

# BAROCK- BERICHTE 20/21





Silke Gatenbröcker

## Michael Herr (1591–1661). Zwischen Tradition und Innovation auf dem Weg zum Barock

Die Nürnberger Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist bislang noch nicht gründlich untersucht. Als einer ihrer bedeutendsten Vertreter darf Michael Herr gelten, dessen umfangreich erhaltenes zeichnerisches Werk zu den herausragenden Leistungen der vorakademischen Phase vor Sandrarts Engagement in Nürnberg zählt. 1591 im schwäbischen Metzingen geboren, ging Herr spätestens 1610 in die Reichsstadt, wo er bis zu seinem Tode 1661 eine vielseitige Tätigkeit entfaltete.<sup>1</sup>

Sein in den 1640er Jahren gezeichnetes und vom Stecher Peter Troschel reproduziertes Selbstbildnis zeigt den 50–60jährigen Künstler (Abb. 1) nach dem Muster der 1630 erschienenen *Iconographia* van Dycks und dokumentiert so seinen Anspruch auf die Erhebung vom Handwerker- in den Künstlerstatus.<sup>2</sup> Hervorstechend ist der eindringliche Blick: Nicht nur Ergebnis des Selbststu-

diums im Spiegel, verweist er auf die besondere geistige Kraft und das im Distichon Sigmund von Birken hervorgehobene künstlerische Sehvermögen des Malers. Daß von Birken, Präsident des *Pegnesischen Blumenordens* und kaiserlich gekrönter poeta laureatus, sich um den Lobspruch kümmerte, spricht ebenso wie der – nicht sehr originelle – Apelles-Topos immerhin für das gesellschaftliche Ansehen unseres Künstlers.

In den Nürnberger Archivalien erscheint der Maler Herr als führende Autorität; wie seinen Kollegen Paul Juvenel (Sohn des aus den Niederlanden zugewanderten und schon deshalb geachteten Nicolaus Juvenel) adelte ihn eine 1614–15 unternommene Italienreise. Der wiederholten Wahl zum *Vorgeher* der Maler folgte 1639 die Berufung zum *Genannten* in den äußeren Rat der Stadt<sup>3</sup>, die ihm als alleinigem Vertreter seines Berufstandes Zutritt zu den Versammlungen der Patri-

zier in der Herrentrinkstube verschaffte, was engere Kontakte zu potentiellen Auftraggebern bedeutete.<sup>4</sup>

Die in der reichen Kunsttradition des Mittelalters und der Dürerzeit verwurzelte Reichsstadt war durch ihren internationalen Handel, besonders mit der soziologisch vergleichbar strukturierten Kaufmannsmetropole Venedig, offen für aktuelle Entwicklungen.<sup>5</sup> Dies bot für den ambitionierten Herr Ansatzpunkte zu Neuerungen, die er allerdings meist nur im finanziell risikoarmen Medium der Handzeichnung erproben konnte: Gründe für eine zögernde Bestellung größerer Auftragswerke waren neben der wirtschaftlich unsicheren Situation des Dreißigjährigen Krieges und der lutherischen Orthodoxie in Nürnberg v. a. die engstirnige Haltung der Nürnberger Maler, die sich in konkurrierendem Gerangel gegenseitig bei der Erschließung neuer Aufträge behinderten.<sup>6</sup> Herrs

Abb. 1 (rechts): Peter Troschel nach Michael Herr, Selbstbildnis Michael Herrs, Kupferstich und Radierung. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Signatur A 9409.

