

Ein Wüstenvater in Bielefeld

Eine spätgotische Darstellung des hl. Antonius des Einsiedlers



Antonius der Einsiedler, Westfalen, um 1510/15, Sandstein, mit Resten farbiger Fassung, Br. 55,5 cm; H. 67,5 cm; Inv.-Nr. Pl.O. 2198.

BLICKPUNKT JANUAR. Der 17. Januar ist der kirchliche Gedenktag des im allgemeinen Bewusstsein kaum noch wahrgenommenen hl. Antonius des Einsiedlers, der im 3. Jahrhundert n. Chr. – lange vor Benedikt von Nursia – den Grundstein für das christliche Mönchtum gelegt hat. Bedeutende Künstler wie z. B. Matthias Grünewald schufen Darstellungen dieses Anno 356 n. Chr. im Alter von ca. 105 Jahren verstorbenen Heiligen, der einen Großteil seines enthaltsamen Lebens in einer ägyptischen Felsenhöhle im kargen Wüstengebirge verbrachte und deshalb zu den sogenannten „Wüstenvätern“ gezählt wird. Ein selten gezeigtes Werk aus den Beständen des Museums hat gleichfalls die Darstellung dieses Mönchsvaters zum Thema (Abb. 00). Als Herkunftsangabe des bemalten Sandsteinreliefs taucht in den Aufzeichnungen des Museums ein „Apostelkotten“ genanntes Bauwerk im westfälischen Bielefeld auf.

Wiewohl die fromme Bezeichnung den Ortsunkundigen einen Sakralbau vermuten lässt, macht die zweite Hälfte des Namens bereits deutlich, dass es sich um ein bescheidenes Handwerker- oder Kleinbauernhaus handelt. Denn nichts anderes meint im norddeutschen Sprachgebrauch das Wort „Kotten“. Wie eine Anfrage beim zuständigen Landschaftsverband Westfalen-Lippe ergab, findet sich das Anwesen tatsächlich in der von ihm verfassten Liste schützenswerten Kulturguts. In dem entsprechenden Eintrag heißt es: „Der Name Apostelkotten kommt von den ehemals eingestellten Apostelfiguren (jetzt germanisches Museum in Nürnberg).“ Dabei kann es sich wiederum nur um unser Antonius-Relief handeln, da keine weiteren Objekte mit derselben Herkunftsangabe vorliegen.

Offenbar hatte die volkstümliche Deutung in dem dargestellten Greis einen Apostel erblickt, zumal die thronende Gestalt mit ihrem wallenden Bart auch wirklich an so manche ältere Apostelfigur erinnert. Ein neueres Foto des Apostelkottens (Abb. 00) lässt immerhin erahnen, dass das etwa quadratische Relief über dem Haupteingang des Hauses geprangt haben könnte;

allerdings verhindert die moderne Verblendung der einstigen Fachwerkfassade in diesem Punkt eine sichere Feststellung. Wiewohl das Schwein als Attribut des Antonius einen Zusammenhang zwischen der Heiligendarstellung und der einstigen Nutzung des Kottens hergestellt haben mag, bleibt der Kontext doch fragwürdig und zieht fast zwangsläufig die Hypothese nach sich, dass es sich hier um eine Zweitverwendung handelt.

Antonius und die Siechenhäuser

Um sich der Frage nach dem originalen Anbringungsort behutsam annähern zu können, sei ein kurzer historischer Einschub gestattet. Die mittelalterliche Verehrung des hl. Antonius hing eng mit der Ausbreitung und Tätigkeit des Antoniterordens zusammen, der sich nach der Überführung der Antoniusreliquien nach Frankreich gegen Ende des 11. Jahrhunderts entwickelt hatte. Die Mönche dieses Ordens widmeten sich in erster Linie der Krankenpflege. Hierzu errichteten sie in ganz Europa Spitäler. Die Antoniter besaßen das Privileg, überall frei umherzuziehen und Spenden zum Unterhalt dieser Spitäler zu sammeln. Dabei machten sie auch ihren Ordenspatron St. Antonius Eremita in vielen Gegenden als Patron der Kranken bekannt – nicht zuletzt in Westfalen. Auch Spitäler, die nicht von Antonitern geführt wurden, wurden deshalb im 15. Jh. hier und dort der Obhut und dem Segen dieses Heiligen anheimgestellt.

In Bielefeld sind für das Spätmittelalter zwei Siechenhäuser belegt, die vor den Toren der Stadt angesiedelt waren und Antonius zumindest als Nebenpatron verehrten. Hauptpatrone waren die Muttergottes bzw. die hll. Märtyrer Crispinus und Crispinianus. Es braucht nicht zuviel Phantasie, um sich die Anbringung eines Antonius-Reliefs über dem Tor oder an der Außenwand eines solchen Spitals vorzustellen. Von ersterem Haus verliert sich jedoch später jede Spur, das andere wurde im Jahr 1750 abgerissen. Da sich von diesen Einrichtungen keine Bausubstanz erhalten hat, liegt es nahe, dass sie nach ihrer Auflösung – wie vielfach üblich – als Steinbruch benutzt wurden. Bei dieser Gelegenheit kann auch – soweit unsere Theorie – das Antoniusrelief seinen Standort gewechselt haben.

Der Mönch mit dem Schwein

Im Anschluss an diese kurze Hinführung mag nun das Bildwerk selbst ein wenig genauer in den Blick genommen werden. Die fast formatfüllende Gestalt des sitzenden Mönchsvaters lässt links und rechts schmale Landschaftsausblicke frei, die sich offensichtlich auf seine äußeren Lebensumstände beziehen. So erscheint in der gebirgigen Zone des linken oberen Zwickels ein Kirchlein mit rotem Ziegeldach und mächtigem Dachreiter, das wohl Antonius' Einsiedlerklausen im Wüstengebirge nahe dem roten Meer meint. Gegenüber erhebt sich die vielfältige Silhouette



Der „Apostelkotten“ in Bielefeld-Schildesche. LWL – Amt für Denkmalpflege in Westfalen, Bildarchiv.

einer Stadt, deren Kuppeldächer sie im Allgemeinen als orientalische Ortschaft, im Konkreten wohl als die Stadt Alexandrien markieren, wo Antonius mit großem Erfolg gepredigt und missioniert haben soll.

