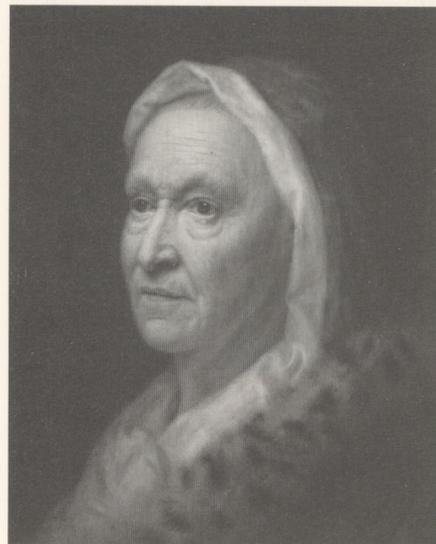


Balthasar Denner Porträt einer alten Frau

Der Hamburger Maler Balthasar Denner (1685 – 1749), im gleichen Jahr wie Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel geboren, war zu seiner Zeit einer der berühmtesten deutschen Maler. Die ausführlichsten Nachrichten über ihn hat 1751 der gleichaltrige holländische Landschaftsmaler und Kunstschriftsteller Jan van Gool in seinem Werk „Nieuwe Schouburg“ aufgrund von Informationen durch Denner selbst mitgeteilt.¹ Dazu gehört auch die Erfolgsgeschichte des Bildnisses einer alten Frau (Abb. 146, Kat. Nr. 19), die seitdem immer wieder erzählt wurde, wenn von Denner die Rede ist.² 1720 hielt sich der Maler am hannoverschen Hof auf und malte mehrere Bildnisse von Engländern. Man forderte ihn auf, nach England zu kommen, wo König Georg I. aus dem Haus Hannover regierte. 1721 traf er, begleitet von seiner Familie, in London ein und hatte, um sich in der Gesellschaft einzuführen, ein Bild mitgenommen, das dazu geschaffen war, große Aufmerksamkeit zu erregen, einen äußerst penibel gemalten Kopf einer alten Frau. Auf dem Weg nach London machte er in Rotterdam Station und zeigte dem hochberühmten Feinmaler Adriaen van der Werff das Bild. Dessen Lob war eine Empfehlung in London. Denner stellte das Bild aus und hatte einen großen Zulauf. Auch wer nichts von Kunst verstand, konnte die vorher nie gesehene Detailtreue der Darstellung bestaunen. So wurde der Maler bekannt und erhielt viele Porträtaufträge. Er war zudem so klug, einen exorbitanten Preis für den Kopf der alten Frau zu fordern. Niemand mochte ihn in England zahlen. Als Denner das Bild später nach Wien schickte, gab er Kaiser Karl VI., dem Vater der Maria Theresia, Gelegenheit, seine Kunstliebe und seinen Reichtum unter Beweis zu stellen, indem er das Gemälde für 4700 Gulden erwarb (Abb. 147). Es wurde, so heißt es, in einem Kasten aufbewahrt, zu dem der Kaiser den Schlüssel bei sich trug, so daß andere das Bild nur in Gegenwart seines Besitzers sehen konnten. Geschickter ließ sich Exklusivität kaum demonstrieren.

Als Gegenstück gab der Kaiser noch den Kopf eines alten Mannes in Auftrag. Dieses Bild entstand 1726. Es konnte nicht die gleiche Berühmtheit erlangen, was daran abzulesen ist, daß von ihm nicht so viele Wiederholungen und Kopien bekannt sind wie von dem Gegenstück.³

Bilder zu malen, bei denen der Zeitaufwand so hoch ist, daß nur der Kaiser sie kaufen kann, wäre nicht klug. Die Sorgfalt noch weiter zu treiben und so die in kaiserlichem Besitz befindliche Kostbarkeit in den Schatten zu stellen, wäre auch nur dann vernünftig gewesen, wenn jemand, der im Rang noch höher steht, das Bild hätte erwerben können. Also mußte das berühmte Wiener Bild einen Gipfel darstellen. Mit etwas weniger Fleiß preiswertere Exemplare für im Rang niedriger stehende Eigentümer zu malen, war indes vorteilhaft, und so erklärt es sich, daß besonders in fürstlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts solche von Denner gemalten Köpfe alter Frauen und Männer anzutreffen waren. In der Dresdner Galerie gab es 1765 sieben (Abb. 148), in Salzdahlum 1776 fünf.⁴ Aus der Mannheimer Galerie gelangte ein Paar in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach München.⁵ Wo sich das Dortmunder Bild einer Greisin ursprünglich befunden hat, ist unbekannt. Möglicherweise besaß es einmal ein männliches Gegenstück. Es kann aber auch als Einzelstück entstanden sein, denn zu dem Bild der alten Frau in Wien gehörte ja ursprünglich auch kein Pendant.



