ziemlich eigenartige Münzform verhinderte die Abwanderung der ersten australischen Zahlungsmittel, denn spanische Pesos waren international begehrte Handelsmünzen. Nur: Pesos mit einem großen Loch wollte außerhalb von Australien wirklich niemand haben!



Ein Tag in der Natur

Caspar David Friedrich

(1774–1840)

Folge der »Vier Tageszeiten«

um 1820

Öl auf Leinwand

Der Morgen: 22 × 30,7 cm,

Der Mittag: 21,5 × 30,4 cm,

Der Nachmittag: 22 × 30,7 cm,

Der Abend: 22 × 31 cm

Das Landesmuseum Hannover ist der einzige Ort, an dem sich ein vollständiger Tageszeiten-Zyklus von Caspar David Friedrich erhalten hat. Die Deutungen dieser vier Gemälde sind vielfältig: naturphilosophisch, religiös oder bisweilen auch politisch.

Der »Morgen« mag eine Allegorie des tätigen Lebens sein, weil vor den abziehenden Nebelbänken über dem friedlichen Weiher ein einziger Fischer im Ruderboot seinem Tagwerk nachkommt. Im »Mittag«, mit dem breiten Weg und dem Schäfer auf der Wiese, könnte tatsächlich ein Sinnbild des Lebenslaufs und der Naturverbundenheit gesehen werden. Es spräche auch nichts dagegen, dem »Nachmittag« eine Vergänglichkeitssymbolik zu attestieren, worauf weniger das Pferdegespann im Mittelgrund als das Nebeneinander von reifendem und abgeerntetem Kornfeld im Vordergrund hindeuten würde. Das Thema des »Abends« wäre schließlich die »religiöse Betrachtung«, denn im Zentrum des Bildes, mitten in einer offenen Waldlandschaft, stehen zwei verschattete Gestalten und beobachten den Sonnenuntergang – zwei Männer, die nicht in der Natur arbeiten, sondern sich in dieser wie in sich selbst kontemplativ versenken. Friedrich hat viele dieser Rückenfiguren gemalt, die immer auch den Betrachter des Kunstwerks meinen, denn sie »veranschaulichen« im wahrsten Sinn des Wortes das Anschauen der Natur und das Reflektieren über das Verhältnis des Menschen zu ihr. Für die Interpretation weniger wichtig ist, ob die vier Gemälde jeweils präzise lokalisierbares Gelände zeigen, das vorzugsweise im Harz oder im Riesengebirge läge. Zumindest gibt es unter dem Farbauftrag minutiös angelegte Unterzeichnungen, die auf exakten, im Freien ausgeführten zeichnerischen Obduktionen von Naturausschnitten beruhen.

Friedrich ist der bedeutendste Vertreter der deutschen Romantik, und ganz in ihrem Sinne ist sein Blick auf Landschaft und Natur letztlich religiös motiviert – sowohl christlich als auch pantheistisch, also von der Vorstellung getragen, dass Natur beseelt und durchgeistigt ist. Damit wird die »äußere« Natur zum Spiegel und Bezugspunkt der »Innen«-Welt des Menschen.







Dramatik und Stille

Der Blick in die von Menschenhand unberührte Natur hält einen kurzen, flüchtigen Moment fest, der jeden Augenblick durch das Abstürzen der Bäume oder das Fortspringen der Tiere jäh beendet sein könnte.

Links erstrahlt eine Abbruchkante goldgelb im Sonnenlicht. Wie eine Wunde kehrt sich das sandige Innere der Erde nach außen, im grellen Spotlicht wird das Schauspiel der Erosion akzentuiert. Bedrohlich nahe wachsen die Bäume bis an den Rand des Abhangs. Jeden Moment könnten sie abstürzen – wie die zwei toten Stämme vor der Wasserstelle im Vordergrund. Hinter dem Gewässer hat sich auf einer saftig grünen Wiese eine Gruppe Rotwild eingefunden, um friedlich zu grasen. Aufmerksam heben die Tiere ihre Köpfe und reagieren damit offensichtlich auf eine Störung der Ruhe in der Naturidylle.

Die ausgesprochen spannungsreiche Wirkung dieser Landschaftsschilderung resultiert aus einer theatralischen Lichtregie, dem plötzlichen Wechsel zwischen hellen und dunklen, lichten und schattigen Partien. Gesteigert wird dieser Effekt durch den komplementären Farbklang, in dem alle Grundfarben enthalten sind, durch die virtuose Flüchtigkeit und Pastosität des Farbauftrags und durch extreme Richtungswechsel der Linien.

Dieser dramatische Eindruck unterscheidet Blechens Landschaften von denen seines großen Vorbilds Caspar David Friedrich. Blechen war außerdem der erste deutsche Maler, der auch Industrielandschaften darstellte und damit die Verdrängung oder einfach nur Störung der unberührten Natur durch den Menschen ins Bild setzte.

Nichts scheint ruhig in der Waldschlucht mit Rotwild, und doch herrscht Stille – vielleicht nur noch für einen kurzen, letzten paradiesischen Moment.

Karl Blechen

(1798–1840)

**Waldschlucht
mit Rotwild**

vor 1828

Öl auf Leinwand

98,7 × 81 cm

Leihgabe der Bundes-
republik Deutschland



Schiffbruch mit Kreidefelsen

Sturmumtost und rau zeigt sich die dänische Küste, dunkle Wolken liegen über der aufgewühlten See. Steil ragen die schroffen Felsen aus leuchtend weißem Kalkstein in die Höhe. Das Motiv der Kreidefelsen von Møn begegnet in der dänischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich häufig. Die bis zu 128 Meter hohe Steilküste im Osten der Insel entstand vor etwa 70 Millionen Jahren und ist bis heute beständig von großen Abbrüchen bedroht.