Der Heilige selbst ist in lange, gegürtete Gewänder gehüllt, die sich bei näherem Hinsehen als Ordenstracht der Antoniter erweisen. Sein ausladender Mantel ist in weitem Bausch über die Knie gebreitet, von wo er in bizarr geknitterten Faltenstegen herabfällt, um in kleinen Ohrmuschelfalten zu enden. Mit seinen knorrigen Händen umgreift der alte Mann zwei seiner Attribute. So hält er in der Rechten ein Buch als Kennzeichen von Gelehrsamkeit. Ihm scheint er sein von prächtigen Locken und mächtigem Bartwuchs umrahmtes Gesicht zuzuwenden. Mit den von ausgeprägten Tränensäcken unterlaufenen Augen überfliegt er die Zeilen, während er gleichzeitig über das Gelesene nachsinnt. In seiner linken Hand hält Antonius ein weiteres Attribut, den Taustab. Nach dem griechischen Buchstaben Tau benannt, verdankt er seine Tradition vermutlich den ältesten Darstellungen des von Antonius bei seinen Wanderungen im Alter benutzten Krückstocks, bezeichnet in der vorliegenden Ausprägung jedoch die Insignie des Abtes, galt der Heilige doch auch als Vorsteher der nach und nach um ihn gescharten Einsiedler. Einen berühmten Beitrag zum Unterhalt der von den späteren Antonitern betreuten Spitäler bezeichnet das einleitend bereits kurz erwähnte Schwein, das unter dem verborgenen Sitz des Antonius hervortritt und gleichfalls ein Glöcklein trägt. Dieses Attribut verdankt sich dem Vorrecht des Ordens, ein durch das Glöckchen ausgewiesenes Schwein frei herumlaufen zu lassen, das schließlich zugunsten der jeweiligen Niederlassung geschlachtet wurde.

Wer war der Künstler?

Wie in so vielen Fällen spätmittelalterlichen Kunstschaffens hat auch der Meister des vorliegenden Stücks weder Monogramm noch Signatur hinterlassen, und auch archivalische Nachweise werden sich schon aufgrund der verworrenen Provenienz kaum ermitteln lassen. So bleibt auch hier die Stilkritik der einzige Weg, der eine Annäherung an den Schöpfer des beschriebenen Werkes verheißt.

Im westfälischen Raum konnten sich vor allem die Bischofsstädte Münster, Osnabrück und Hildesheim als Zentren spätgotischer Bildhauerkunst behaupten. In Münster waren es Johann Wolt, Evert van Roden und die Bildhauerfamilie Brabender, die sich mit Werken in Stein und in Holz profilierten. In Osnabrück ist der immer noch etwas schwer zu fassende Kreis um den ca. 1515/20 tätigen Meister von Osnabrück zu berücksichtigen,

während Hildesheim im Œuvre des sog. Benediktmeisters seit 1517/18 einen letzten Höhepunkt gotischer Plastik zu verzeichnen hatte. In diesem größeren Kontext ist mit größter Wahrscheinlichkeit auch unser Meister zu suchen. Bei näherer Betrachtung lässt sich dessen Milieu weiter eingrenzen. So können etwa die Münsteraner Meister aufgrund ihrer insgesamt weitaus weicheren, runderen und flüssigeren Formensprache in Bezug auf das Antoniusrelief getrost außer Acht gelassen werden. Im Fundus der unter dem Sammelbegriff „Meister von Osnabrück“ zusammengefassten Bildwerke, denen das Relief bislang zugeschlagen wurde, ist dagegen der ein oder andere Bezugspunkt zu erkennen. Vor allem die in der oben stehenden Beschreibung erwähnten Knitterfalten nehmen hier in mehreren Fällen eine wichtige Rolle bei der Figurenkomposition ein. Dennoch reichen die Ähnlichkeiten für eine klare Zuordnung bei Weitem nicht aus. Ihre stärker räumlich empfundenen Gesichter, Frisuren und Draperien, ihre Prachtentfaltung in bereits renaissancehaften kostümlischen Details und ihre geringe Ausdifferenzierung im Physiognomischen unterscheiden sie grundsätzlich von dem in Frage stehenden Bildwerk.



22. Reinhausen, Stiftskirche. Jodocusschrein, 1507

Jodocusschrein in der Stiftskirche Reinhausen bei Göttingen, datiert 1507. Abb. aus: Ferdinand Stuttmann/Gert van der Osten: Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters, Berlin 1940, Tafel 22.

So bleibt denn als Bezugspunkt fast nur noch Hildesheim übrig. Dabei sind es nicht die bekannten und expressiven Werke des Benediktmeisters, die einen unmittelbaren Vergleich gestatten, obgleich sie doch wenigstens im Interesse an der Gesichtsbildung Berührungspunkte mit dem Relief aufweisen. Aus dem Umfeld dieses Meisters haben Ferdinand Stuttmann und Gert van der Osten die Persönlichkeit eines weiteren, „Epiphanius-Meister“ genannten Bildhauers herauszustellen versucht. Obwohl so manches in ihrer Argumentation nicht überzeugt, können zumindest zwei von den ehemals acht Nummern der damals zusammengestellten Werkliste weiterhin als Werke von ein- und derselben Hand betrachtet werden: Der Marienaltar in der Kirche zu Einbeck (Abb. 00) und der Jodocusschrein der Stiftskirche Reinhausen (Abb. 00). Letztere ist mit einer angesichts der hier anzutreffenden Stilstufe erstaunlich frühen Datierung versehen: „Tusend und vifhundert sefven“ (=1507). Hier finden sich Figuren mit einem dem Antonius vergleichbaren, gefühlsbetonten Ausdruck, ähnlich geschlossenen Umrissen und einer entsprechenden Anwendung des deutlich ausgeprägten, aber wohlbeherrschten Knitterfaltenstils. Zu solch allgemeinen Merkmalen kommen stilistische und motivische Übereinstimmungen gewisser Details hinzu. Man beachte die symmetrisch gewellten Bartlocken des Antonius etwa mit der Haarpracht der linken und mittleren Schreinfigur in Reinhausen oder die Altersspuren

und die Stirnlocke des rechten Heiligen daselbst Reinhausen mit Gesicht und Stirnlocke des Wüstenvaters. Selbst die wuchtigen, Mängel in der perspektivischen Verkürzung des Unterarms ausgleichenden Gewandmassen um das jeweils rechte Handgelenk herum verbinden die Reinhausener Mittelfigur mit dem Relief. Woher der hier tätige Meister seine wichtigsten Anregungen bezog, lässt sich nicht zuletzt auch aufgrund des oben erwähnten Altarschreins in Einbeck aufzeigen: Die linke Schreinfigur, ein hl. Bischof, weist so deutliche Parallelen zu Riemenschneiders Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dom auf, dass eine Begegnung mit Werken dieses Meisters fast sicher vorauszusetzen ist.