146. Balthasar Denner,
Bildnis einer alten Frau,
Museum für Kunst und
Kulturgeschichte der
Stadt Dortmund



147. Balthasar Denner,
Bildnis einer alten Frau,
Kunsthistorisches Museum Wien,
Inv. Nr. GG 675



148. Balthasar Denner,
Bildnis einer Dame mit Kopftuch, 1719,
Dresden, Gemäldegalerie,
(Foto: Deutsche Fotothek Dresden)

Wie in Wien trägt die Frau einen Mantel mit Pelzkragen, und der Kopf ist bedeckt, nur nicht mit einem Schleier, sondern mit einer mit weißem Stoff gefütterten hellbraunen Kapuze. Dieses Eingehülltsein in warme Kleidung gehört zur Kennzeichnung des Alters. Der Körper hat das Feuer der Jugend längst eingebüßt. Er friert. Überdies gehören Alter und Winter zusammen.

Der Kopftypus ist in Dortmund ein anderer als in Wien, und die Falten und Fältchen der Haut sind bei weitem nicht so minutiös und veristisch wiedergegeben. Der Arbeitsaufwand war weitaus geringer als bei dem Wiener Bild, und sicher war es viel billiger.

Es dürfte später gemalt sein, aber es wäre problematisch, hier eine vom Künstler gesteuerte Entwicklung oder eine Ermattung zu sehen, vielmehr handelt es sich um eine Variante des kaiserlichen Bildes für einen weniger zahlungskräftigen Käufer. Es gibt Greisenköpfe, die noch leichter und weicher gemalt sind.⁶ Es wäre falsch, in ihnen die Einzigartigkeit des aus einem Ausdruckstrieb heraus entstandenen singulären Werkes zu suchen. Solche Bilder sind Ware, um Wünsche der Käufer zu befriedigen und um dem Künstler zu einem Verdienst zu verhelfen.

Dennoch wird man diesen Bildern nicht gerecht, wenn man sie lediglich als Kunststücke ansieht, die mit unterschiedlichem Grad von Virtuosität ausgeführt sind. Der Maler wollte auch eine Botschaft übermitteln. Sie ist in dem Wiener Bild wirkungsvoller als in dem Dortmunder ausgesprochen, weil das Frappante seiner technischen Perfektion den Betrachter aufrüttelt und ihm den Gegenstand näher bringt. Die unbarmherzige Bestandsaufnahme gealterter Haut fordert dazu auf, mit dem Auge nah an das Bild heranzugehen, während die diffusere Malerei in Dortmund etwas mehr Distanz anweist.

Der in Wien noch knappere Bildausschnitt unterstützt diese Wirkung. Dabei beunruhigt der herbe Ausdruck des Gesichtes. In dem fest geschlossenen Mund liegt ein mürrischer Zug, und die auf den Betrachter gerichteten Augen blicken streng und abweisend. Die anziehende künstlerische Perfektion und Detailgenauigkeit, im Widerspruch zum abstoßenden Altersverfall, erzeugt eine Irritation, durch die der Maler den Betrachter für eine ethische Aussage empfänglich macht: Im Alter entflieht das, was dem Menschen körperliche Attraktivität gibt. Der weiche Pelz und der changierende Seidenglanz des Kopftuches mit ihrem taktilen Reiz kontrastieren mit dem Gesicht, das jede Vorstellung von Berührung trotz der Nähe zurückweist. Das Dortmunder Bild ist viel weniger streng. Im Blick, der sinnend in die Ferne geht, liegt nichts Finsteres. Der Ausdruck des Gesichtes ist entspannt und gütig. Man könnte aus ihm Ergebung in die Leiden des Alters herauslesen.

