

KUNST & KULTUR OLDENBURG

Eine Sammlungsgeschichte in rund 100 Objekten

Herausgegeben von
ANNA HEINZE, JULIANE PEIL
UND RAINER STAMM

Michael Imhof Verlag

&
Z Z
R E
D E N
W U D U
W U T A
S

**Wir danken allen Förderern und Leihgeber:innen
der Ausstellung**

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
Stiftung Niedersachsen
Niedersächsische Sparkassenstiftung
Landessparkasse zu Oldenburg
Sparkassen-Kulturfonds des
Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes

Rijksmuseum Amsterdam
The Kremer Collection, Amsterdam
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Stadtmuseum Berlin
Museum Folkwang, Essen
Hamburger Kunsthalle
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln
Münchener Stadtmuseum
Nolde Stiftung Seebüll
Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg
Felix-Nussbaum-Haus im Museumsquartier Osnabrück
Von der Heydt-Museum Wuppertal
Philipp Geist
Mariella Mosler

und denjenigen, die nicht genannt werden möchten.

INHALT

- 6 Grußworte
- Eine Sammlungsgeschichte in rund 100 Objekten
- 14 **VON DER SILBERKAMMER IM OLDENBURGER SCHLOSS ZUM NATURKUNDE- UND KUNSTGEWERBEMUSEUM**
- 104 **DIE GROSSHERZOGLICHE GEMÄLDEGALERIE UND DAS AUGUSTEUM**
- 124 **IDYLLEN UND SEHNSUCHT NACH DEM SÜDEN — DIE OLDENBURGER HOFMALER**
- 134 **VON DER GEMÄLDESAMMLUNG DER OLDENBURGER GROSSHERZÖGE ZUR STAATLICHEN GALERIE NEUERER MALEREI**
- 146 **EIN LANDESMUSEUM FÜR DIE WEIMARER REPUBLIK**
- 172 **AVANTGARDE IN DER PROVINZ:
DIE VEREINIGUNG FÜR JUNGE KUNST**
- 200 **DAS ANKNÜPFEN AN DIE MODERNE**
- 232 Nachwort & Dank
- 237 Abbildungsnachweis
- 238 Impressum

**VON DER
SILBERKAMMER
IM OLDENBURGER SCHLOSS
ZUM NATURKUNDE-
UND KUNSTGEWERBE-
MUSEUM**



Bereits 1592 findet die Existenz einer „Silberkammer“ im Oldenburger Schloss Erwähnung, die damit offenbar den Ausgangspunkt höfischer Sammlungen in Oldenburg bildet und zu der — als eine der bekanntesten (und legendenumwobenen) Preziosen — auch das „Oldenburger Wunderhorn“ gehörte.

Mit dem Tod Graf Anton Günthers (1583–1667), dessen Ehe mit Sophie Katharina von Holstein-Sonderburg kinderlos geblieben war, fiel die Grafschaft Oldenburg-Delmenhorst 1667 an die dänische Krone. 1689 verbrachte der dänische König Christian V. das Oldenburger Wunderhorn — und vermutlich etliche weitere Kostbarkeiten aus der Oldenburger Silberkammer — zunächst nach Glückstadt und schließlich nach Kopenhagen, wo das Original des Wunderhorns bis heute als „Oldenburghornet“ zum königlich dänischen Kronschatz im Schloss Rosenborg gehört.

Mit der Wiederherstellung eines eigenständigen Herzogtums Oldenburg durch Herzog Friedrich August von Schleswig-Holstein-Gottorf im Dezember 1773 war ein kultureller Neubeginn verknüpft, der sich auch im Aufbau neuer Sammlungen manifestierte: Bereits im Jahr 1800 konnten für das Oldenburger Schloss bedeutende Gemälde aus der Sammlung Georg von Hendorffs erworben werden. Spätestens mit dem Ankauf der Gemäldesammlung des Malers, Goethe-Freundes und Sammlers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein wurde der Grundstein der Großherzoglichen Gemäldegalerie gelegt.

Paul Friedrich August (1783–1853), der seit 1829 als Großherzog von Oldenburg regierte, rief darüber hinaus 1836 eine „Großherzogliche Sammlung vaterländischer Altertümer“ ins Leben, für die in den folgenden Jahren bedeutende Antiken sowie kunsthistorische Schätze aus dem Oldenburger Land zusammengetragen wurden. Die Reisen Nikolaus Friedrich Peters (1827–1900) nach Griechenland um 1852 und besonders die Ägyptenreise Friedrich Augusts (1852–1931) unter fachkundiger Begleitung des Ägyptologen Heinrich Brugsch 1875 trugen ebenso zur Erweiterung der Sammlungen bei wie die verwandtschaftlichen Beziehungen des Hauses Oldenburg zum

russischen Zarenthron, durch die in Europa nahezu einzigartige Artefakte aus der Sammlung des Gouverneurs von Russisch-Amerika (Alaska und Aleuten) nach Oldenburg gelangten.