Bis hierher immer noch offengeblieben ist die Frage nach der Datierung des Nürnberger Reliefs. Da sich im Vergleich zu dem Reinhausener Schrein offenbar eine etwas freiere, behäbigere Stilvorstellung durchgesetzt hat, scheint es sich hier wie auch bei dem Marienaltar in Einbeck um ein später entstandenes Werk zu handeln, was auch die Häufung kleiner Ohrenfalten bestätigen dürfte. Das so zu rekonstruierende Entstehungsdatum mag um 1510/15 anzusetzen sein. Da dieser Zeitpunkt immer noch eher am Beginn der mit dem Benediktmeister erreichten eigentlichen Hochblüte in der spätgotischen Plastik Hildesheims markiert, kommt all diesen Figuren neben der ästhetischen auch eine stilgeschichtlich interessante Bedeutung hinzu. Im Fall des Antoniusreliefs ist es zudem

die Geschichte dieses archaischen Heiligen und ihre mittelalterliche Rezeption, welche im Januar zur vertieften Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk einladen möchten. Im Zuge einer künftigen Neukonzeption der Daueranstellung zur Kunst und Kultur des Spätmittelalters wird das Bildwerk sicher einen Platz in der Schauammlung erhalten.

► JOHANNES HAMM



19. Einbeck, Alexanderkirche. Muttergottesschrein

Muttergottesaltar in der Alexanderkirche zu Einbeck. Abb. aus: Ferdinand Stuttmann/Gert van der Osten: Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters, Berlin 1940, Tafel 19.

Benutzte Literatur:

Auktionskatalog Sammlung Johannes Noll, Auktionshaus Prestel, Frankfurt am Main 1912. Ferdinand Stuttmann/Gert van der Osten: Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters, Berlin 1940. Gandulf Korte OFM: Antonius der Einsiedler in Kult, Kunst und Brauchtum Westfalens, Werl 1952. Hans-Joachim Manske: Der Meister von Osnabrück, Osnabrücker Plastik um 1500, Osnabrück 1978. Reinhard Karrenbrock: Evert van Roden, Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Johanniskirche, Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik. Hermann Arnold (Hrsg.): Die Brabender, Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 2005.

Bauornamentik der späten Romanik

Drei unbekannte Architekturfragmente aus dem Rheinland

BLICKPUNKT FEBRUAR. In der vor knapp zwei Jahren in neuer Gestalt eröffneten Schausammlung zur Kunst des Mittelalters findet der Besucher eine Reihe von Bauskulpturen, die bis dahin im Depot verwahrt waren. Schlusssteine, Kapitelle und skulptierte Konsolen bezeugen die künstlerische Gestaltung, die den an sensiblen statischen Punkten im mittelalterlichen Architekturkörper versetzten Baugliedern zukam. Hier sollen nun drei bisher nicht publizierte Objekte vorgestellt werden, die im Magazin verblieben sind, nichtsdestotrotz als interessante Dokumente mittelalterlicher Steinmetzen- und Bildhauerkunst gelten dürfen und Dekorationsvorstellungen wie Gedankenwelt ihrer Entstehungszeit beispielhaft widerspiegeln. Über die Herkunft aus dem Rheinland und die Datierung ins 12. Jahrhundert ist den drei Stücken die fehlende Überlieferung ihrer Ursprungsorte gemeinsam.

Ein Kapitell mit Palmettendekor

Vom Ausgang jenes Säkulums stammt ein relativ flaches, quadratisches Kapitell, dessen streng auf Kanten und Mittelachse bezogener Zierrat auf allen vier Seiten gleichartig gebildet ist. Ausgefüllt wird jede Seitenfläche des Kapitellkörpers von einem symmetrisch angeordneten Paar Fächerpalmetten in flachem Relief. Zwei parallele Stängel wachsen mittig streng vertikal nach oben und richten ihr anaturalistisch geformtes Blatt flügel- bzw. fahngleich zur Seite. Ein horizontales Band, das die Stiele unten zusammenzuhalten scheint, läuft beidseitig in angeschlitzte Stängel, die sich an den Seitenkanten des Steinkörpers nach oben schwingen. Dort vereinigen sie sich mit ihren Pendants der benachbarten Kapitellseitenfläche und münden in die durch eine Kerbe abgesetzte Deckplatte.

Die Abphasung der Seitenkanten vermittelt zwischen der quadratischen Oberfläche des Kapitells und seiner nahezu kreisrunden Unterseite. Letztere lässt darauf schließen, dass das Bauglied einst auf einer Säule saß. Das Kapitell vergrößerte die Auflagefläche der Stütze für das darauf lastende Element also sichtbar. Aufgrund der breiten und relativ flachen Ausdehnung des Kapitellkörpers wird sein ruhendes Moment auf



Kapitell mit Blattdekor. Mittelrhein, Ende 12. Jahrhundert, Roter Sandstein, H. 30,8 cm, Br. 47 cm, T. 47 cm, Inv.-Nr. A 3984 (Foto: Christian Heuer).

besondere Weise veranschaulicht.

Die mit einer dunklen Verwitterungsschicht bedeckte Oberfläche lässt auf die Anbringung des Bauteils im Freien schließen. Als ursprünglicher Ort kommen Biforien, mit Mittelstütze ausgestattete Fenster, oder Kreuzgangarkaden in Frage. Wiewohl die relativ flache Dimensionierung mittelalterlicher Kapitelle eher selten ist, gibt es prominente Beispiele des 11. und 12. Jahrhunderts – so in der Vorhalle von St. Emmeram zu Regensburg (um 1170) – die eine Datierung unseres Exemplars in die späte Romanik stützen. Zwei ähnlich dimensionierte Kapitelle im Dommuseum und im Landesmuseum zu Mainz, die von der abgebrochenen Johanneskirche in Worms (um 1180/90) stammen, tragen zwar aufwändigere Ornamentik, doch können sie als Orientierungshilfen dienen, um unseren Baustein zu verorten, zumal dessen Material, roter Sandstein, ebenfalls in die Mittelrheinregion weist.

Eine Kopfkonsole

Das gleiche Alter hat ein Haustein mit Kopfkonsole, die als Hochrelief aus der Front des Werkstücks gearbeitet ist. Vermutlich gehörte der einst in der Fassade eines Kirchengebäudes versetzte Block zu einem Rundbogenfries, dessen Blendarkaden von kleinen Köpfen getragen wurden. Das hochovale, unten schildförmig gebildete Haupt, dessen Antlitzfläche schematisch gegliedert ist, geht über einem unmerklichen Wulst in



Werkstein mit Konsolmaske. Mittelrhein, Ende 12. Jahrhundert, Roter Sandstein, H. 35 cm, Br. 24 cm, T. 33 cm, Inv.-Nr. A 3985 (Foto: Christian Heuer).

eine Halbsäule über. Dieses Dienstelement war wohl der Träger eines darauf aufsetzenden Bogens.