Die alten Frauen mit den faltigen Gesichtern erwecken den Eindruck, als hätten sie ihr Leben lang hart gearbeitet, keine Möglichkeit gehabt, sich zu pflegen, und es scheint sich in den Zügen leidvolle Erfahrung auszudrücken. Denner macht aber durch die Kleidung hinlänglich deutlich, daß es sich keineswegs um Angehörige der Unterschicht handelt, deren Schicksal den besser Gestellten nicht tangieren muß. In dem Wiener Bild sind die Stoffe sogar kostbar. Die Standesperson, die das Bild betrachtete, sah also einen Menschen auf ähnlichem gesellschaftlichen Niveau vor sich. War sie jung, wurde sie mit dem Alter als Zukunftsperspektive konfrontiert, mit dem Verlust der Schönheit. Das bedeutete vielfach auch Verlust an äußerem Wert, Verlust an Ansehen.

Für Frauen war dieser Verlust weit schmerzlicher als für Männer. Die Rolle des lebenserfahrenen alten Mannes als weiser Ratgeber findet in der Bildnismalerei vor allem im Venedig des 16. Jahrhunderts einen Niederschlag. Die Dogen erscheinen meistens in der Würde des Alters. Bei diesen Greisenbildern sollte man immer auch ein wenig an Gottvater denken, der als alter Mann dargestellt wurde. Das weibliche Geschlecht hatte dem nur die Bilder von Prophetinnen entgegenzustellen. So malte Rembrandt beispielsweise die Prophetin Hannah. Maria als alte Frau mit runzeligem Gesicht zu malen, wäre einem Sakrileg gleichgekommen. Wenn die Hexe nicht ein verführerisches junges Weib war, war sie eine häßliche alte Frau. Es gibt eine Schönheit des alten Frauengesichtes, die Malerei hat sie aber erst im späten 18. Jahrhundert zu entdecken vermocht.⁷

Denner rückte also mit seinen Greisenbildern dem jüngeren Menschen seine Zukunft vor Augen. Damit erfüllen die Bilder die Aufgabe zu belehren. Die Kunstfertigkeit des Malers wahrzunehmen und sich an ihr zu erfreuen, heißt zugleich, sich einer Wahrheit zu stellen, die bitter ist. Auch Kaiser Karl VI. konnte ihr nicht entgegen. Die Einebnung der sonst so sehr betonten Standesunterschiede durch die Macht der Vergänglichkeit gehörte zum Lebensgefühl der Barockzeit.

Aber wenn Denner Fürstinnen im Greisenalter porträtierte, verfuhr er doch anders als bei den anonymen Bildern alter Frauen. Die 64jährige Herzogin Elisabeth Sophie Marie von Braunschweig, die er 1747 als Witwe malte, hat keine Runzeln im Gesicht (Abb. 149).⁸ Ein weicher, pastellartiger Schimmer liegt über der Haut. Das weiße Haar wirkt gepflegt. Es schmückt den Kopf. Das Alter zeigt sich nur in einer Vergrößerung der Züge, ja in einer durch Verfettung bewirkten Plumpheit.

Auch diesem Kopf fehlt die Schönheit, aber der Maler geht diskret darüber hinweg, indem er die Person in die Distanz rückt, die der Herzogin zusteht, deshalb ist auch der Bildausschnitt größer gewählt. Zudem erhebt sich der Kopf auf dem Körper wie auf einem Sockel. Den richtigen Abstand zu wahren, war in einer Gesellschaft, in der die Standesunterschiede als gottgewollt akzeptiert wurden, von großer Bedeutung. Das schließt nicht aus, die Aufhebung dieser Unterschiede durch den Tod ins Auge zu fassen. Das ist die grimmige Botschaft der Totentänze. Auch bei den Greisenbildern Denners ist die Nähe des Todes mitgemalt. Es sind Endstationen des Lebensweges.

Wie wichtig Distanzen im künstlerischen Denken Denners waren, geht aus einer kleinen zeitgenössischen Druckschrift hervor, mit der eine Bilderlotterie in Hamburg angekündigt wird. Es heißt da: „Es hat Balthasar Denner durch viel Zeit und Mühe ein kleines Cabinet in Mahlerey auf Kupfer zum Stande gebracht. Dies besteht aus fünf (sowohl jungen als alten) Köpfen, wodurch die Hauptgrade der Distanzen gehen von ohngefähr drey Fuß bis zu einem Fuß, und also zu der allernächsten, welche man nehmen kann ...“.⁹ Vielleicht handelte es sich bei diesem verschollenen „Cabinet“ um eine Abfolge von Altersstufen, bei deren Betrachtung man dem Alter immer näher rückt.