Als erstes Museum wurde in der Zeit zahlloser europäischer Museumsgründungen zwischen 1830 und 1880 in Oldenburg 1836 das „Naturhistorische Museum“ gegründet, dem 1867 die kostbaren Stücke des „Naturalien-Cabinetts“ der großherzoglichen Sammlungen übergeben wurden.

Die zweite Museumsgründung bildete — nach dem Vorbild der Kunstgewerbemuseen in Wien, Berlin und Hamburg — die eines Landes-Gewerbemuseums durch den 1887 gegründeten Oldenburgischen Kunstgewerbe-Verein. Hieraus ging das Kunstgewerbemuseum hervor, dem 1899 die bedeutendsten kunstgewerblichen Stücke der Großherzoglichen Altertümersammlung übertragen wurden. 1902 konnte es ein eigenes Gebäude am Stauufer in Oldenburg beziehen, und seit 1910 wurde das zunächst als Vorbildsammlung historischen Kunstgewerbes für die Ausbildung regionaler Kunsthanderwerker konzipierte Museum von Theodor Raspe (1879–1915) geleitet, der zuvor Mitarbeiter von Justus Brinckmann am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe war.

Nach dem Vorbild des Hamburger Museums arrangierte Raspe die Bestände in Stil- und Epochräumen und begann mit der wissenschaftlichen Erschließung. 1915 wurde er jedoch Opfer des Ersten Weltkriegs, und die Museumsarbeit kam — bis zur Gründung des Landesmuseums, in dem die Bestände 1921 aufgingen — zum Erliegen.

Erst mit dem Beschluss des Oldenburger Landtags, in dem nach der Abdankung des letzten Großherzogs verwaisten Schloss ein Landesmuseum zu gründen, wurden die Bestände der kunstgewerblichen Sammlungen, die verbliebenen Werke der einstigen Großherzoglichen Gemäldegalerie und die Staatliche Galerie Neuerer Malerei zu einem Museum vereint. \ rs

Altägyptisch

STELE DES FETT- VERANTWORTLICHEN NEHY

um 1750 v. Chr.

(frühe 13. Dynastie; Mittleres Reich)

Kalkstein, 41 × 26 × 9 cm

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 4.403

Ehem. Großherzogliche Altertümersammlung; erworben 1875 als Geschenk des Großherzogs Friedrich August von Oldenburg; 1875 wahrscheinlich als „Souvenir“ aus Ägypten mitgebracht

Ägyptische Stelen sind meist Gedenksteine, die Personen anfertigten und öffentlich aufstellen ließen, damit Lesekundige die darauf befindlichen Texte laut für die Gemeinschaft vorlasen. Durch den Ausspruch sollten die Genannten im Jenseits „wiederbelebt“ werden.

Der Besitzer der Stele — Oldenburgs berühmtestes Aegyptiacum — Nehy ist in der Mitte links auf einem Stuhl sitzend und an einer Lotosblüte riechend dargestellt. Vor ihm auf dem Boden liegen auf einer Matte verschiedene Opfergaben — gut erkennbar ist ein Rinderkopf —, die den Toten im Jenseits ewiglich erreichen sollen. Drei Familienmitglieder sind in kleinerem Maßstab ebenfalls abgebildet und namentlich genannt, wobei die Art der Verwandtschaft unüblicherweise keine Erwähnung findet. Rechts hocken zwei davon und sind als „Der Schreiber der Fleischabteilung Betu“ (links) sowie „Die Hausherrin Senebtisi“ bezeichnet. Über diesem mittleren Stelen-Streifen mit Bildern befindet sich ein vierzeiliger, von rechts nach links zu lesender Text: „Ausspruch: O Ihr auf der Erde Lebenden, alle Schreiber, alle Vorlese-, alle Toten- und alle Reinigungspriester. Wenn Ihr wünscht, lange auf der Erde zu leben, Eure Ämter an Eure Kinder weiterzugeben und auf Euren Sitzen zu verbleiben, dann sollt Ihr sagen: ,Möge der König veranlassen, dass (der Erdgott) Geb ein Sprechopfer gibt an den Ka des für Fett Verantwortlichen Nehy‘“. Unter dem Bildstreifen befinden sich 22 senkrechte Kolumnen. Nach einer Einleitung rechts oben — „Möge der König veranlassen, dass (der Totengott) Osiris ein Opfer gibt...“ — werden dort sieben Frauen und 14 Männer mit Titeln und Namen genannt. Unten links ist der Rand der Stele leider beschädigt, so dass hier die Namen nicht erhalten sind. Abgesehen von zwei Soldaten waren alle Männer in der Lebensmittelproduktion und -archivierung rund um Schlachthäuser tätig. \ cel