Solche Köpfe oder Masken sind als Sinnbilder dämonischer Mächte zu verstehen. Ihre Darstellung am Kirchenbau war sichtbares Zeichen deren Entmachtung. Deutlich hatten sie in ihrer Stellung das christliche Kultgebäude oder Teile davon mitzutragen, und so sind sie als Unterworfenen, Bezwungene vor Augen geführt. Darüber hinaus maß man ihnen wohl apotropäische, Übel abwehrende Bedeutung zu. Nach dem alten Volksglauben, dass der Dämon seinem und seinesgleichen Bild flieht, waren diese ertümlichen Köpfe also auch das Bauwerk ideell schützende Zeichen. Neben dem dekorativen Zweck dienten sie der Fernhaltung böser Geister.

Ähnliche, allerdings einfallsreicher gestaltete und von schärferer Konturierung gekennzeichnete Kopfkonsolen von der Wormser St. Johanneskirche im dortigen Stadtmuseum bieten neben dem benutzten Material wiederum eine Orientierung für Lokalisierung und Datierung der Bauskulptur in die Mittelrheingegend Ende des 12. Jahrhunderts.

Ein Kapitell mit Bestien

Von entschieden höherer Qualität ist ein kleines Kelchblockkapitell, dessen figuraler Schmuck starke räumliche Unterschneidungen aufweist, so dass sich die skulpturalen Partien teilweise weit vom Kern abheben. Zu sehen sind vier Tiere, wobei jeweils zwei die gleichartige Gestaltung zeigen: Zwei Vögel, die ihren Hals unter der Last einer Palmette nach unten biegen, und zwei Fabelwesen aus Vogelleib, schlangenartiger Körperendigung und bärtigem menschlichen Kopf mit kammartig frisiertem, an Teufelshörner gemahnenden Haupthaar. Während der Vogel wohl den Adler meint, entspringt das andere Geschöpf bizarrer Phantasie. Wie Abbilder des allzeit lauernden Bösen glotzen die obskuren, in Stein verewigten Kreaturen vor sich hin. Die Bestien reflektieren Vorstellungen von den bereits aus der antiken Mythologie bekannten Sirenen, todbringenden Wesen aus Vogelleib und Menschenkopf. Um dem schrecklichen Charakter des Untiers Gestalt zu verleihen, wurde sein Bild von der mittelalterlichen Kunst gelegentlich mit einem maskulinen Haupt ausgestattet. Die schlangenleibartige Körperendigung tut hier ein übriges, um die satanische Herkunft der Kreatur zu verdeutlichen. Vielleicht sollte die Konfrontation von teuflischen Biestern und dem in christlicher Deutung positiv besetzten Adler auf den Widerstreit finsterner und lichter Mächte hinweisen, in dem sich der Mensch zu positionieren hat.



Kapitell mit Adlern und Bestien. Niederrhein, um 1180, Gelblicher Kalksandstein, H. 17,5 cm, Br. 22 cm, T. 22 cm, Inv.-Nr. A 4004 (Fotos: Monika Runge).



Das mit einer dunklen Verwitterungsschicht überzogene Kapitell, das über einem Halsring mit gewundenem Band aufsteigt, ist vielfach beschädigt. An Oberflächenbeschaffenheit und -farbigkeit lassen sich jüngere und ältere Zerstörungen gut unterscheiden. Auffällig ist die besonders starke Beeinträchtigung einer der vier Seiten, auf der Wulstring und Deckplatte fragmentiert sind und der Körper des Fabelwesens in der Kapitellmitte größtenteils weggebrochen ist. Diese Spuren lassen den Schluss zu, dass wir die Hälfte eines gewaltsam auseinandergerissenen Doppelkapitells vor uns haben.

Bestätigung findet diese Annahme durch einen Kreis vergleichbarer Objekte. Größe und Form des Bauglieds, räumliche Ordnung und stilistische Ausführung des figuralen Schmucks mit seinen Lochpunktbohrungen entsprechen einer als „Gruppe I“ bezeichneten Reihe von heute auf mehrere deutsche Museen und Privatbesitz verstreuten Kapitellen des Kreuzgangs der ehemaligen Prämonstratenserabtei St. Maria und Andreas in Knechtsteden. Dieser Trakt des um 1130 vom Kölner Domdechanten Hugo von Sponheim gegründeten Klosters bei Dormagen wurde bereits im 18. Jahrhundert abgebrochen. Seinen Ende

des 12. Jahrhunderts errichteten Südflügel muss man sich als eine zwischen glatte Pfeiler gespannte und auf Doppelsäulen ruhende Bogenarchitektur denken. Unser Bauteil dürfte die Hälfte eines dort einst eingefügten Doppelkapitells sein. Seine hinsichtlich des Dekors engsten Verwandten finden sich jedenfalls in den Bekrönungen jener Knechtstedener Doppelsäulen, die heute im Turm von Haus Gripswald bei Krefeld-Ossum vermauert sind.

Neben dem mit rein vegetabilem Schmuck versehenen Doppelkapitell vom Knechtstedener Kreuzgang, das im Raum 13 der hiesigen Mittelaltersammlung steht, ist die Bauskulptur ein weiteres sprechendes Zeugnis architekturgebundener Bildnerie der späten Romanik am Niederrhein. Nicht zuletzt deswegen ist die permanente Präsentation des Objektes für die Zukunft geplant.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur zu den angeführten Vergleichsobjekten: Fritz Arens/Otto Blöcher: Studien zur Bauplastik und Kunstgeschichte der Johanneskirche zu Worms. In: Der Wormsgau, Bd. 5, 1961/62, S. 8–107. – Brigitte Kaelble: Spätromanische Bauornamentik vom ehemaligen Kreuzgang der Prämonstratenser-Abtei Knechtsteden. Zons 1988.

Der Schokoladenosterhase – millionenfach verbreitet

BLICKPUNKT MÄRZ – 20 deutsche Schokoladenhersteller produzierten 2005 über 123 Millionen Osterhasen, was einem Verbrauch von mehr als 12 300 Tonnen Schokolade entspricht. Ostern, das Ende der Fastenzeit, hat sich zum Schokoladenschenkfest ersten Ranges entwickelt. Wie konnte der Hase aber überhaupt zum Symboltier für Ostern und darüber hinaus zum unangefochtenen Eierbringer werden?