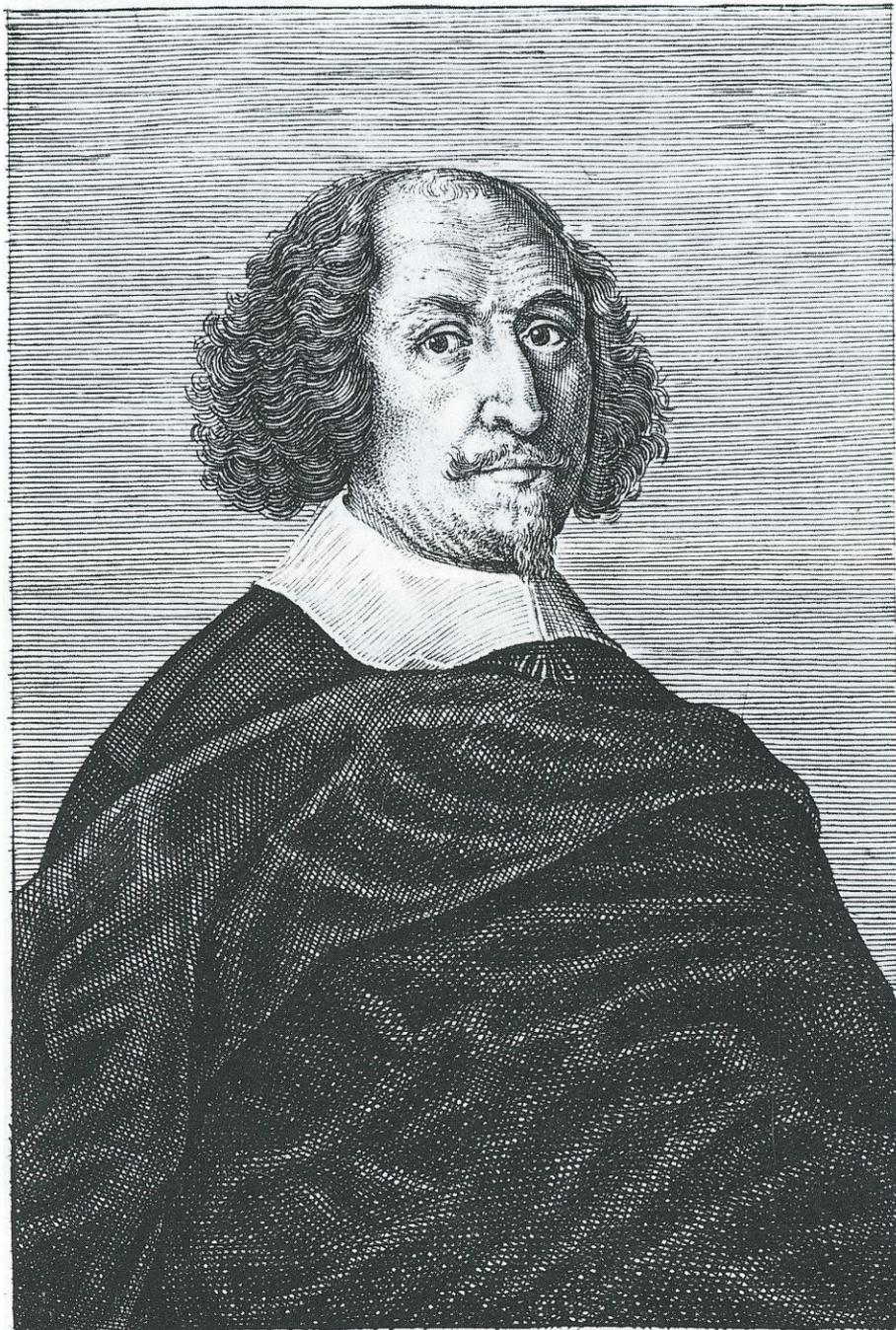


Abb. 2 (links): Michael Herr, Die Enthauptung Johannes' des Täufers, Feder, aquarelliert. Weimar, Schlossmuseum, Inv.-Nr. KK 827.

MICHAEL HERR Pictor Clar.<sup>mg</sup>  
 Nat. Metzinge in Duc. Wirtenb. d. 13 Dec. A. 1591.  
 Denat. Norimb. d. 21 Ian. A. 1661.  
 Quæritur HERRIADES quare sit factus Apelles  
 In vultu causa est: Ingeniosus erat.  
 Mich Herr delin.  
 P. Troschel sculp.  
 Sigism. à pircken  
 Com Pal.

qualitätvollste und fortschrittlichste Kompositionen sind daher im Bereich der Handzeichnungen entstanden. Heinrich Geissler gebührt das Verdienst, in dem Vielzeichner Herr „einen der frühesten Vertreter des Barock in Süddeutschland“<sup>47</sup> entdeckt zu haben. Die bereits im 16. Jahrhundert hochgeschätz-

te Handzeichnung etablierte sich in Nürnberg um 1600 als autonome Gattung.<sup>8</sup> Zahlreiche Sammlungen waren Vorbildersammlung und Absatzmarkt zugleich, darunter die Kollektionen des Melchior Ayrer (gest. 1570), Willibald Imhoff (gest. 1580), Paulus Praun mit über 600 Zeichnungen (gest.

1616) und Paul III. Behaim (1592–1637), dessen Sammlung über das in Berlin bewahrte Inventar dokumentiert ist.<sup>9</sup> Den Stellenwert der Zeichnung erhellt auch die Terminologie der Ratsverlässe: *Virtuoso* heißen die im Zeichnen besonders ausgewiesenen Künstler.



Abb. 3 (links): Michael Herr, „Sine Cerere et Libero friget Venus“, Feder, aquarelliert. Bamberg, Staatsbibliothek, Inv.-Nr. I P 92.