Sødrings eindrucksvolles Gemälde gilt als ein Paradebeispiel für die Malerei der Kopenhagener Schule, die den Weg zur realistischen Freilichtmalerei bahnte und die Abkehr vom Idealismus stilistisch und inhaltlich einläutete. Das ging einher mit dem Bemühen um wissenschaftliche Exaktheit bei der Wiedergabe von geologischen Formationen und meteorologischen Phänomenen.

Es lässt aber noch weitergehende Interpretationen zu: Am schmalen Strand, direkt unterhalb der proportional gewaltig anmutenden Steilküste, hat sich eine bunte Gruppe Schaulustiger versammelt, die den Blick auf ein gestrandetes Schiff am rechten Bildrand lenken. Der von Naturgewalten ausgelöste Schiffbruch kann politisch gedeutet werden, denn 1814 hatte Dänemark seine Großmachtstellung verloren und war zu einem Kleinstaat geworden. Die nationale Identität speiste sich nunmehr aus der »Heimat«, bildmotivisch aus der dänischen Landschaft. Demnach würden die von den Felsen gebrochenen Sonnenstrahlen auf das Erwachen eines neuen Nationalstolzes verweisen, der die Schönheiten der dänischen Natur ausdrücklich propagiert.

Und viel allgemeiner steht die Darstellung exemplarisch für die touristische Erschließung von Sehenswürdigkeiten in Verbindung der künstlerischen Eroberung einheimischer, also national spezifisch aufgefasster Landstriche in ganz Europa.

Frederik Sødring
(1809–1862)
**Kreidefelsen
auf der Insel Møn**
1831
Öl auf Leinwand
100 × 163 cm
Vermächtnis Margarete
Köhne 2006



Auf zu neuen Ufern

Carl Hasenpflug
(1802–1858)
Kloster Walkenried
1850
Öl auf Holz
89 × 75 cm

Der Weg des wagemutigen Wanderers durch die Klosteranlage wäre beschwerlich, denn er führt über Stolpersteine und mögliche Fallgruben, die sich unter einer dünnen Schneedecke verbergen. Keine Menschenseele ist zu sehen, nur die aufgerichtete Grabplatte eines Ritters, für dessen Seelenheil in der Klosterkirche einmal gebetet wurde.

Deren Ruinen zeigt Hasenpflug aus naher Distanz und ganz monumental. Der Blick führt auf die Innenseite der Westfassade, hinweg über das ehemalige Seitenschiff, an dessen Ausmaße noch die Pfeilersockel erinnern. Das im Südharz gelegene Walkenried ist das drittälteste deutsche Zisterzienserklöster und um 1300 vollendet worden. Im 18. Jahrhundert diente die Anlage als Steinbruch, ihre Erhaltung war auch zur Entstehungszeit des Gemäldes akut gefährdet. Hasenpflug dürfte das gewusst haben, sein Bild kann als ein Zeugnis für das wissenschaftliche Rekonstruktions- und Dokumentationsbedürfnis der Romantiker gelesen werden.

Es erzählt aber auch etwas über das spirituelle Verhältnis des Künstlers zu Nähe und Ferne und zum Kreislauf von Vergehen und Werden. Das sakrale Ensemble wird zum Symbol einer untergegangenen Epoche, das Denkmal menschlicher Leistungsfähigkeit wird durch die Natur rückerobert, deren Rhythmus auch dem Menschen ein Maß bestimmt. Durch die winterliche Schneedecke drängen unzählige Pflanzensprosslinge, in jeder Nische, auf jedem Vorsprung, aus jeder Spalte des Mauerwerks erwächst neues Leben.

Die Burgruine im Dunstschleier auf dem Berggipfel im Hintergrund ist eine rein phantastische Zutat. Sie zeigt die Sehnsucht nach der Ferne, die Aufbruchsstimmung und den Entdeckerdrang des »Wanderkünstlers« an. Hasenpflug veranschaulicht dabei ein romantisches, aber auch allgemein menschliches Dilemma, denn mit dem Erreichen jedes Ziels wird die Ferne zur Nähe, die Neugier zur Kenntnis. Die nächste Wanderung, die nächste Etappe einer abenteuerlichen Lebensreise wird folgen: »Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.«



Der Dom und das Mädchen

Louis Ammy Blanc
(1810–1885)

Die Kirchgängerin

1834

Öl auf Leinwand

112 × 77,7 cm

Nach heutigen Maßstäben müsste sie ein Star gewesen sein, so oft wurde ihr Bild kopiert. Nicht nur druckgrafisch: als Kupferstich, Stahlstich oder Lithografie. Es findet sich auch in Musterbüchern von Gobelin- und Porzellanmanufakturen. Und vorzugsweise auf (Sammel-)Tassen!

Wer war diese Ikone des deutschen Biedermeier? Ihre Lebensgeschichte kann ihre Popularität schwer erklären: Gertrud Küntzel, Frau des Rittmeisters im Düsseldorfer Husarenregiment Eduard Küntzel, Tochter eines rheinischen Fabrikanten. Die Ehe soll glücklich gewesen sein, doch verstarb Gertrud früh nach der Geburt ihres ersten Kindes.

Blanc, ein Schüler von Friedrich Wilhelm von Schadow und Vertreter der »Düsseldorfer Malerschule«, schuf mindestens drei eigenhändige Gemäldefassungen dieses Motivs; die erste, aus der sich alle Reproduktionen ableiten, ist das Bild der Landesgalerie.

Sicherlich hat die Wirkmacht der grandiosen Bilderfindung befördert, dass das Mädchen vor der gewaltigen, seit dem Mittelalter unfertigen Fassade des Kölner Doms steht. Dessen Vollendung wurde zur Entstehungszeit des Gemäldes gerade geplant – und zum Symbol einer deutschen Einheitsbewegung. In diesem Motiv schwingt sowohl Ruinenromantik als auch nationale Verklärung mit. Unvergleichbar ist der perspektivische Effekt: Der Schauplatz ist in die Höhe gehoben, der Betrachter befindet sich mehrere Stockwerke über der Straße. Die oberen Turmgeschosse der Kathedrale rahmen und stützen kompositorisch das Mädchen, dessen Kopf die Architektur zugleich überragt, also vollendet und bekrönt.