Das seit dem Mittelalter bekannte Verbot der Kirche während der vorösterlichen Fastenzeit Fleisch warmblütiger Tiere einschließlich der tierischen Produkte Eier und Milch zu verzehren, führte zu einem enormen Eierüberschuss. Ein Teil der Eier diente als Naturalabgabe an Grundherren, wobei der älteste derartige Beleg aus dem 12. Jahrhundert stammt. Nach der österlichen Eierweihe durften die Eier, die als Symbol des auferstandenen Christus gelten, wieder gegessen werden. Gefärbte, verzierte und zugleich geweihte Ostereier sind für die Westkirche seit dem 12./13. Jahrhundert bezeugt. Die sich in nachreformatorischer Zeit durchsetzende Gewohnheit des Eierverschenkens wurde von der evangelischen Seite bekämpft. So warnte der Mediziner Johannes Richier in seiner 1682 veröffentlichten Dissertation über die Ostereier einerseits vor einem zu hohen Eiergenuss, andererseits erwähnte er, dass einfältigen Leuten und kleinen Kindern erklärt würde, der Hase brüte die Eier aus und verstecke sie. Dahinter stand letztlich die Kritik der evangelischen Kirche an dem katholischen Eierbrauch. Sie ließ zwar das Fasten zu, verband damit aber keinen Gnadenerweis, denn vor Gott wird der Mensch nur durch seinen Glauben gerecht.

Der Osterhase, eine evangelische Erfindung

Trotz der ablehnenden Haltung setzten sich auch bei evangelischen Christen säkulare Ostereier durch, nun vor allem als Kindergeschenke des städtischen

Bürgertums. In diesem Kontext taucht stets der Osterhase auf, wenngleich auch andere Tiere wie Storch, Kuckuck und Fuchs als Eierüberbringer noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts erwähnt wurden. Langfristig behauptete sich der Hase und mit ihm als Überbringer konnte es sich bei den Eiern nicht mehr um geweihte Eier handeln. 1789 erschienen die „Nationalen Kinderlieder für die Zürchersche Jugend“ mit dem Titel „Der Osterhase oder am Oster-Dienstag zu singen“. Auf einem dem Werk beigegebenen Kupferstich sitzt der Hase neben einem Korb in der Rahmenkartusche und beobachtet die in einem abgeschlossenen Garten nach Eier suchenden Kinder und die sie beaufsichtigende Mutter. Die Szene ist dem Bürgertum zuzuordnen, das auch als Abnehmer entsprechender Liedtexte in Betracht kam. Die Darstellung gilt bisher als die erste für das Eiersuchen. Das Verstecken der Eier war eine geheimnisvolle Tätigkeit und sollte keinesfalls mit den sie schenkenden Eltern, sondern vielmehr mit einer imaginären Instanz verbunden werden, die im Osterhasen gefunden wurde. Spiel und

Unterhaltung standen im Zentrum des neuen, zunächst evangelischen Erziehungsbrauchs, der sich im bürgerlichen 19. Jahrhundert in der Stadt ausbreitete. Der Osterhase belohnte Fleiß und Artigkeit der Kinder mit Eiern. Auf dem Land war er noch bis zum Ersten Weltkrieg unbekannt.

Um 1852 verfasste Gisela von Arnim eine Ostergeschichte, in der sie einen Hasen mit Stock und Zylinder als Zeichnung festhielt. Der vermenschlichte Osterhase trat schließlich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts seinen Siegeszug an, wobei neben populären Bildern, wie sie illustrierte Zeitschriften und Postkarten wiedergaben, auch die Schokoladenindustrie ihren Beitrag zur Erfolgsgeschichte des Osterhasen leistete. Zu den frühen Produzenten des süßen Tiers gehörte



Zwei Schokoladenformen für Relieftafeln der Firma Anton Reiche, Dresden, Eisenblech, verzinkt, 1. Viertel 20. Jahrhundert. H. 11,2 cm, Br. 20,8 cm; H. 9,8 cm, Br. 17,5 cm. BA 3017. Erworben 1984.

die Firma Sprengel, aus deren Bestand eine aus Gips und Tuff gefertigte Hohlform für einen Hasen bekannt ist.

Schokolade und Schokoladenformen

Seit Beginn des 18. Jahrhunderts existierte in Deutschland eine eigene Schokoladenherstellung, die auch ein Ausdruck des verfeinerten Lebensgenusses des Rokoko ist. Schokolade blieb zunächst vor allem als Luxusgetränk den oberen Schichten vorbehalten, was nicht zuletzt seine Ursache in den hohen Rohstoffpreisen der Zutaten hatte. In dem von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen Universal-Lexikon von 1733 wurde die Schokolade als „ein hart und truckner, ziemlich schwarzer Teig“ beschrieben. Einen entscheidenden Einfluss auf den Schokoladenverbrauch hatte der Niederländer Conrad Johannes van Houten, dem es 1828 gelang, dem Kakao den hohen Fettgehalt zu entziehen und somit eine leichte Verdaulichkeit bewirkte. Rodolphe Lindt konstruierte 1879 ein Rührwerk, das der Schokoladenmasse eine zartschmelzende Struktur verlieh. Damit war ein Grundstein für ein breites Geschmacks- und Produktionsspektrum gelegt. Allmählich entstanden die ersten großen Schokoladenfabriken, wozu die 1839 in Köln gegründete Firma Stollwerk zählte. Durch die Industrie wurde die Schokolade letztlich zu einem erschwinglichen Massenkonsumgut. Um Schokolade in eine vermarktungsfähige Form zu bringen, konnte man für plastische Objekte zweiteilige Hohlformen und für Schokoladentafeln Flachformen mit Relief wählen. 1832 hatte eine Pariser Firma als erste verzinnnte Eisenformen für Hohlfiguren aus Schokolade auf den Markt gebracht. In Paris lernte auch der Klempnermeister Friedrich Anton Reiche (1845–1913) die Herstellung von Schokoladenformen kennen. Nach seiner Wanderschaft ließ er sich in Dresden nieder, wo sich seit dem frühen 19. Jahrhundert besonders die Nahrungs- und Genussmittelindustrie entwickelte. Um 1900 nahm die