Abb. 4 (links): Michael Herr, Kreuzauffindung, Pinsel und Tusche, laviert, 159×207 mm. Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Bi 376.93.



Abb. 9 (links): Michael Herr, Pastorale mit Hirtenpaar, Feder, laviert. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Kdz 17732.



Ein Jahr nach Herrs Tod wurde 1662 die Nürnberger Akademie gegründet, zunächst eine aus privaten Zirkeln hervorgegangene Zeichenschule. Künstler, unter ihnen wohl Michael Herr, unterrichteten dort auch dilettierende Sammler<sup>10</sup>. Theoretische Auseinandersetzung deutet eine in den 1650er Jahren vom Nürnberger Verleger Paul Fürst vorbereitete, erst 1666 veröffentlichte anatomische Zeichenlehre an: Herr, der mehrfach für Fürsts Verlag arbeitete, wird nicht unwesentlich zur Kenntnis von Jacopo Palma il Giovanes *Regole per imparar a disegnar i corpi humani* (1636 Venedig) beigetragen haben, auf die sich Fürst stützt<sup>11</sup>, da Herr nach seinem Venedig-Aufenthalt die Kunst Palmas in Nürnberg verbreitete.

Früheste, anhand genauer Bezeichnung zuordbare Werke Herrs sind Stammbuchblätter, die sich wohl aufgrund ihrer Funktion erhalten haben. Ein Exemplar von 1611 zeigt eine Göttergesellschaft nach Terenz' *sine Cere et Libero friget Venus*, ein Motiv, das Herr über die Haarlemer Graphik rezipierte (Abb. 3).<sup>12</sup> Die Aufschrift *Maler gesell von Stuttgart* deutet auf eine Lehrzeit (1605–1609?) in Stuttgart hin, möglicherweise in der Werkstatt des Hofmalers Georg Thonauer. Die Kulisse Nürnbergs im Hintergrund doku-

mentiert gleichzeitig Herrs neuen Wirkungs-ort. Zentrale Bedeutung erhält das Blatt, weil es neben der deutschen Bezeichnung mit kompletter Signatur seine „Geheimschrift“ enthält. Diese regelmäßig verwendete, lesbare Schrift (hier: *got mein hoffnung*) hat damit den Wert einer Signatur.<sup>13</sup>

Herr zeigt sich figural ausgerichtet, die betont locker angelegte Arbeit in knorpeligem Häkchenstil demonstriert für einen gerade 20jährigen erstaunliches Selbstbewußtsein. Anspruchslos wirkend, tritt die Dynamik des Zeichnens hervor, Sparsamkeit der Mittel wird kultiviert. Herr pflegt die persönliche Handschrift, die Manier: scheinbar geringe Sorgfalt prägt den skizzenhaften, auf die Inventio konzentrierten Duktus. Dies ist um so bemerkenswerter für „öffentliche“ Stammbuchblätter. Treffsicherheit, genialische Dynamik sind sicher auch mit Blick auf den eingeforderten Künstlerstatus demonstriert.<sup>14</sup> Noch bis in die 20er Jahre verwertet Herr neben seinen Skizzen aus Italien v. a. deutsche und niederländische Druckgraphik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Die *Salome* (Abb. 2)<sup>15</sup> aus den 20er Jahren verknüpft in ihrer szenisch komprimierten Darstellung des Erzählerlaufes das Vorbild Dürers mit venezianischer Malerei.

Die Enthauptungsszene schließt sich eng an Dürers Holzschnitt (Strauss Nr. 153) an, der Henker geht jedoch auf den Mars aus Saenredams Planeten-Stichserie (Hollst. Nr. 52) zurück. Beim Gastmahl stützt Herr sich dagegen auf Veroneses Festdarstellungen, die er während seines Aufenthaltes in Venedig 1614/15 studiert hatte. Sein Werkstattvorrat enthielt u. a. das getreu aufgenommene *Gastmahl im Hause des Simon*.<sup>16</sup> Übersteigert gewellte Konturen, gestauchte Gewänder, gedrungene Proportionen, ausgeprägte Physiognomien charakterisieren Herrs Zeichnungen seit 1618/19.<sup>17</sup>