Literatur:

Detlef Franke: Die Stele Inv. Nr. 4403 im Landesmuseum in Oldenburg. Zur Lebensmittelproduktion in der 13. Dynastie, in: Studien zur altägyptischen Kultur 10 (1983), S. 157–178, Taf. 1.
Alexander Ilin-Tomich: Persons and Names of the Middle Kingdom (PNM);
online: <https://pnm.uni-mainz.de/3/incription/2108> (Zugriff: Nov. 2022).



VENEZIANISCHE HENKELSCHALE

17. Jh.

Farbloses und blaues Glas, 7 cm (Höhe) × 12,4 cm (Durchmesser)

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 1.172

Ehem. Kunstgewerbemuseum; erworben 1891 vom Althändler Ring, Hannover

Die filigrane Henkelschale mit kleinem Standring und dem leicht konischen, oberen Rand besteht aus sehr dünnwandigem, klarem Glas. An den Seiten befinden sich zwei Henkel, die durch Kniffe mit einer Zange verziert sind. Auf der Bodenmitte ist ein gerippter Knauf aus türkisblauem Glas aufgeschmolzen.

Schalen dieser Art sind mehrfach in verschiedenen Sammlungen nachgewiesen (vgl. beispielsweise Rijksmuseum Amsterdam, Inv. BK-14513). Mitunter ist der Zapfen im Inneren dabei in Form eines Apfels gestaltet (vgl. das Exemplar im Kunstgewerbemuseum in Prag). Bereits in der *Bichierografia* von Giovanni Maggi aus dem Jahr 1604 ist ein solches Gefäß aufgeführt. Und auch auf dem Gemälde *Interieur mit Stillleben und Flötenspieler*, das Cecco del Caravaggio zugeschrieben und in die Zeit um 1615–1620 datiert wird (Ashmolean Museum, Oxford), findet sich eine Schale dieser Art inmitten eines Früchtestilllebens.

Zur Funktion des auffälligen Knaufs in der Mitte der Schale gibt es verschiedene Theorien: von einem in der Barockzeit beliebten „Scherzbecher“, der aufgrund des blauen Knaufs die Flüssigkeit in der Schale optisch verfärbt haben mag, bis zur Deutung der Schale als „Fingerkumme“, ein Gefäß zum Reinigen der Finger bei Tisch.

Dass das Stück in seiner Entstehungszeit im 17. Jahrhundert eine besondere Kostbarkeit dargestellt hat, steht außer Frage. Es ist denkbar, dass die Schale in Venedig, genauer auf der Insel Murano gefertigt wurde, wo man seit dem Mittelalter Glaswaren von höchster Qualität schuf. Schon im 16. Jahrhundert wurden aber auch nördlich der Alpen Gläser „à la façon de Venise“ hergestellt. Eine Unterscheidung zwischen tatsächlich venezianischen Gläsern und Glaswaren in venezianisierender Form ist zumeist kaum möglich. \ AH

Literatur:

Franz Adrian Dreier: Venezianische Gläser und ‚Façon de Venise‘ (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin), Berlin 1989.



Peter Hertz

KOPIE DES OLDENBURGER WUNDERHORNS

um 1842

Silber, gegossen, vergoldet, 33 cm (Höhe) × 8,5 cm (Durchmesser Mündung)

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 4.839

Ehem. Großherzogliche Altertümersammlung; erworben 1884 als Auftragsarbeit

1884 ließ Großherzog Peter II. eine Kopie des Oldenburger Wunderhorns im Wert von 4.500 Goldmark aus der Werkstatt des Kopenhagener Juweliers Peter Hertz (ab 1906 königlich dänischer Hofjuwelier) ankaufen. 1842 vermutlich für Kronprinz Friedrich, den späteren König Friedrich VII. von Dänemark (1808–1863) angefertigt, stammte sie aus dessen Privatbesitz. In Oldenburg fand die Kopie Eingang in die Großherzogliche Altertümersammlung und füllte damit die Lücke um das noch heute auf Schloss Rosenborg in Kopenhagen aufbewahrte Original aus dem 15. Jahrhundert.