Stadt den ersten Platz in der Kakao verarbeitenden Industrie Deutschlands ein und die Firma Reiche errang mit rund 1000 Mitarbeitern eine Spitzenposition unter den Schokoladenformherstellern. Weitere große Unternehmen der Branche waren in Berlin und Köln. Die Formen wurden inzwischen aus Weißblech gefertigt. Reiche belieferte sowohl große Schokoladenfabriken als auch kleine Konditoreien. Die Herstellung der Formen setzte einen – zumeist aus Künstlerhand stammenden – Entwurf voraus. Bei den zweiteiligen Hohlformen sorgten die am Rand befindlichen Erhöhungen beziehungsweise Vertiefungen aufeinander gefügt für absolute Passgenauigkeit. Zusammengehalten wurden die Hälften durch Klammern. Um mit den Formen arbeiten zu können, musste die aus Kakao-masse, Kakaobutter, Zucker und Milchpulver bestehende Masse auf 45° Grad erhitzt werden, bevor man sie unter ständigem Umrühren in einer Temperiermaschine abkühlen ließ. Nach dem erneuten Erwärmen wurde sie in die Schokoladenformen eingefüllt. Die Arbeit mit den Weißblechformen besaß den Vorteil, dass in ihnen die Schokolade schnell an der zuweilen stark strukturierten Wandung erstarrte und die übrige Masse gut abfließen konnte. An die Wandung legte sich zunächst nur ein dünner Schokoladenfilm, so dass der Prozess mehrmals wiederholt werden musste. Am Ende wurde die Schokoladenhohlfigur unten mit halbfester Schokolade verschlossen. Circa 50 Handgriffe waren für die Produktion eines Schokoladenhasen in einem handwerklichen Betrieb notwendig. 1926 kam die erste vollautomatische Hohlfigurenproduktionsanlage auf den Markt. Als letzter Schritt erfolgte die arbeitsintensive Stannioliierung von Hand, denn die bunt bedruckten Folien mussten passgenau mit der Form des Schokoladenhasen übereinstimmen. Zellophanfolien erleichtern bis heute den manuellen Verpackungsprozess. In Fabriken übernahmen inzwischen Wickelmaschinen die Stannioliierung. Die Folien dienen dem Schutz vor Feuchtigkeit und sie sichern das Aroma.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es viele unterschiedliche Schokoladenhasenformen. Der österliche Eierbringer wurde mobil und fuhr die Eier teilweise per Auto aus, andere Formen zeigen ihn mit täglichen Arbeiten betraut, in dessen Zentrum meist das Ei steht. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermittelten die Osterhasen häufig bürgerliche Werte wie Fleiß und Aktivität. Die Vielfalt der Osterhasenformen reduzierte sich infolge der zunehmenden automatisierten Schokoladenhasenherstellung: Heute wird durch computergesteuerte Rohrleitungssysteme die Schokoladenmasse in die inzwischen aus Kunststoff gefertigten Hasenformen gegossen.



Hohlformen für Schokoladenosterhasen, Eisenblech, verzinnt, 1920–1940. H. 23,6 cm, Br. 30 cm. BA 3017. Erworben 1984.

Die FüÙe kreuzweise setzen

Thomas Mann und die Raphael-Tobias-Gruppe von Veit StoÙ

Im Katalog der Ausstellung „Faszination Meisterwerk“ wies Rainer Schoch nach, dass Thomas Mann in seinem 1951 veröfentlichten Roman „Der Erwählte“ mit der Schilderung eines Gemäldes einem im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Kunstwerk folgte. Die Vorlage des fiktiven Altarblattes in der Burgkapelle ist die bekannte „Verkündigung an Maria“ von Konrad Witz, die Teil eines um 1445 wohl in Basel geschaffenen Retabels war. Schoch eruierte, dass der Beschreibung letzten Endes jedoch nicht das Original, sondern eine Scharzweißabbildung zugrunde lag, vermutlich das Foto in der 1913 erschienenen Abhandlung „Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance“ von Fritz Burger. Der Schriftsteller besaÙ das Werk; es befindet sich noch heute in seiner Nachlassbibliothek.

In dem 2005 veröfentlichten Buch „Im Zaubergarten“, das sich mit den Spuren Thomas Manns in Bayern beschäftigt, machte der Germanist Dirk Heißerer darüber hinaus auf einen Brief aufmerksam, der Schochs Vermutung bestätigt. Am 15. Oktober 1951 schrieb der Dichter aus Pacific Palisades, seinem Wohnort in Kalifornien, dem Wiener Philologen und Schriftsteller Jonas Lesser, der ihm offenbar das Manuskript einer Besprechung des „Doktor Faustus“ gesandt sowie einige Fragen zum „Erwählten“ gestellt hatte. Eine dieser Fragen betraf die Anregung für das beschriebene Altarbild. In der Antwort aus Amerika heißt es dazu kurz und bündig: „Meine Vorlage für die ‚Verkündigung‘ im ‚Erwählten‘ war ein Bild oberrheinischer Schule (Konrad Witz, Germanisches Museum in Nürnberg)“.

Thomas Mann in Nürnberg

Die Erkenntnis, dass sich Mann einer Fotografie als Gedächtnisstütze bediente, spricht nicht gegen den Besuch im Germanischen Nationalmuseum und die Kenntnis des Originals. Ab 1919 war der Dichter wiederholt zu Lesungen und Besuchen nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier vielfältig inspirieren lassen. Nach einer Buchlesung in der Landesgewerbeanstalt im November 1919 beispielsweise unternahm er mit dem Arzt Dr. Theo Goldenberg und dessen Gattin einen Spaziergang „durch das alte Nürnberg, bei langsamer Dämmerung“, und die Eindrücke, welche die „altbürgerliche Welt“ bei ihm hinterließ, vertraute er seinem Tagebuch an. Ob oder welche Besichtigungen er während seines Aufenthalts im Winter 1924 unternahm bzw. an seinen Goethe-Vortrag im Frühjahr 1932 anschloss, ist nicht bekannt. Als er die Noris auf seiner Deutschlandreise im Sommer 1949 besuchte, warf er in Begleitung von Fritz Traugott Schulz, dem Leiter der städtischen Sammlungen, einen Blick von der Burg auf die „hoffnungslos ruinierte“ Stadt und beschrieb seinen Eindruck im kurz darauf verfassten „Reisebericht“. Für „Kaisersaschern“, einen fiktiven, mit „Türmen, Spitzerkern und Giebeln“ ausgestatteten Ort seines 1947 veröfentlichten Romans „Doktor Faustus“

stand jedoch das bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg mittelalterlich und märchenhaft anmutende Bild Nürnbergs Pate. So hatte das Haus des Komponisten Nikolaus Leverkühn das Dürer-Haus zum Vorbild, und die „Abtsstube“ von Pfeiffering war nach Dürers Arbeitszimmer entworfen worden.