Dieses phantastische Bühnenbild einer gemalten Architektur entspricht bis in die Spitzen dem Aufwand der teuren Trachtenkostümierung. Sittsam und demütig steht die Kirchgängerin da, die gar nicht in der Kirche ist. Autoritätsgläubig, gottesfürchtig und von einer anmutigen, makellosen körperlichen Gestalt – ein biedermeierlicher Idealtypus von Weiblichkeit.



Ein entspannter Baron

Ferdinand Georg Waldmüller

(1793–1865)

Bildnis Baron Moser

um 1833–1835

Öl auf Pappe

74 × 58,2 cm

Eigentum der Stadt Hannover

Der Künstler hat den weitgehend unbekanntem Adligen höchst repräsentativ in Szene gesetzt: Schon die Darstellung als Ganzfigur bedeutet eine besondere Würdigung, die durch die Auswahl der ihn umgebenden Gegenstände noch unterstrichen wird. Seine Kleidung zeugt von modischer Eleganz, der standesgemäße Zylinder liegt so auf der vorderen Lehne der Bank, dass sein exquisites rotes Samtfutter präsentiert wird – und einen kräftigen Farbakzent zum dunkelblauen Frack abgibt. Moser sitzt, ja thront beinahe auf der antikisch dekorierten Marmorbank vor seinem eigenen Grundbesitz.

Dabei nimmt der Porträtierte eine eher unorthodoxe und geradezu lässige Körperhaltung ein. Seine Beine hält der Baron leicht verschränkt, die rechte Hand liegt locker auf dem Bein, der linke Arm ist zwanglos aufgestützt. Auch die aufgeknüpfte Weste gehört zu dieser besonderen privaten Entspannung, die ebenfalls im milden Lächeln Mosers zu erkennen ist – eine solche Emotionalisierung der Porträtfigur war seinerzeit noch selten.

Zugleich besticht das Bildnis durch die fotorealistisch anmutende Wiedergabe der Hautpartien, insbesondere vom Gesicht. Der Dargestellte ist zeichnerisch außerordentlich scharf und präzise erfasst und von einer beinahe extrem anmutenden Plastizität. Diese wird noch dadurch verstärkt, dass der Hintergrund in seiner abgeschwächten Farbigkeit und Kontrastlosigkeit gegenüber der technischen und farblichen Brillanz der Hauptfigur prägnant abfällt.

Ferdinand Georg Waldmüller war seit 1829 Professor an der Wiener Akademie und Kustos ihrer Sammlung. Seine Ablehnung der akademischen Kunstdoktrin, vor allem seine Bevorzugung des Naturstudiums gegenüber dem Kopieren Alter Meister brachte ihn später häufiger in Konflikt mit seinen Professorenkollegen, was 1857 schließlich zur vorzeitigen Versetzung in den Ruhestand führte.

Heute gilt Waldmüller als einer der wichtigsten Maler des österreichischen Biedermeier, und seine Bilder sind nach wie vor ungemein populär.



Venus nach dem Bade

Josef Ernst von Bandel

(1800–1876)

Venus, sich schmückend

1838–1844

Marmor

Höhe: 166 cm,

Standfläche:

Durchmesser: 63 cm

Lebensgroß sitzt die Göttin der Liebe mit untergeschlagenem rechten Bein auf einem verzierten dreibeinigen Hocker, auf den auch die Gewänder herabgesunken sind. Zu Füßen der Aktfigur steht ein reich ornamentiertes Schmuckkästchen, aus dem Perlenketten und ein Haarband geradezu hervorquellen. Direkt nach dem Bade ist die Schönheit gerade noch dabei, ihr wallendes Haar zu flechten, zu binden und in Zöpfen um den Kopf zu legen. Nicht nur die Frisur und das klassische Profil der Göttin, ihre ganze Körpergestaltung ist von der Kunst der Antike inspiriert. Vor allem die »Kapitolinische Venus« diente dem Künstler als Vorbild, auch wenn diese eine ganz andere Körperhaltung aufweist. Als Ernst von Bandel 1831/32 und 1834 erste Modelle der Venusfigur anfertigte, wurde die berühmte römische Plastik, eine Kopie nach der nicht erhaltenen sogenannten Knidischen Venus des Praxiteles, gerade in den Kapitulinischen Museen in Rom neu aufgestellt.

Mit der Ausführung seiner Venus begann Bandel 1838 in Carrara anlässlich seines zweiten Italienaufenthalts. Nach einer längeren Unterbrechung wurde sie dort zwischen 1843 und 1844 vollendet; 1846 war die Marmorskulptur mit ihrer glatten, ehemals extrem polierten Oberfläche auf der 14. Kunstausstellung in Hannover zu sehen.

In diesen Jahren hatte Bandel schon die Arbeit an seinem berühmtesten Werk begonnen: dem »Hermannsdenkmal«. Das Monument mit der 26 Meter hohen Kolossalstatue, die zumindest in Details auch antike Bezüge aufweist, wurde 1875 bei Detmold im Teutoburger Wald eingeweiht, wo man seinerzeit den historischen Schauplatz der Varusschlacht vermutete. Als sein »Hauptstück und Prachtwerk« bezeichnete Bandel jedoch seine sich schmückende Venus.