Auch wenn sich allerlei Wunderglaube und Sagen um das originale Oldenburger Wunderhorn (dän. „Oldenburghornet“) ranken, handelt es sich bei diesem Gefäß zunächst um ein prachtvoll verziertes Trinkhorn. Solch prunkvolle Trinkgefäß waren seit dem Mittelalter in fast ganz Europa bekannt. Eine Inventarliste von 1592 belegt, dass das Wunderhorn in Oldenburg als „das alte vergülte Horn“ noch in Benutzung war. Auch zu Lebzeiten Graf Anton Günthers wurde offenbar daraus getrunken – gleichwohl es Beschwerden über den faden Beigeschmack des Weines daraus gab. Zwar hatte Anton Günther testamentarisch verfügt, dass das Horn für immer in Oldenburg verbleiben sollte; ohne einen männlichen Erben aber fiel die Grafschaft Oldenburg nach seinem Tod an das dänische Königshaus. Schließlich ließ König Christian V. das Trinkhorn 1689 zunächst nach Glückstadt und ein Jahr später nach Kopenhagen bringen.

Die genaue Herkunft des Wunderhorns ist bis heute nicht eindeutig zu belegen. Schlüssige Hinweise legen die Vermutung nahe, dass es aus einer Kölner Silberschmiede aus der Zeit um 1470 stammt. Dorthin war Dänemarks König Christian I. in geheimer vermittelnder Mission gereist. Für die Öffentlichkeit jedoch war er auf Pilgerfahrt zum Schrein der Heiligen Drei Könige, für die das Horn vorgeblich als Votivgabe gedacht war. \ el

Literatur:

Gitte Kjær: Das Rätsel vom Oldenburger Horn im Schloß Rosenborg, in: Oldenburger Jahrbuch 90 (1990), S. 7–20.



SCHALE IN MENSCHENGESTALT

vor 1840

Holz, mit Muscheleinlagen, 27 × 18,5 × 12 cm

Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg, Inv. 126

Erworben zwischen 1835 und 1840; 1844 aus St. Petersburg nach Oldenburg in das Großherzogliche Naturalienkabinett überführt

Die hölzerne Schale aus der Sammlung Ivan Antonovich Kuprejanovs zeigt einen auf dem Rücken liegenden Menschen. Dabei bildet das weite, rot bemalte Schalenbecken den Körper. Über den Rand hinaus ragen der plastisch ausgebildete Kopf auf der einen und die ausgetreckten Füße auf der anderen Seite. Die Augen im geschnitzten und mit grüner Farbe bemalten Gesicht sowie der schwarze Schalenrand sind mit Einlagen aus kleinen durchbohrten Muscheln verziert. Unterhalb des Randes befinden sich mehrere Rillen, während der glatte Teil des Schalenbeckens mit strichlierten Linien verziert ist. In der Art der Verzierung sind zwei künstlerische bzw. handwerkliche Traditionen gesehen worden. Denn während es in vielen arktischen Gebieten kein Holz gab, wurden in den klimatisch milderen, westlichen arktischen Gefilden Masken und Gegenstände des täglichen und festiven Gebrauchs aus Holz geschnitten. Das Muster aus gestrichelten Linien wird in diesen Regionen von den Bewohnern, den Alutiiq, als typische Verzierung verwendet. Im Bereich des Kopfes wurden hingegen Einflüsse geltend gemacht, die den Tlingit, also einer weiter südlich lebenden Gemeinschaft, zugeschrieben werden. Häufig stellen die Schalen Tierfiguren dar. Es gibt aber, wie die hier beschriebene Schale, auch weitere Exemplare in Menschenform. Solche Schalen waren Gegenstände, die bei Festen, wie z. B. beim Potlatch (Fest nordamerikanischer indigener Gemeinschaften), benutzt wurden. In der Literatur firmieren solche Schalen häufig unter dem Namen Fettschalen, weil sie mit Hilfe eines bestimmten Fischöls imprägniert wurden. Wo genau Ivan Antonovich Kuprejanov, in den Jahren 1835 bis 1840 Gouverneur von Russisch-Amerika, die Schale erworben hat, ist bislang ungeklärt. \ ik

Literatur:

Wolfgang Haberland: Donnervogel und Raubwal. Indianische Kunst der Nordwestküste Nordamerikas. Ausst.-Kat. Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburg 1979, S. 215 (vgl. auch S. 190).