Form wird Sprache

Dass Mann das „Schatzhaus der Deutschen“ während seiner Aufenthalte in Nürnberg nicht besucht haben sollte, ist kaum vorstellbar; vermutlich sah er damals den bereits wieder eröffneten Teil des Museums. Neben der Orientierung an der Verkündigungstafel von Konrad Witz deutet nämlich eine weitere Sentenz im „Erwählten“ auf dort empfangene Inspirationen hin. Der Romancier stattete seine Romanfigur Grimald, den Herzog von Flandern und Artois, mit einem umfangreichen Leibgesinde aus, zu dem unter anderem „zwölf Knaben erlauchten Stammes und süßer Sitten, drunter auch zwei Sarazensöhne“ gehörten. Immer wenn der Fürst mit seiner Gemahlin Baduhenna zur Kirche oder zur Tafel schritt, aber auch bei anderen festlichen Anlässen „sprangen diese Pagen, zu zweien sich an den Händen haltend, in bunten Strümpfen vor ihnen her, indem sie die FüÙe kreuzweis setzten“. Man



Raphael und Tobias, Veit StoÙ, 1516. Lindenholz, H. 97 bzw. 85 cm. Inv. Pl.O. 2720/1834.

kommt nicht umhin, sich unter dieser Bewegungsart ein manieriertes, tänzelndes Hüpfen vorzustellen, ein oppositionelles Extrem zum gemessen-hoheitlichen Schreiten der Herrschaft.

Dieses einprägsame sprachliche Bild besitzt eine Entsprechung in der bekannten von Veit Stoß aus Lindenholz geschnitzten Figurengruppe, die 1516 im Auftrag Raffaello Torrigianis für die Nürnberger Dominikanerkirche entstand. Leichtfüßig lässt der Meister dort den jungen Tobias am Arm des Erzengels Raphael auftreten. In modischen Kuhmaulschuhen führt der Knabe eine äußerst komplizierte und seltsam gekünstelte Bewegung aus. Das Abwinkeln der Beine in beiden Knien unterstützt den seltsamen Eindruck eines wenig eindeutigen und geradlinigen Fortkommens. Bezeichnenderweise wurde dies in der professionellen Kunstgeschichtsschreibung bisher kaum präzise benannt; wenn überhaupt, so summarisch als „preziös“ (J. Rasmussen) oder „übertrieben“ (Z. Kepinski) bezeichnet. Der Heimatforscherin Ilse Mucha dagegen war diese ungewöhnliche plastische Formulierung eine dezidierte Beschreibung wert: „Die Beine sind in einer geradezu grotesk überzwerchen Stellung gebildet, wie sie nur das Mittelalter erfinden konnte. Sie muten einerseits wie ein Gehen an, andererseits wie eines, das mit überkreuz gestellten Beinen so hin und hertastend und mit stark gebeugten Knien wieder so vorsichtig und unselbständig fast tänzelnd wirkt.“

Stoß versuchte zweifellos das unbeholfene Trippeln des Knaben hinter bzw. neben seinem Anführer, dem scheinbar über den Boden dahinschwebenden Erzengel, zu visualisieren. So wurden die Fortbewegungsarten beider Gestalten spannungsvoll kontrastiert und in höchstem Maße erzählerisch formuliert.

Neben den wild sich verrenkenden Moriskentänzern von Erasmus Grasser aus dem Münchner Rathaus, heute im dortigen Stadtmuseum, kennt die spätgotische Bildnerei die gekreuzte Beinstellung nur bei männlichen Heiligen, wie Georg oder Kaspar, dem jüngsten der morgenländischen Weisen, stets also jugendlichen Personen vornehmen Standes. Diese unterscheidet sich jedoch von der des Tobias in der Kreuzung der gesamten und meist im Knie gestreckten Gliedmaßen, nicht nur der Unterschenkel, und damit der entschieden geringeren Komplexität der Torsion. Entgegen einer eiligen Fortbewegung ist damit das gewählte Schreiten oder gar Verharren in der gemessenen Bewegung gemeint. Beispielhaft sei eine um 1400 in den südlichen Niederlanden entstandene Figur des heili-



Hl. Georg, Lüttich, um 1400. Eichenholz, polychromiert, H. 83 cm. Privatbesitz.

gen Drachenbezwingers abgebildet, der in solcher Haltung über das besiegte Widerwesen triumphiert. Im Gegensatz zu diesem geläufigen Motiv ist das seltsame Trippeln der Tobiasfigur im wörtlichen Sinne eigenartig.

Meisterwerke inspirieren

Seit Eberhard Lutze die Zusammengehörigkeit der ikonografisch lange Zeit falsch gedeuteten Skulpturen des Erzengels und des Tobias 1933 erkannte und im Katalog der damals im Germanischen Nationalmuseum gezeigten Veit-Stoß-Ausstellung publizierte, sind beide Bildwerke als Gruppe präsentiert. Thomas Mann könnte diese gemeinsame Aufstellung 1949 gesehen haben. Die Wahrscheinlichkeit ist hoch, dass er sich bei diesem Besuch nicht nur zur Beschreibung eines Altarbildes inspirieren ließ, sondern angesichts des virtuos geschnitzten Figurenpaares auch die Anregung für das sprachliche Bild der kreuzweis gesetzten Füße empfing.

Peter Strieder stellte 1961 fest, dass Hans von Kulmbach die Ikonografie der Stoß'schen Figurengruppe beim Entwurf seines 1518 geschaffenen

Gemäldes der heiligen Sebastian und Rochus, heute in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover, im Blick hatte. Ein anderes Beispiel für die Rezeption der Skulptur vermutete Eugen Kusch 1964: Hans Sachs war von ihr zu seinem 1533 entstandenen Spiel „Tobias und sein Sohn“ angeregt worden. Über diese Facetten der Wirkungsgeschichte hinaus scheint das Bildwerk also auch die Quelle für einen Gedanken Thomas Manns gewesen zu sein. Nicht zuletzt stellt dieser weitere, viel jüngere Aspekt der Rezeption des grandiosen Kunstwerkes die Bestätigung einer These dar, die in der Einleitung des eingangs erwähnten Ausstellungskataloges formuliert worden ist: Meisterwerke inspirieren zu Meisterwerken.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte Literatur: Dirk Heißerer: Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern. München 2005, S. 223–224. – Thomas Mann: Briefe 1948–1955 und Nachlese. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/Main 1965, S. 227. – Ilse Mucha: Betrachtungen zu Stil und Bildwerken von Veit Stoß. In: Veit Stoß. Bildhauer von Horb. Hrsg. von Franz Gebler. Horb 1983, S. 90. – Zdislaw Kepinski: Veit Stoß. Warschau 1981, S. 80. – Veit Stoß in Nürnberg. Ausst.Kat. GNM 1983, Nr. 8 (mit weiterer Lit.).

Drohendes Unwetter

Eine spätromantische Landschaft von Edmund Koken

In Edmund Kokens Gemälde „Drohendes Unwetter“ entfaltet sich eine hügelige Landschaft, die sich weit in die Tiefe erstreckt. In der linken Bildhälfte ist eine Anhöhe mit wildromantischem Buschwerk wiedergegeben, hinter dem die Ruinen einer Burg sichtbar werden. Auf dem Weg unterhalb der Erhebung lenkt ein Reiter mit rotem Mantelüberwurf seinen Schimmel in die Ebene hinab. Unheilschwanger türmen sich Wolken über ihm auf und ballen sich zu einem Unwetter zusammen.