An den Iden des März

Karl Theodor von Piloty

(1824–1886)

Cäsars Ermordung

1867 (oder 1865)

Öl auf Leinwand

147,5 × 239,5 cm

Eigentum der Stadt

Hannover

Im Jahr 44 v. Chr. nahm der Feldherr und Staatsmann Gajus Julius Cäsar die Diktatur auf Lebenszeit an und wurde damit Alleinherrscher in Rom. Nun plante er Kriege und Eroberungen, die ihm den Weg zur Weltherrschaft eröffnen sollten. Gegen sein Regime formierte sich eine Opposition von etwa 60 Männern aus Kreisen des Adels und aus Cäsars persönlichem Umfeld. An den berühmten Iden (den Tagen in der Monatsmitte) des März erdolchten die Verschwörer Cäsar. Dieser soll noch am Tag vor dem Attentat von einem Augur, einem Weissager, gewarnt worden sein: »Cave Idus Martias« – »Hüte dich vor den Iden des März«. Populär wurde diese Wendung durch William Shakespeares Drama »Julius Cäsar«, dessen dritter Akt auch Pilotys unmittelbare literarische Vorlage war. Wie in dem Drama erzählt, kniet Metellus Cimber vor Cäsar, um die Begnadigung seines verbannten Bruders zu erbitten. Die Reaktion des Staatsoberhauptes, seine Ablehnung, wird in der zurückweichenden Körperhaltung, der rhetorischen Gestik und dem Gesichtsausdruck offenbar. Auf die Abweisung reagiert zuerst Servilius Casca, der hinter Cäsar steht und den Arm bereits zum ersten Dolchstoß erhoben hat. Am rechten Bildrand steht Brutus, der ebenfalls im Begriff ist, seinen Dolch aus dem Umhang zu ziehen.

Piloty, seit 1856 Professor für Historienmalerei an der Akademie der Künste in München, dem damaligen Mekka der deutschen Kunst, entwickelt die Darstellung kompositorisch auf einer steigenden Diagonalen sehr stringent von links nach rechts. Seine technische Brillanz zeigt sich in der Wiedergabe des aufwendigen Steinfußbodens, der das Bühnenbild ausgehend vom Betrachter eröffnet. Von rechts wird die Szene dramatisch beleuchtet und durch das einfallende Sonnenlicht symbolisch kommentiert.

Pilotys Bild ist ein Meisterwerk der deutschen Historienmalerei und ging in das Bildgedächtnis der Nation ein.



Spiel mit Rauch und Licht

Claude Monet

(1840–1926)

Der Bahnhof Saint-Lazare

(Le Signal)

1877

Öl auf Leinwand

65,5 × 82 cm

Zu Beginn des Jahres 1877 richtete sich Monet ein Atelier in der Nähe des Pariser Bahnhofs Saint-Lazare ein und begann, Innen- und Außenansichten der Station zu zeichnen. Nach diesen Vorarbeiten schuf er eine Folge von zwölf Gemälden – entgegen der verbreiteten Annahme, die Impressionisten hätten ausschließlich spontan, unter freiem Himmel und vor dem Motiv gemalt.

Der Standpunkt des Malers befindet sich auf unserem Bild an einem Schienenstrang außerhalb des Bahnhofs. Diagonal von links nach rechts verlaufen Schienen und führen in die Ankunfts- und Abfahrtshalle. Ganz links rückt mit den Stahlträgern gerade noch die Überführung der Rue de Londres ins Bild. Die Bauwerke und Hallen im Hintergrund der Szenerie stehen im Dreieck mehrerer Straßen.

Um überhaupt auf dem Bahnhofsgelände arbeiten zu dürfen, holte sich Monet eine Erlaubnis direkt vom zuständigen Direktor der Eisenbahnlinie West ein. Für ein paar Francs wurden Bahnsteige gesperrt, Züge angehalten oder mit besonders viel Kohle befeuert, um mehr Rauch zu produzieren. Denn Rauch und Dampf als Spielbälle des Lichts sind das eigentliche Thema des Gemäldes, nicht wie auf den anderen Bildern der Serie die Ingenieurbauten, die »Kathedralen des technischen Zeitalters«. Das Bild der Landesgalerie zeigt unter allen Bahnhofsbildern den höchsten Abstraktionsgrad, die weiteste malerische Auflösung der Gegenständlichkeit. Entsprechend heftig wurde es kritisiert – nicht zuletzt auch wegen des banalen, noch dazu verschatteten Signals auf der vertikalen Mittelachse.

Claude Monet ist heute der wohl berühmteste Impressionist. Das Wort Impressionismus ist von seinem Gemälde »Impression – Sonnenaufgang« abgeleitet und war zunächst abschätzig gemeint. Bald übernahmen die so Gescholtenen aber die Bezeichnung, um sie konsequent gegen die etablierte Kunstwelt des Salon de Paris einzusetzen.



So fern und doch so nah

Alfred Sisley
(1839–1899)
Walisische Küste
1897
Öl auf Leinwand
53,5 × 64,9 cm

Alfred Sisley gehört neben Camille Pissarro, Edgar Degas, Auguste Renoir oder Claude Monet zu den Impressionisten der ersten Stunde. An den berühmten Ausstellungen war er von Beginn an beteiligt. Sisleys »Walisische Küste« entstand zwar Jahrzehnte nach diesen, zeugt aber immer noch von einer zügigen Malweise, einem flüchtigen Pinselstrich und einer Ausführung »vor dem Motiv«. Nicht nur aus diesem Grund ist das Gemälde ein Meisterwerk der französischen Freilichtmalerei.

Mit einer jeweils anderen Art, die Farbe aufzutragen, differenziert der Maler drei verschiedene Bildzonen. Der bewachsene Abhang am linken Bildrand ist gekennzeichnet von plastisch pastoser Buntfarbigkeit. Die Intensität der violetten, rosa- oder türkisfarbigen Töne nimmt im Schatten der dreieckigen, rechts anschließenden Strandpartie ab, deren tatsächlich immense Entfernung allein die Silhouetten von zwei Spaziergängern hinreichend vermitteln. Ohne diesen Hinweis auf eine Dreidimensionalität erscheint die Komposition geradezu abstrakt. Sie wird abgeschlossen durch das zweite Dreieck – die im hellen Sonnenlicht gleißend erstrahlende Zone des Meeres. Eine kaum sichtbare Horizontlinie teilt diese Fläche unten in ein weiteres Dreieck – das Meer, und oben in ein Querrechteck – den Himmel. Fast unmerklich fährt auf diesem im Übergang zum Himmel ein Dampfschiff. Es ist von der Höhe der Steilküste aus gesehen, dem Standpunkt des Malers und Betrachters, und verbindet so die Tiefe mit der Nähe.