Viola König: Auf den Spuren deutscher Entdecker und Forscher in Russisch-Amerika. Alaska und die Nordwestküste im Spiegel alter, völkerkundlicher Sammlungen in Bremen und Niedersachsen, TenDenZen, in: Jahrbuch II des Übersee-Museums Bremen, Bremen 1993, S. 56.

Sonja Lührmann: Russisch-Amerika. Aleut, Tlingit, Kreolen, in: Indianer – Ureinwohner Nordamerikas. Ausst.-Kat. Schallaburg, Horn 2008, S. 112 u. 252.



DIE GROSSHERZOGLICHE GEMÄLDEGALERIE UND DAS AUGUSTEUM

1867 konnte der Oldenburger Großherzog Nikolaus Friedrich Peter die Großherzogliche Gemäldegalerie in einem eigens dafür geschaffenen Bau präsentieren: Feierlich wurde das Augusteum als Museumsgebäude eröffnet, in dem bis 1918 die Großherzogliche Gemäldesammlung gezeigt und für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Die Oldenburger Gemäldegalerie war eine recht junge Sammlung: Durch die dänische Fremdherrschaft von 1667 bis 1773 und den damit verbundenen Abtransport von Kulturgütern nach Dänemark wurde erst um 1800 wieder mit dem Sammeln von Gemälden begonnen. Vorher sind nur einzelne Gemäldezugänge zu verzeichnen, so die Landschaft von Lucas van Valckenborch, die 1770 erworben wurde und sich noch heute im Landesmuseum befindet.

Zu einem größeren Ankauf kam es dann durch Herzog Peter Friedrich Ludwig, der 1785 die Regierung übernahm und als kultureller Erneuerer des Herzogtums Oldenburg gilt. Im Oktober 1800 ersteigte er einige hochkarätige Werke aus der Sammlung des Oldenburger Postmeisters Georg von Hendorff (1744–1800), darunter Frans Franckens *Die Welt huldigt Apoll*.

Der Erwerb der Sammlung Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751–1829) wurde schließlich zur Geburtsstunde der Großherzog-

DIE
GROSSHERZOGLICHE
Gemälde Galerie
zu
OLDENBURG

GESELLSCHAFT
FÜR
VERVIELFÄLTIGENDE
KUNST

Peter Paul Rubens, Werkstatt

BRUSTBILD DER MARIA DE' MEDICI

um 1621–1625

Von Holz auf Leinwand übertragen, 51,5 × 41,5 cm

Privatbesitz

1823 bis 1918 Großherzogliche Gemäldegalerie Oldenburg; 1922 erworben für das Landesmuseum Oldenburg; 1923 abgegeben im Tausch

In den Jahren 1621 bis 1625 schuf Rubens den 24 Gemälde umfassenden Medici-Zyklus für das Palais du Luxembourg in Paris (heute im Musée du Louvre). Beauftragt von Maria de' Medici ist der Gemäldezyklus ein herausragendes Beispiel für politische Kunst. Er zeigt Ereignisse aus dem Leben Maria de' Medicis, die als Ehefrau Heinrichs IV. ab 1600 als französische Königin regierte. Nach dem tödlichen Attentat auf ihren Gemahl im Mai 1610 übernahm sie die Regentschaft für den noch unmündigen Sohn Ludwig XIII. Da sie nach Erreichen seiner Volljährigkeit die Regentschaft nicht abtreten wollte, kam es zu einem Machtkampf. Mit der politischen Ikonographie des Gemäldezyklus legitimierte Maria ihre Regentschaft.

Das Brustbild der Maria de' Medici stellt eine Vorstudie oder eventuell auch spätere Kopie des Gemäldes *Versöhnung zwischen Maria de' Medici und ihrem Sohn, Ludwig XIII.* aus dem Zyklus dar, zu dem zahlreiche Skizzen, ebenfalls auf Holz gemalt, überliefert sind.

Marias Kopf ist in einer Dreivierteldrehung zur rechten Bildseite gerichtet. Ihre Haut ist alabasterfarben gepudert, ihr Gesicht wird von einem indirekten Lichtstrahl erleuchtet. Die kunstvoll gesteckte Frisur wirft einen Schatten auf ihre rechte Schulter, ihre linke Schulter wird von einem hellen Tuch und dunklen Umhang bedeckt. Ihr Blick ist zum oberen Bildrand gerichtet, die Lippen sind leicht geöffnet. An ihrem rechten Ohr trägt sie einen Perlenohrring. Das Haupt ist mit einem Ährenkranz als Herrschaftszeichen bekrönt.