Eine Nachzeichnung nach Elsheimers legendärem *Il Contento*,<sup>18</sup> während Herrs Aufenthalt in Rom entstanden, bildet den Ausgangspunkt für zahlreiche vom Deutsch-Römer beeinflusste Arbeiten. Der Bericht über den in Rom außerordentlich einflussreichen deutschen Maler war über die zum römischen Elsheimer-Kreis zählenden Johann König und Paul Juvenel, die sich in Augsburg und Nürnberg u. a. auf kleine Kabinettbilder spezialisierten, in der Reichsstadt präsent. Als Erbe altdeutscher Kunst mußte er hier auf großes Interesse stoßen. Herr fuhr sicher mit dem festen Vorsatz, Elsheimerisches zu studieren, nach Rom.<sup>19</sup>



Kompositionsprinzipien und Motive in Anlehnung an Elsheimer finden sich noch 1625 in der mit dem Pinsel in ungeheurer Verve hingeworfenen Entwurfszeichnung *Auffindung des Heiligen Kreuzes* (Abb. 4)<sup>20</sup>, die von der Predella des Elsheimer-Kreuzaltars (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) abhängt. Dieser befand sich seit 1612 in der Sammlung Cosimo II. de Medici in Rom, wo Herr ihn sehen konnte.

Die autonome Zeichnung *Raub der Sabine- rinnen* von 1626 (Abb. 5)<sup>21</sup> verdeutlicht kongenial Herrs Verarbeitung von Christoph Schwarz, Johann Rottenhammer, Adam Elsheimer und der venezianischen Zeichnung, deutet darüber hinaus aber seine Hinwendung zur unmittelbaren Drastik des Barock an: Das Geschehen verdichtet sich in divergierenden, die Bildbühne sprengenden Bewegungsrichtungen, die in den Betrachter- raum drängen. Übersteigertes Heranrücken an den vorderen Bildrand geht mit der Akzentuierung einzelner Figuren einher, Monumentalität tritt an die Stelle der üblichen Aufzählung vielteiliger Gruppen. Ähnliches ist in dieser Zeit nur bei Pieter Lastman zu finden<sup>22</sup>, der sich genau wie Herr in seiner Italienzeit an Rottenhammer und Elsheimer schulte.

Seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre gewinnt die Rubens-Rezeption für Herr Bedeutung, um schließlich die Oberhand zu erlangen: Die voluminösen, in sich ruhenden Figuren mit energischer Gestik und raum-

greifender Bewegung der *Diana mit ihren Nymphen* von 1628 (Abb. 6)<sup>23</sup> zeigen Herrs Verständnis des flämischen Barock. Dem Einfluß Rubens' verdankt Herr die Umsetzung venezianischer Eleganz in schlagkräftige Vehemenz.

Die autonome Sammlerzeichnung, von der eine zweite Fassung<sup>24</sup> existiert, lehnt sich farblich an die venezianische *carta turquina*-Technik an. Statt gefärbter Papiere gründiert Herr seine Blätter selbst<sup>25</sup>, was ihm farbliche Differenzierung und eine ausgefeilte Licht-Schatten-Regie ermöglicht.

Nach der Berufung zum *Genannten* 1639 verstärkt sich Herrs künstlerisches Selbstbewußtsein erneut. Sein *Jünglingsbildnis* von 1640 (Abb. 7)<sup>26</sup>, eine weiß gehöhte, reine Federzeichnung, lebt vom eleganten Schwung der Zeichenhand. Ausgehend von Chiaroscuro-Stichen des Hendrik Goltzius stellt Herr mit perspektivischem Federgebrauch den souveränen Umgang mit dem Zeichen- gerät unter Beweis und erzeugt Plastizität und barocken Bewegungsreichtum. Gerade im Verzicht auf aufwendige technische Mittel demonstriert der Künstler *virtuosità*; in der Anwendung der für das Medium konstitutiven Linie zeigt er sein *ingenium*.<sup>27</sup>

Auch im zwischen 1640 und 1650 gezeichneten *Hl. Hieronymus* nach Johann Liss' Gemälde für San Nicolo da Tolentino in Venedig (Abb. 8)<sup>28</sup>, von dem eine Kopie aus Sandrarts Besitz im Nürnberger Rathaus hing, beweist Herr Meisterschaft. Der fließende, an-

und abschwellende und dabei doch elegante Feder-Kontur, das flackernde Hell-Dunkel und nicht zuletzt die Auswahl des Vorbildes zeigen Herrs stilistische Ausrichtung zum Barock. Das Interesse an Liss verdeutlicht nochmals – analog zur Elsheimer-Rezeption – die identitätsstiftende Bedeutung der im *Vaterland der Künste* erfolgreich arbeitenden deutschen Künstler.