Das Bild gehört zu einer Serie von Küstenbildern, die 1897 anlässlich eines Engländeraufenthalts entstanden sind und die verschiedene Landschaftsausschnitte zeigen. Sisley variierte also Ansicht und Motiv. Die kühne Diagonalkomposition, die das Bildfeld in einen nah- und einen fernsichtigen Bereich unterteilt, die ihrerseits eng verkoppelt sind, zeugt von der eindringlichen und dauerhaften Rezeption japanischer Farbholzschnitte.



Auguste Rodin
(1840–1917)

Eva

um 1881

Bronze

Höhe: 173 cm,

Standfläche: 49,4 × 58,5 cm

Eigentum der Stadt Hannover

Vertreibung aus dem Paradies

Die lebensgroße Bronzeplastik lässt sich durch bloßes Betrachten nur schwer als historische Gestalt identifizieren, denn der kraftvollen und stämmig anmutenden Aktfigur fehlen jegliche Attribute.

Die Frau verschränkt beide Arme in Schutzgesten vor dem Oberkörper. Ihre linke Hand hat sie hinter das rechte Ohr des geneigten Kopfes geführt, dadurch versinkt das Antlitz im spitzen Winkel der Armbeuge. Emotional scheint sie bemüht, ihr Gesicht – im übertragenen Sinn die geistige Scham – zu verstecken. Als Abwehrgeste, auch als Geste des Weghörens, ist die linke Handfläche nach außen gedreht. Der rechte Arm schützt den Oberkörper, insbesondere den Schambereich der Brüste.

Während das Gewicht auf dem durchgestreckten rechten Bein ruht, scheint die Sohle des linken Fußes sich vom Grund der felsartigen Erhöhung zu lösen, sodass eine zaghafte Vorwärtsbewegung angedeutet ist.

Dass es sich um die Darstellung von Eva handelt, erschließt sich nur aus dem Entstehungszusammenhang. Seit 1880 war Rodin mit Entwürfen für das Eingangsportal des Musée des Arts Décoratifs in Paris beschäftigt. Aufgrund der Szenen aus dem »Inferno« nach Dantes »Göttlicher Komödie« wurde dieses Werk als »Höllentor« bekannt. Rodin plante, das Portal mit zwei lebensgroßen Bronzen des ersten Menschenpaares zu flankieren: Adam sollte links und Eva rechts vom Eingang stehen. Diesen Entwurf gab er bald auf, doch die Plastiken kamen zur Ausführung. Die späteren Reliefs an den Türflügeln zeigen menschliche Verfehlungen und ihre Bestrafung durch seelische und körperliche Qualen. Dies drücken bereits die Bronzeplastiken aus: Adam und Eva sind Urbilder privater Vergehen, verantwortlich für das Leid der Menschen, zuerst aber für das eigene. So wendet sich Eva verzweifelt – aber vergeblich – von den Folgen ihrer Sünde ab. Gleichzeitig versucht sie, sich vor diesen zu schützen. Aber der erste Schritt ist gemacht, die Vertreibung aus dem Paradies hat begonnen.



Das Wie in der Kunst

Mit 17 Gemälden, Porträts, Stadtansichten, Landschaften und Stilleben besitzt die Landesgalerie eine ungewöhnlich umfangreiche Sammlung eines Malers, der auf seinem künstlerischen Weg vom Spätbiedermeier ausging und über Naturalismus und Realismus bis zu einem gedämpften Impressionismus gelangte. Der aus Wien stammende Schuch gilt als Hauptvertreter eines freien Zusammenschlusses von Künstlerfreunden um Wilhelm Leibl. Diese Maler des Münchner »Leibl-Kreises« legten großen Wert auf die Primamalerei. Man sollte sehen, dass das Gemälde »gemacht« war. Misslungene Stellen mussten bis auf die Leinwand abgekratzt und dann neu angelegt werden. Korrigierende Übermalungen oder Lasierungen waren verpönt und galten als unkünstlerisch. Grundsätzlich versuchte man, die Farben gleichmäßig feucht zu halten und nass in nass zu malen, damit das fertige Bild wie aus einem Guss erscheinen konnte. Die Darstellung wurde aus kurzen Pinselstrichen mit jeweils einer eigenen Farbe zusammengefügt – in dem Bemühen, das Bild rein aus der Farbe entstehen zu lassen und dabei die Ausformung der Gegenstände und die Kennzeichnung der Raumdimension durch kleine Farbflecken zu bewirken. Entsprechend modellierte auch Schuch die Gegenstände seiner Stilleben aus farbigen Flächen, nicht auf der Grundlage einer genauen Vorzeichnung.

Diese Stilleben, zu denen auch unser Bild gehört, sind von großer kunsthistorischer Bedeutung. Sie entstanden vorwiegend zwischen 1882 und 1894, als sich Schuch in Paris aufhielt und intensiv mit den Werken von Gustave Courbet und Edouard Manet auseinandersetzte und zu einem Wegbereiter der »L'art pour l'art-Ästhetik« wurde – der Bestrebung, die Kunst um ihrer selbst willen zu machen, ohne dass sie einem äußeren Zweck dienstbar sein müsse. Ganz wie Paul Cézanne ist Schuch über Jahrzehnte nicht auf der Suche nach dem Was, sondern nach dem Wie der Kunst gewesen.

Carl (Charles) Schuch

(1846–1903)

Stilleben mit Äpfeln

um 1887–1890

Öl auf Leinwand

61,6 × 78,5 cm



Worpswede als Marke

Die »Moorlandschaft« der Landesgalerie ist das größte Gemälde, das Otto Modersohn jemals geschaffen hat. Modersohn gehört zu den Gründungsvätern der Künstlerkolonie Worpswede, die heute als Musterbeispiel einer solchen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft von Künstlern gilt.