Als Teil der ehemaligen Großherzoglichen Gemäldegalerie ging das Werk 1922 in die Sammlung des Landesmuseums Oldenburg über. Im Dezember 1923 wurde es vom damaligen Museumsdirektor Müller-Wulckow gegen einen Teil des Nachlasses des Hofmalers Tischbein eingetauscht, darunter Entwürfe zum Idyllenzyklus. \ zMA/AH

Literatur:

Sebastian Dohe, Malve Anna Falk, Rainer Stamm (Hg.): Die Gemäldegalerie Oldenburg. Eine europäische Altmeistersammlung, Petersberg 2017, S. 226.



**VON DER
GEMÄLDESAMMLUNG
DER OLDENBURGER
GROSSHERZÖGE
ZUR
STAATLICHEN
GALERIE NEUERER
MALEREI**



Otto Modersohn

ÜBERSCHWEMMUNG

1912

Öl auf Leinwand, 65 × 90 cm

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 15.761

Erworben 1913 für die Staatliche Galerie Neuerer Malerei

Im Zuge der 341. Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins im Augusteum wurde 1913 Otto Modersohns farbenprächtiges Gemälde *Überschwemmung* erworben. Modersohn, der die Künstlerkolonie Worpsswede 1889 mitbegründete, lebte zu diesem Zeitpunkt bereits im beschaulichen Künstlerdorf Fischerhude an der Wümme.

Sanfte Blau- und Grüntöne dominieren das Bild, das ein überflutetes Flussbett und die umliegenden Wiesen zeigt. Infolge des starken Regenfalls treiben mehrere Boote ziellos auf dem Wasser umher. Der blaue Himmel und die kargen Bäume spiegeln sich auf der Wasseroberfläche und deuten zudem auf einen kühlen Wintertag hin. Modersohn lässt den Blick der Betrachter:innen über die flache, von Wasser bedeckte Landschaft weit in die Ferne schweifen. Die leicht erhöhte Perspektive deutet an, dass die Szenerie von einem Steg aus betrachtet wird. Intensiviert wird die Bildtiefe durch die diagonal nach hinten verlaufende Baumreihe und das weiter rechts verlaufende Ufer. In Kombination mit der fedrigen Pinselführung wirkt die Szenerie gleichermaßen ruhig und dynamisch.

Nach dem frühen Tod seiner zweiten Frau Paula Modersohn-Becker suchte Otto Modersohn Trost in der Ruhe und Abgeschiedenheit des weiten Wümmetal. Der Künstler vertrat bereits sehr früh die Meinung, dass die Wiedergabe einer reinen Landschaftsbeobachtung kein Kunstwerk ausmacht. Beeinflusst von der französischen Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts erweiterte er in Fischerhude sein — für die Worpssweder Schule charakteristisches — Verständnis von Natur. Auf seinen Streifzügen konzentrierte er sich auf das Wesentliche, studierte die „Grammatik“ der Natur und füllte sein Skizzenbuch mit Zeichnungen. Indem Modersohn anschließend seine Entwürfe, Erinnerungen und persönlichen Gefühle im Atelier auf die Leinwand übertrug, entstanden ausdrucksstarke und feinfühlige Naturdarstellungen. \ jP



Rudolf Schlichter

MARGOT

1924

Öl auf Leinwand, 110,5 × 75 cm

Stadtmuseum Berlin

1929 als Leihgabe in der Ausstellung „Malerei unserer Zeit“ der Vereinigung für junge Kunst im Augusteum

In der Zeit der Weimarer Republik befreiten sich Frauen aus starren Korsetts und hinterfragten gängige Konventionen. Auch die Kunst spiegelt diese Entwicklung – es entstand der Typus der „Neuen Frau“, den Fritz Massary 1932 in einer Operette von Louis Verneuil besingt: „Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will, ich habe mein Tempo, ich hab' meinen Stil, ich habe meine Hemmungen fest in der Hand, ein bißchen Gefühl, ein bißchen Verstand“.