Obgleich die Greisenköpfe Denners viel realistischer wirken als das Porträt der alten Herzogin, sind sie doch keine Porträts im eigentlichen Sinn. Zum Porträt gehört der Name, die bestimmte Person. Bei keinem der veristischen Köpfe läßt sich jedoch ein Name nennen. Könnte man sie mit einem persönlichen Schicksal verbinden, wäre es nicht so zwingend, die Aussage des Bildes auf sich selbst zu beziehen. So aber sind diese Köpfe trotz ihrer scheinbaren Porträthaftigkeit allgemein in ihrer Aussage. Sie besitzen die Eindringlichkeit einer scharf gezeichneten Figur einer Dichtung.

Treten die Köpfe als Mann und Frau auf, so können sie als Nachkommen von Adam und Eva gesehen werden.

Sicher hat Denner beim Malen des Wiener Bildes ein Modell gehabt. Das gleiche hatte er schon 1719 in einem seit dem Zweiten Weltkrieg vermißten Dresdner Bild benutzt, dem frühesten datierten Greisenkopf.¹⁰ Hier geht der Blick nach links. Denner muß die Altersflecken und Falten beim Malen vor Augen gehabt haben, ob das Modell genau so ausgesehen hat, bleibt dennoch fraglich, weil andere Köpfe von Greisinnen mit dem gleichen Kopftypus in der Gesamterscheinung trotzdem verschieden sind.¹¹ Dem Dortmunder Bild ist eines in Braunschweig sehr verwandt, aber die Augen sind größer, der Blick ist lebhafter, das Kinn breiter und der Mund bewegter (Abb. 150).¹² Bei beiden Bildern sind wir nicht gezwungen, uns vorzustellen, der Maler habe ein Modell unmittelbar vor sich gehabt, weil in den Bildern viel weniger Detailbeobachtung als in dem Wiener Gemälde steckt.

Es geht Denner also nicht um die Charakteristik einer bestimmten Person, sondern um einen suggestiven Ausdruck.

Der Künstler war vor allem Porträtmaler und als solcher war er begehrt, sonst hätte er nicht so viele bedeutende Persönlichkeiten porträtiert. Aber er hat bei seinen Bildnissen wenig Wert auf Charakteristik gelegt. Das war den Dargestellten offenbar



149. Balthasar Denner,
Elisabeth Sophia Maria
Herzogin zu Braunschweig,
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



150. Balthasar Denner,
Bildnis einer alten Frau,
Herzog Anton Ulrich Museum
Braunschweig, Inv. Nr. 596
(Foto: B.P. Keiser)

nicht so wichtig wie die Dokumentation einer Standeszugehörigkeit. Diese findet sich auch bei zeitgenössischen Kollegen Denners, zum Beispiel bei Rigaud und Largillière.

Die beiden letzten großen Maler des „goldenen Zeitalters“ der Malerei, Claude Lorrain und Murillo, sind 1682 gestorben, drei Jahre bevor Denner geboren wurde. Dieser war also – ebenso wie der 1684 geborene Antoine Watteau – gezwungen, sich in einer Zeit zu behaupten, die sich hinsichtlich der Malerei als epigonal fühlen mußte. Der Markt verlangte die Nachahmung der großen Vorbilder. Das führte dazu, daß Maler lernten, in mehreren Manieren zu arbeiten, eine Praxis, die später Christian Wilhelm Ernst Dietrich mit der größten Virtuosität beherrschte. Auch Denner übte sich in solcher Vielseitigkeit, die zu seiner Zeit bewundert, heute jedoch getadelt wird.