Das Gemälde, 1903 am Ende der Blütezeit der Kolonie entstanden, vereinigt beinahe alle Standardmotive der »Marke Worpswede« und bringt sie in der charakteristischen, satten und schweren Tonigkeit aus Schwarz, Braun, Grün, Weiß und Blau altmeisterlich zur Darstellung. Dazu gehört der Moorkanal, der den Landschaftsausschnitt zusammen mit dem flankierenden Weg eröffnet und dabei außerordentlich naturalistisch anmutet. Moorkaten, die feuchten Häuser der Torfbauern, waren ebenfalls beliebt. Hier führen der Wasserlauf und die Birkenallee auf eine solche Kate zu und lenken dabei den Blick des Betrachters in die Tiefe. Einen gewichtigen Anteil an der Bildwelt der Kolonie haben Bäume – insbesondere Birken. Zu den spezifischen, gleichwohl häufig variierten Themen gehört das »Mädchen am Baum«. Diesen Bildbaustein setzt Modersohn auf der linken Uferseite ein: Das Kind steht ganz verloren an einer Torfabbruchkante, sein Kleidchen weht im Wind. Es blickt sehnsüchtig, aber hoffnungslos in die weite Ebene, die sich entfernt im Hintergrund eröffnet. Dort, hinter der Kate, scheint auch die Sonne.

»Denn wir leben im Zeichen der Ebene und des Himmels«, schrieb Rainer Maria Rilke in seiner Worpswede-Monografie, die im gleichen Jahr erschien, in dem Modersohns Gemälde entstand. Doch dieses zauberhafte Land war ein Mythos der Künstler, es war nicht das Land des verlorenen Mädchens, das in seinem wirklichen, außerordentlich trostlosen Leben keine Perspektiven hatte. Für die Künstler spielte das keine Rolle, denn für sie soll das einsame, scheinbar mit der Natur verwurzelte Kind in seiner »biblischen Einfachheit« lediglich eine abstrakte, wohl nachdenklich melancholische Stimmung transportieren – eben die gleiche, die von der blauschwarzen Tiefe des Moorwassers getragen wird.

Otto Modersohn
(1865–1943)

Moorlandschaft
1903

Öl auf Leinwand

111 × 215 cm

Eigentum der Stadt
Hannover



»Das ist ja meine Schwester!«

Paula Modersohn-Becker

(1876–1907)

Stillende Mutter

1903

Öl auf Leinwand

70 × 58,8 cm

Eigentum der Stadt Hannover

Josefine Wellbrock hat der Künstlerin unfreiwillig Modell gesessen. Sie wurde von Paula Modersohn-Becker heimlich gezeichnet, als sie beim Torfstechen auf dem Feld während einer Pause ihre Tochter stillte. Das jedenfalls erzählte ihr Bruder der Zeitung »Hannoversche Presse« (»Das ist ja meine Schwester!«, Artikel vom Sonnabend, 18. Juni 1949).

Die Künstlerin hat die Halbfigur ganz unmittelbar an den Betrachter herangerückt. Mit ihrem linken Ellenbogen und dem ungewöhnlich angeschnittenen Kopf sprengt diese sogar das Bildformat. Der starre Blick der Mutter verrät dauerhafte Trostlosigkeit ebenso wie tägliche Erschöpfung. Ihre Haut ist wettergegerbt von der schweren Arbeit im Freien. Die Kleidung, von Mutter wie Kind, wirkt ärmlich. Deutlich kontrastieren die »Hände wie Bratpfannen« der Mutter mit dem rosigen Inkarnat des Säuglings und der weißen Brust. Die Darstellung ist ganz auf die beiden Figuren konzentriert, nichts deutet die weiteren Umstände an, jegliche Raumangabe fehlt.

Das Bildnis der Mutter mit Kind ist in der Kunstgeschichte in allen Jahrhunderten Thema: Maria mit dem Jesusknaben bestimmt seine Darstellungsweise und Symbolik. Auch für die Künstler in Worpswede, die ihre Motive oft unter den Bewohnern des Teufelsmoores suchten. Fritz Mackensen, bei dem Modersohn-Becker in Worpswede einst Zeichenunterricht nahm, erhob etwa auf seinem Bild »Der Säugling« eine stillende Bäuerin zur »Moor-Madonna«. Und auch Modersohn-Becker behielt dieses Thema ihr Leben lang im Blick. Zu einer 1898 gefertigten Zeichnung einer Mutter mit Kind notierte sie in ihr Tagebuch: »Und das Weib gab sein Leben und seine Jugend und seine Kraft dem Kinde in aller Einfachheit und wußte nicht, daß es ein Heldenweib war.« In ihrer »Stillenden Mutter« von 1903 drückt sich weder heroische Aufopferung noch Verklärung und Verheißung aus, sondern resignative Schicksals ergebenheit. Es ist die gänzlich ungeschönte Darstellung eines ärmlichen, entbehrungsreichen Lebens.



Leben im leeren Raum

Vilhelm Hammershøi

(1864–1901)

Interieur in der Strandgade

1901

Öl auf Leinwand

62,4 × 52,5 cm

Geschenk des Förderkreises der
Niedersächsischen Landesgalerie

Es sind verstörende Interieurs, für die der dänische Maler Vilhelm Hammershøi bekannt ist und die ihm den Vergleich als »dänischen Vermeer« einbringen. Oft zeigen sie Zimmer im Kopenhagener Wohnhaus des Ehepaars Hammershøi in der Strandgade 30: puristische, kahl und nüchtern anmutende Innenräume.