Dieses Selbstbewusstsein strahlt auch das ikonische Porträt *Margot* aus, das Rudolf Schlichter 1924 malte. Margot, dargestellt in der Pose barocker Herrschaftsporträts vor dem Hintergrund einer zerfallenen Mietskaserne, schaut den Betrachter herausfordernd an. Ihre rechte Faust stemmt sie in die Hüfte und hält – als Attribut der modernen Frau – in der linken Hand eine Zigarette. Sie wirkt müde, aber würdevoll. Zu den Lebensumständen der Dargestellten ist nur wenig bekannt. Schlichter traf sie – wie die mehrfach von ihm porträtierte Jenny – im Prostituiertenmilieu. Margots linkes geschwollenes Augenlid deutet eine Malträtierung ihres Körpers an, dennoch scheint sie bereit, ihren Berufsstand mit Stolz vor Kritikern zu verteidigen.

Schlichters Arbeiten – besonders seine ausdrucksstarken Porträts – zeigen ihn als präzisen und unbestechlichen Beobachter der Gesellschaft seiner Zeit. Sie sind realistisch, nicht beschönigend und haben eine gewisse Schärfe in der Formulierung. Während seine Künstlerkollegen des Expressionismus oft verzerrte, überzeichnete Frauenfiguren in den Blick nahmen, ging es Schlichter um das Bodenständige und Reale seiner Motive. Als einer der Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit gab er sich keinem Pathos hin. Vielmehr wollte er einen allgemeingültigen Typus entstehen lassen, und insbesondere in den Darstellungen der „Neuen Frau“ verzichtet er auf Merkmale, die traditionell als weiblich wahrgenommen werden. \ kl

Literatur:

Sigrid Lange: Margot und Jenny; in: Matthias von der Bank, Claudia Heitmann, Sigrid Lange (Hg.): Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse, Petersberg 2015, S. 130.



Timo Sarpaneva (Entwurf), littala (Ausführung)

KARAFFE & FLASCHE

1963

Glas, blau und violett gefärbt, 23,5 cm (Höhe), 7 cm (Durchmesser) u. 18,5 cm (Höhe), 8,5 cm (Durchmesser)

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 13.110 u. 13.111
Erworben 1964 aus dem Kunsthändel

In der Nachkriegszeit etablierte sich Finnland als eines der führenden Designländer weltweit. Die Designer Alvar Aalto, Tapio Wirkkala und Timo Sarpaneva verband nicht nur die Leidenschaft für die Verbindung von Form und Funktion — ihre Glaskreationen sorgten Anfang der 1950er Jahre bei der Triennale di Milano international für Aufsehen.

Aufgewachsen in einer Familie von Schmiede- und Textilkünstler:innen, wurde der Grafikdesigner Sarpaneva im Alter von nur 24 Jahren von dem legendären finnischen Glashersteller littala eingestellt. Er war es auch, der 1955 das i-Logo der Firma entwarf. Seine Entwürfe reichen von Gebrauchs- und Kunstgegenständen aus Glas und Keramik über Textilien bis hin zu Grafiken und Skulpturen. Dabei war es stets sein Ziel, Ästhetik und Zweckmäßigkeit im selben Objekt zu vereinen. Inspiriert von der finnischen Natur zeichnen sich seine Arbeiten durch klare, zeitlose und moderne Formen aus.

Sarpaneva arbeitete zunächst mit Klarglas, bis er Mitte der 1950er Jahre begann, farbiges Glas zu verwenden. In dieser Zeit entwickelte er für littala die industriell produzierte und gefärbte Serie „i-linja“ (auch „i-line“). Teil dieser Farbglasserie sind eine blaue Karaffe (Art.Nr. 2503) und eine violette Flasche (Art.Nr. 2517). Die mundgeblasenen Karaffen wurden von 1956 bis 1962 produziert. Das Gefäß ist leicht bauchig, aber dennoch geometrisch. Die schnabelförmige Tülle verweist auf den Namen der i-Serie „bird carafe“ („Vogelkaraffe“). Neben Blau und Olivgrün verwendete Sarpaneva häufig ein helles Violett. Dieser auberginenfarbige Ton wurde beim zweiten Objekt eingesetzt. Der schmale Flaschenhals geht fließend in einen rechteckigen Gefäßkörper über, der wiederum auf einer schmaleren Zylinderform sitzt. Die runde Tülle liegt flach auf dem Hals auf. Durch die Anwendung von Techniken, die normalerweise der Herstellung von Skulpturen vorbehalten waren, verschwimmt bei Sarpanevas Entwürfen die Grenze zwischen Kunst- und Gebrauchsglas. Die geometrisch anmutenden Objekte funktionieren als eigenständige Skulptur. \ 30



Katinka Nicolai

OYUK PARLAMAK (SPIEGELLOCH)