Die Anstrengung, sich mit großen Vorläufern messen zu müssen, kennzeichnet die Greisenköpfe Denners. Ihre Feinmalerei steht der Tradition der Leidener Malerschule, als deren berühmtester Vertreter damals der Rembrandt-Schüler Gerard Dou galt. Das Motiv der Greisenköpfe geht auf Rembrandt und Lievens zurück, die im Gegensatz zu den Feinmalern die individuelle Pinselschrift sprechen ließen. Motivisch wollte sich Denner in die Rembrandt-Tradition stellen. 1993 wurde in Köln ein „Kopf eines bärtigen Greises“ von Denner versteigert, der Rembrandt nachahmt.¹³ Während jedoch bei Darstellungen alter Frauen Rembrandts und seines Kreises oft eindeutig auf Frömmigkeit verweisende Motive wie Bibellektüre und Gebet begegnen, wobei auch Gelegenheit gegeben ist, faltige Hände zu malen, sind bei allen Dennerschen Köpfen von Greisinnen weder Hände zu sehen noch ein religiös zu deutendes Attribut. So geht der Maler doch einen eigenen Weg.

1) De nieuwe Schouburg, 1751, II, S. 62-82. Siehe auch: Ersch & Gruber, Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste, 24. Teil, S. 141-144

2) Wien, Kunsthistorisches Museum, Öl auf Leinwand, 37 X 31,5 cm; gute Farbabbildung und ausführlicher Text in: Ausst. Kat. Bilder vom alten Menschen, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993 – 1994, Nr. 7

3) Von dem Frauenkopf befinden sich andere Exemplare in der Eremitage St. Petersburg (Nr. 7326, 40 x 33 cm, also größer), 1726 datiert, also vermutlich als Replik entstanden, als der Maler das erste Exemplar an Kaiser Karl VI. verkaufte; ein vielleicht nur als Kopie einzustufendes Bild ebenda (Nr. 7249, 45,5 x 36 cm); in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden (Nr. 3874, 37 x 31 cm) und als Pinselzeichnung in Braun, Grau und Schwarz in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg (C 5741 – 86, 48,7 x 42 cm; Rolf Biedermann, Meisterzeichnungen des deutschen Barock, Ausst. Kat. Augsburg 1987, Nr. 111). Von dem Wiener Männerporträt ist nur eine ganz genau so und an gleicher Stelle im Hintergrund „Denner fec: t/1726“ bezeichnete, im Format mit dem Gemälde übereinstimmende Zeichnung als Gegenstück zu dem Frauenkopf bekannt (G 5742-86, Ausst. Kat. Augsburg 1987, Nr. 112). Zweifel an der Eigenhändigkeit der beiden Zeichnungen sind möglich.

4) Jean Antoine Riedel, Catalogue des tableaux de la Galerie electorale a Dresde, 1765, Nr. 237, 238, 405, 457-460; C. N. Eberlein, Catalogue des tableaux de la Galerie Ducale a Salsthalen, Brunswick 1776, I. G. 55, I. C. 112, VII. C. 40, 43, 58

5) Um 1900 noch im Bildband „Die Meisterwerke der Königl. Aelteren Pinakothek zu München“, S. 162 und 163 abgebildet, heute in der Filialgalerie Rothenburg o. T.

6) Z. B. Berlin, Jagdschloß Grunewald

7) So Anton Graff

8) Ausst. Kat. Höfische Bildnisse des Spätbarock, Schloß Charlottenburg 1966, Nr. 9, eine Fassung als Kniestück, also in noch größerer Distanz zu sehen, im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover

9) Zitiert nach Hans Konrad Röthel, Bürgerliche Kultur und Bildnismalerei in Hamburg während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Hamburg 1938, S. 86, Anm. 89. Schweriner Archiv, Hofstaatssachen, Bildergalerie, Vol. B I, Nr. 33, 3

10) Abb. in: Hans Ebert, Kriegsverluste der Dresdner Galerie. Vernichtete und vermißte Werke, Dresden 1963, S. 89

11) Z. B. Frauenköpfe in Paris, Louvre (M. I. 914 und 1208, letzterer von 1724), Moskau, Puschkina Museum (Nr. 4515) und ehem. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister von 1737 (Nr. 2068, am 3.7.1991 bei Sotheby's in London versteigert.

12) Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Abb. S. 39, Nr. 596. 1738 erworben. Im Kopftypus verwandt ist die im Bildausschnitt viel größer gefaßte Darstellung einer alten Frau mit Blickrichtung nach rechts im gleichen Museum (Nr. 598)

13) Kunsthaus Lempertz, Auktion 690, 15.5.1993, Nr. 1227, Abb. 14.