In diesem stimmungsvollen Landschaftsbild lässt Edmund Koken die Epoche der Romantik wieder aufleben und führt sie gleichzeitig zu einem Schlusspunkt.

Seine künstlerische Ausbildung begann der 1814 in Hannover geborene Künstler an der dortigen Höheren Gewerbeschule bei

Franz Joseph Leopold und Heinrich Schulz. Neben der Portraitmalerei widmete er sich wie seine Studienfreunde Theodor Kotsch und August von Kreling mit besonderer Vorliebe dem Landschaftsgenre. In seinen frühen Werken sind die Einflüsse des Biedermeier zu spüren, deutlich in vielen seiner Portraits. Das, was diese Bildnisse auszeichnet, nämlich die haptische Darstellung der Stofflichkeit und der Oberflächen sowie der naturnahe Detailreichtum, lässt sich auch in seinen frühen Landschaftsbildern beobachten und dieselbe malerische Feinheit weisen ebenfalls seine zahlreichen Radierungen auf, die meist idyllische Landschaftszüge seiner norddeutschen Heimat zeigen.

Durch seine anschließende Studienzeit in München von 1837 bis 1841 fließen dann auch Motive der Voralpenlandschaft in



Edmund Koken (Hannover 1814–1872 Hannover). Drohendes Unwetter (romantische Landschaft), 1865 Öl auf Leinwand, H. 27 cm, Br. 36 cm. Inv.-Nr. Gm 1986. Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1993.

Kokens Darstellungen ein. Sein Vorbild wird Carl Rottmann und wie dieser unternahm der junge Maler von München aus mehrmals Studienreisen nach Italien. Dies ist an dem Werk „Drohendes Unwetter“ ablesbar, in dem der Naturausschnitt Züge einer italienischen Landschaft trägt.

Edmund Kokens Naturdarstellungen haften oft eine geheimnisvolle Stimmung an, getragen von dramatisch anmutenden Helldunkelkontrasten. Im Gegensatz zu Früh- und Hochromantikern wie Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge verzichtet der Künstler jedoch auf eine utopische Verklärung des Bildgegenstands. Vielmehr zielt er auf atmosphärisch stimmungsvolle Effekte ab, die er mittels seiner Helldunkeltechnik gekonnt umsetzt.

Diese Art der Landschaftsdarstellung erfreute sich bei seinen Zeitgenossen einer großen Beliebtheit. So stellte Edmund Koken, der 1841 in seine Heimatstadt zurückkehrte, wiederholt in den Räumen des Hannoverschen Kunstvereins aus und zog dabei die Aufmerksamkeit des Königshauses auf sich, das ihn wohlwollend unterstützte und ihm später die Gründung eines neuen Künstlervereins und einer Kunstschule ermöglichte. Auf einer ausgedehnten Italienreise im Jahr 1845 sammelte er weitere Anregungen und begann dort eines seiner berühmtesten Werke, den „Sonnenuntergang am Gardasee“, das erst 1868 zur Vollendung gelangte. In diesem Werk wie auch in dem 1865 entstandenen „Drohenden Unwetter“ lässt sich ein freierer Duktus erkennen, der an die Schule von Barbizon erinnert. Auf eine akkurat anmutende Darstellung eines Landschaftsausschnittes, die für sein Frühwerk charakteristisch ist, wird in dem Gemälde verzichtet. Dem Maler liegt vor allem daran, die Stimmung eines transitorischen Augenblicks einzufangen, die geheimnisvolle Atmosphäre des Dämmerlichts, die mit Hilfe der Farbe gewonnen wird. Der dunkeltonige Grundklang des Farbauftrags wird durch das gezielte Einsetzen von rötlich-goldenen leuchtenden Farbflächen mit weichen Übergängen, vor allem im Bildvordergrund, zu einer effektvollen Lichtinszenierung ergänzt. Einzig und allein der Reiter sticht als roter Farbtupfer aus dem Farbenkanon heraus.

In dem stimmungsvoll arrangierten Naturausschnitt des „Drohenden Unwetters“ klingen aber auch symbolhafte und für das romantische Erleben typische Motive an. Der als Rückenfigur gezeigte Reiter erscheint verschwindend klein vor dem Kosmos der mächtigen Natur. Durch ihr sind ihm Grenzen auf seiner Reise gesetzt; er wirkt auf dem schmalen Pfad von den Hügeln eingeeengt und dem unbeeinflussbaren Spiel der Natur ausgeliefert. Über ihm braut sich ein Gewitter zusammen, vor ihm liegt ein ungewisser Weg, gesäumt von schemenhaften Ruinen. Doch ist in der Ferne am Horizont ein Streifen roten Lichts zu erkennen, ein Hoffnungsschimmer, auf den der Reiter zuhalten kann.

Das Bild entstand in einer Zeit politischer Umwälzungen. Ein Jahr nach seiner Vollendung, 1866, wurde Hannover im deutsch-deutschen Krieg von Preußen besetzt und zu einer Provinzhauptstadt herabgestuft. Möglicherweise lässt sich bereits in unserem Bild die unsichere Stimmung eines „drohenden Unheils“ spüren. Trotz aller Befürchtungen wurde die Kunstszene in Hannover auch unter den neuen preußischen Herrschern gefördert. So war es Edmund Koken weiterhin

möglich, seine Lehrtätigkeit auszuüben und an den Ausstellungen des Hannoverschen Kunstvereins mitzuwirken. Zuletzt beteiligte er sich an der Frühjahrsausstellung im Jahre 1872, bevor er am 29. Oktober des Jahres an einem Herzschlag starb.

► EVELYN SMOLER

Inhalt I. Quartal 2008

Ein Wüstenvater in Bielefeld von Johannes Hamm	Seite 1
Bauornamentik der späten Romanik von Frank Matthias Kammel	Seite 5
Der Schokoladenosterhase – millionenfach verbreitet von Claudia Selheim	Seite 7
Die Füße kreuzweise setzen von Frank Matthias Kammel	Seite 9
Drohendes Unwetter von Evelyn Smoler	Seite 11
Aktuelle Ausstellungen	Seite 12

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

6. 3. bis 8. 6. 2008	100 Meisterzeichnungen Aus der Grafischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg
bis 24. 2. 2008	Codex Aureus Das Goldene Evangelienbuch von Echternach
bis 13. 1. 2008	Goldglanz und Silberstrahl Nürnberger Goldschmiedekunst aus Meisterhand
verlängert bis 10. 2. 2008	Weltberühmt und heiß begehrt Möbel der Roentgen-Manufaktur in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331110.

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums
Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4 500 Stück