1981

Holz und Kunststoff, 61,5 × 24 cm

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. 14.310

Erworben 1981 von der Künstlerin durch das Land Niedersachsen

Ab 1958 erwarb die niedersächsische Landesregierung im Zuge einer programmatischen Kunstankaufspolitik, die vornehmlich der Kunst- und Kulturförderung diente, alljährlich „besonders bemerkenswerte Kunstpositionen der Gegenwart“, die dann den niedersächsischen Verwaltungsbezirken und vor allem den öffentlichen Museen „zur dauernden Nutzung“ zur Verfügung gestellt wurden. Allein im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre wurden in diesem Zusammenhang rund 400 Kunstwerke an das Landesmuseum Oldenburg überwiesen — darunter herausragende Arbeiten von Marie Meyer-Glaeseker, Werner Berges, Klaus Beilstein, Udo Reimann und Anna-Maria Strackerjan. Unter den Landeskäufen des Jahres 1981 befand sich auch Katinka Nicolais Spiegelskulptur *Oyuk Parlak (Spiegelloch)*, die noch im selben Jahr in die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Landesmuseums Oldenburg überging.

Die Designerin und Kunstpädagogin Nicolai gehörte — neben Bernd Uiberall, Louis Niebuhr und Klaus Dietrich Boehm — der „Gruppe Kilo“ an und fertigte in den 1970er und 1980er Jahren seriell konzipierte, skulpturale Objekte, die der Op Art zuzuschreiben sind. Diese Kunstrichtung spielt mit der optischen Wahrnehmung und ruft mithilfe geometrischer Formen irritierende Effekte und optische Täuschungen im dreidimensionalen Raum hervor. Ihre aus Metall, Kunststoff und Holz bestehende Spiegelskulptur *Oyuk Parlak* entstand im Zusammenhang mit vergleichbaren, jedoch wesentlich größeren Objekten im öffentlichen Raum: Die auf dem Ihmeplatz in Hannover-Linden 1975 inmitten einer Brunnenanlage mit Wasserspielen errichtete Stahlplastik *Yaya Yolco* stammt von Katinka Nicolai und Klaus Dietrich Boehm und befindet sich mittlerweile wieder im Besitz des Künstlerpaars. Dagegen ist in der Bremer Neustadt noch immer Nicolais 1976 aus sechs Hohlspiegeln gefertigte Skulptur *Yariyol* zu sehen, deren Bildmotive sich aus unterschiedlichen Perspektiven konkav zu verändern scheinen. \ MK

Literatur:

Ludwig Zerull: Künstler in Niedersachsen. Ankäufe des Landes seit 1976, hg. v. Niedersächsischen Minister für Wissenschaft und Kunst, Hannover 1983.



Die ersten hundert Jahre liegen hinter uns. Während die Anfangsjahre des Museums vor allem von dem Pathos der Aufbruchszeit des kurz zuvor entstandenen Freistaats Oldenburg geprägt waren, aber auch von dem Schmerz über den Verlust von großen Teilen der ehemaligen Großherzoglichen Gemäldegalerie, wurde das Landesmuseum während des „Dritten Reichs“ zum Teil nationalsozialistischer Kulturpolitik: Im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ verlor es 103 Werke der zuvor erworbenen modernen Kunst.

Nach wenigen Monaten der Schließung — vom „Tag der Waffenruhe“ am 5. Mai bis zum 8. Dezember 1945 — durch die britische Militärregierung erfand sich das Landesmuseum als Museum des neu geschaffenen Landes Niedersachsen neu. Seither widmet es sich wieder mit ganzer Kraft dem Sammeln, Forschen und Bewahren von Kunstwerken und kulturgeschichtlichen Artefakten. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf der Kunst und Kulturgeschichte des ehemaligen Landes Oldenburg und Nordwestdeutschlands.

Das Museum blickt dabei sowohl zurück als auch nach vorn: Die Vergangenheit wollen wir für die Gegenwart erschließen, sichtbar machen, erforschen, immer wieder neu zum Sprechen bringen und in ihren bedeutendsten Artefakten für die Zukunft erhalten. Als Ort kreativer Prozesse und aktueller Debatten stehen wir zugleich inmitten der Gegenwart und der Fragen unserer Zeit.

Unsere Arbeit ist daher — ohne die Priorität unserer Kernaufgaben in Frage zu stellen — permanentem Wandel unterworfen. Themen wie Provenienzforschung, Geschlechtergerechtigkeit, Digitalisierung, postkoloniale Neubewertungen und Klimaschutz