Auf unserem Bild fällt der Blick in einen schlichten, spätklassizistisch-biedermeierlich ausgestatteten und dekorierten Wohnraum – und durch dessen Fenster hindurch auf die Fassade der gegenüberliegenden Straßenseite. Diese erscheint überraschend nah und von großer Anziehungskraft. Vom linken Fenster aus schaut eine schwarz gekleidete Frau auf die Straße, sie scheint entspannt, aber von der Außenwelt gefesselt zu sein.

Der Vergleich zu Caspar David Friedrichs »Frau am Fenster« drängt sich auf, doch auf dem fast 80 Jahre zuvor entstandenen romantischen Gemälde ließ der Maler seine Frau Caroline wie sehnsüchtig auf vorbeifahrenden Schiffe und die Landschaft blicken. Für Hammershøis Ehefrau Ida, die hier wie so oft Modell gestanden hat, gibt es keinen solchen Ausblick. Nur die Sehnsucht scheint geblieben.

Sie führt auch kein behagliches Zuhause vor. Die Farbigkeit des gesamten Bildes ist nüchtern reduziert, die melancholische, von Grautönen getragene Stimmung wird von diffusem Tageslicht stimuliert. Dieses verursacht manche Schatten – wie das Kreuz an der Wand über dem geöffneten Hammerklavier; andere – wie die Schlagschatten der vorderen Tischbeine – sind nicht zu erklären. Seltsam mutet auch Kargheit des Raumes an, der ohne die Frau gänzlich unbewohnt erschiene. Die kalkulierte Beklemmung nimmt zu: Vor dem Klavier mit den aufgestellten Noten fehlt ein Stuhl. Er hätte auch gar keinen Platz, denn an seine Stelle ist ein mit weißer Decke belegter Tisch gerückt. Vor der schmalen Wand zwischen den Fenstern steht eine Vase auf einem Beistelltisch. Sie ist leer – ebenso wie die beiden Bilderrahmen darüber. Die Fenster sind hermetisch geschlossen, der Mensch ist erstarrt. Es herrscht Stille.



So schön ist unsere Welt

Max Slevogt

(1868–1932)

Papageienmann

1901

Öl auf Leinwand

81,5 × 65,3 cm

Eigentum der Stadt

Hannover

Auf einem breiten, von Bäumen flankierten Sandweg steht Burkhardt, ein Tierpfleger, der um 1900 im Zoologischen Garten von Frankfurt am Main beschäftigt war. Als »Papageienmann« wird er von vier Vögeln gleichsam gerahmt: Auf seinem angewinkelten Unterarm sitzt ein grüner Amazonenpapagei, auf einer Schaukel ein Gelbbrustara mit ganz naturalistisch weißen Wangen und blauem und goldgelbem Gefieder. Ein Grünflügelara klettert auf der Schulter des Wärters. Er hat seinen Namen von den mittleren Flügeldecken, doch das Gefieder seines Körpers ist überwiegend rot, und die Flügel sind blau gefärbt. Kopfüber turmt auf einer zweiten Schaukel ein Gelbhaubenkakadu, dessen auffällige Federhaube zwischen den Beinen des Pflegers aufleuchtet. Die Blicke des Betrachters werden von der Farbenpracht der Vögel zunächst ganz auf die dunkelbraune Gestalt des Wärters gezogen, dann von den dahinter schemenhaft skizzierten vier Spaziergängern in die Tiefe des Raumes.

Die Flüchtigkeit der Malerei schließt die präzise Wiedergabe verschiedener Stofflichkeiten der Bildgegenstände zwar aus, sie sind aber trotzdem differenziert: einerseits durch die Intensität des Farbauftrags, der bei der Hauptfigur am stärksten ist, andererseits durch Richtungswechsel in der Pinselführung. So ist der Weg entsprechend des Lichteinfalls relativ gleichmäßig durch leicht diagonal gesetzte Striche mit dickem Farbauftrag markiert, wogegen die Büsche im Hintergrund aus unregelmäßigen, dünn aufgetragenen Farbpartien bestehen. Hier bleibt der Bildträger sichtbar – als scheine das Licht durch die Zweige hindurch.

Slevogt hielt sich 1901 mehrere Wochen in Frankfurt auf, in denen sein besonderes künstlerisches Interesse den Tieren im Zoologischen Garten galt, den er schon als Kind besucht hatte. In der Zeit entstanden zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen sowie 29 Ölbilder, darunter drei Varianten des »Papageienmanns«. Slevogts Frankfurter Zoobilder sind seine ersten ganz vom Eindruck des französischen Impressionismus geprägten Werke.



Familienbild im Spiegel

Lovis Corinth

(1858–1925)

**Der Künstler
und seine Familie**
1909

Öl auf Leinwand

175 × 166 cm

Eigentum der Stadt
Hannover

»... möchtest mal ins Atelier kommen? Dort ist ein großer Spiegel, den wollen wir uns mal ansehen.« So kündigte Lovis Corinth seiner Familie an, sie malen zu wollen.

Das ausgeführte Bild ist genauso groß wie der Spiegel, den Corinth 1909 in seiner Berliner Atelierwohnung benutzt hat. Hier war die im Juni geborene Wilhelmine wenige Wochen vor der Entstehung des Bildes getauft worden. In ihrem Taufkleidchen liegt sie sicher an der Brust und im Schoß ihrer Mutter Charlotte, die 22 Jahre jünger war als ihr Mann. Die Mutter-Kind-Gruppe scheint der Mittelpunkt der Familie zu sein, ist mindestens aber das kompositorische Zentrum des Gruppenporträts. Der Sohn Thomas, der älter als ein Vierjähriger anmutet, steht links von den beiden erhöht auf einer Fußbank und fungiert als kompositorisches und farbliches Pendant zum Vater rechts.

Dieser dürfte gerade ein Späßchen vollführen – vielleicht, damit das Baby mit großen Augen über den Spiegel zu ihm blickt. Der Sohn wendet sich dem Maler zu und scheint über dessen Gebaren und Grimasse zu lachen. Wie Corinth mit Palette und den Pinseln in beiden Händen wild gestikulierend über die Köpfe von Frau und Tochter hinweg agiert, mutet beinahe etwas bedrohlich an. Zumindest muss man fürchten, dass die laufenden Ölfarben auf die weißen Kleider kleckern und das üppige neobarocke Hutmodell beschmutzen, mit dem die Frau ausgestattet ist.

Hier scheint sich Corinths unruhiges Wesen zu zeigen, von dem auch bekannt ist, dass er vor und beim Porträtieren höchst angespannt war. Die Kinder mieden meist das Atelier ihres Vaters und fanden es schwierig, lange mit ihm allein zu sein. Und Charlotte, die als erste Zeichen- und Malschülerin ihres Mannes selbst einmal die Absicht hatte, Künstlerin zu werden, berichtete über die Sitzung: »Es war eine sehr schwere Arbeit, uns alle vier immer im Spiegelbild gleichzeitig zu sehen.«

Whitcomb



Künstlerische Selbstanalyse

Max Liebermann

(1847–1935)

Selbstbildnis mit Strohhut

vor 1915

Schwarze Kreide auf Papier

32,2 × 26 cm

Eigentum der Stadt Hannover

Die Landesgalerie beherbergt nicht nur eine herausragende Gemälde-, sondern auch eine hervorragende Grafiksammlung von Max Liebermann. Zu ihr gehört das »Selbstbildnis mit Strohhut«, eine Selbstdarstellung mit Zeichenblock, also bei der Arbeit. Liebermanns erstes Skizzenbuch füllte sich schon ab 1866 im Atelier seines Lehrers Carl Steffek in Berlin – mit Kopien nach Tizian, Ingres und Menzel. Sich selbst hat er allerdings erst sehr spät zum Thema seiner Kunst gemacht. Dabei erscheint er weit weniger euphorisch und leidenschaftlich als Lovis Corinth. Der Vergleich etwa dieser Zeichnung mit dessen »Familienbildnis« verrät zwei unterschiedliche Künstlercharaktere.

Bei der Kreidezeichnung fehlt jede Andeutung eines Umfelds. Darauf, dass sich Liebermann als Freilichtzeichner darstellt, verweisen allein der Hut und das von links einfallende Sonnenlicht. Klar sind die Formen des Körpers umgrenzt, der im strengen Ausschnitt einer klassischen Dreiviertelfigur (alt-)meisterlich erfasst wurde und doch so flüchtig zu Papier gebracht erscheint. Mit dem Zeichenblock in der Hand steht der im gutbürgerlichen Freizeitdress gekleidete Flaneur leicht schräg zum Betrachter gedreht – und damit zum Spiegel, der ihm im Atelier sein Naturvorbild lieferte. Dieser spiegelbildlichen Ansicht ist geschuldet, dass Liebermann auf der Zeichnung die Kreide in der linken Hand hält, obwohl er Rechtshänder war. Der Zeichenblock ist als große, papiersichtig belassene Rechteckfläche zentral vor den Körper gesetzt und kontrastiert das dunkle Jackett und die Weste. Für einen Augenblick schaut der Künstler vom Papier auf, um sein Motiv zu fixieren. Im nächsten Moment wird er skizzieren. Aber erst blitzen unter der Krempe des Strohhuts aufmerksam studierende Augen hervor, und die hochgezogene rechte Braue demonstriert den konzentrierten Blick eines genau analysierenden Künstlers.



Der gerade Weg zum See

Max Liebermann

(1847–1935)

Der Garten des Künstlers

1918

Öl auf Leinwand

85,5 × 106 cm

Eigentum der Stadt

Hannover

1909 erwarb Max Liebermann ein Gartengrundstück am Wannsee in Berlin – stolz darauf, dass er sein dafür eingesetztes Vermögen durch Kunst verdient hatte. Hier ließ sich der damals bereits 62 Jahre alte Pionier des deutschen Impressionismus sein »kleines Schlösschen« errichten. Der Bau mit Atelier hatte holländische und Hamburger Landhäuser zum Vorbild und diente seit 1910 der Familie als Sommersitz.

Das Bild zeigt den Garten vom Wannsee aus, der hinter dem Rücken des Malers lag. Man blickt von Westen durch einen kleinen Birkenhain auf Liebermanns Haus, dessen gelb getünchte Fassade hinter dem Gitterwerk der Birkenstämmen hindurch schemenhaft sichtbar wird. Von dort läuft ein Weg schnurgerade auf den Betrachter zu. Dieser teilt zwar den grünen Grund, aber mitten auf ihm stehen vier Bäume und bremsen den Blick. Zur rechten Bildhälfte öffnet sich die Komposition über eine rötlich-braune Zone, an deren Stelle sich gewöhnlich das Blumenbeet befand, das in Kriegszeiten zuweilen ein Rübenacker war. Auf dem Rasenstück dahinter bearbeitet die – fest angestellte! – Gärtnerin den Boden der weitläufigen Parkanlage. Ein gelber Farbfleck markiert ihr Kopftuch, ein brauner ihren Kopf und ein hellblauer ihren Körper, der im Grün versinkt.

Liebermann hatte das Avesen zusammen mit seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, geplant. Auf dessen Anraten wurde der Weg zum Wasser ganz gerade ausgeführt. Allerdings sah Liebermann keinen Grund, die Bäume dafür abzuholzen. Das Gemälde gilt heute als spätes Meisterwerk unter den impressionistischen Gartenbildern. Zu Recht, wenn man allein schon betrachtet, welches reiche Farben- und Schattenspiel das durch die Kronen der Bäume einfallende Licht verursacht – und wie dies dann so flüchtig wie virtuos auf die Leinwand geworfen wurde! Ihm ist inzwischen aber auch eine denkmalpflegerische Bedeutung zugekommen, denn die heutige Gestalt des Grundstücks wurde auch nach dem Vorbild des Hannoveraner Bildes rekonstruiert.