Herr's Blätter der 1640er Jahre beeindruckten durch die besonders lichterhaltige Atmosphäre mittels warmer, geschmeidiger Zeichenmittel. Sensibel abgestufte Lavierung erzeugt ein beinahe farbiges Flimmern. Die autonom wirkende *Pastorale mit Hirtenpaar* (Abb. 9)<sup>29</sup> mit engem Bezug zur *locus amoenus*-Dichtung der Pegnitzschäfer um Philipp von Harsdörffer trägt eine persönliche Botschaft in Herrs Geheimschrift: „Ich behelf mich der Bleter wie der Bock“. Ironisch setzt er sich damit auseinander, mangels größerer Gemäldeaufträge auf das unspektakuläre graphische Medium verwiesen zu sein und verweist indirekt auf weit darüber hinausgehende – brachliegende – Fähigkeiten.

Ungebrochenes Selbstbewußtsein spiegelt dann auch das *Parisurteil* von 1642 mit der Bezeichnung *Signor Michel*.<sup>30</sup> Herr demonstriert im Spiel mit dem eigenen Hausnamen seine Italienkenntnis und leitet daraus den Anspruch auf den dortigen Künstlerstatus ab. Der *Entwurf für ein Deckenfresko* (Abb. 10)<sup>31</sup>, eine Visierung für eine sakrale Dekoration aus den 50er Jahren, zeigt Herrs Altersstil in

Abb. 6 (links): Michael Herr, *Diana und ihre Nymphen, Feder, laviert und gehöht*, 201×327 mm. Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv.-Nr. B 613.



Abb. 7 (rechts): Michael Herr, *Jünglingsbildnis, Feder, gehöht*. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. AB 342.

flotter, grob andeutender Zeichenweise. Der Entwurf verbindet Trinität und Christus mit Ecclesia als Grundpfeiler christlichen Glaubens auf den Schmalseiten mit den christlich-humanistischen Tugend-Allegorien Concordia – Pax – Victoria und Caritas – Abundantia auf den Langseiten. Erklärende Zitate aus den Psalmen und den Evangelien folgen dem Lehrbedürfnis des Luthertums, das die erzieherische Funktion von Bildern nutzte. Die wohlthätige Wirkung von Frieden, Eintracht, Nächstenliebe ist nach dem gerade überstandenen Krieg kein zufällig gewähltes Thema. Eine Skizze auf dem Verso für ein Feuerwerk, vermutlich im Bezug zu den 1650 in Nürnberg abgehaltenen Friedensfeierlichkeiten, unterstützt diesen Zeitbezug.

Beispielhaft zeigt das Blatt, wie der dem orthodoxen Luthertum Nürnbergs verpflichtete Herr sich barocke, für die Bedürfnisse der Gegenreformation entwickelte Stilformen zu eigen macht, um mit dieser Aktualisierung Aufmerksamkeit und Akzeptanz für seine Arbeit zu erlangen.

Herr's originelle Zeichnungen in individueller, kraftvoller Handschrift sind Dokumente eines kunst- und kulturhistorischen Epochenabschnittes, die belegen, daß auch die Krisenzeit des Dreißigjährigen Krieges Künstler nicht von ihrem Metier entfernte, sondern die Art ihrer Betätigung beeinflusste, z. B. in der Konzentration auf die Handzeichnung und Druckgraphik.

#### Anmerkungen

(1) Die hier zusammengestellten Anmerkungen zu Zeichnungen Herrs basieren auf meiner Dissertation: *Silke Gatenbröcker, Michael Herr (1591–1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert. Mit Werkverzeichnis*, Münster 1996.

(2) Gatenbröcker 1996, 69. Zur „Iconologia“: *Hans-Joachim Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York 1984.

(3) Hans Hauer, „Der Maler Ordnung und Gebrauch“, Ms., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv: RST Nürnberg, Maler XII/44, f. 28v; *Nürnberger Ratsverlässe, StaatsAN, Rep. 60a, Nr. 2225, April 1639, f. 6v*.

(4) Gatenbröcker 1996, 64.

(5) Gatenbröcker 1996, 72–74.

(6) Eine aufschlußreiche Quelle zu diesen Vorgängen ist das sogen. *Malerbuch des Ätzmalers*

Hans Hauer (vgl. Anm. 3); *Gatenbröcker 1996, 59–61, 78*.

(7) *Ausstellungskatalog „Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640“*, Bd. 1, Stuttgart 1979, 220.

(8) *Ilse O'Dell-Franke, Nürnberger „Reisser“ der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-Katalog „Zeichnung in Deutschland 1540–1640“*, Bd. 2, Stuttgart 1980, 199. Für den weiteren süddeutschen Raum sei an Hainhofers Berichte über den damals bereits umfangreichen Handel mit Handzeichnungen erinnert (Biedermann, in: *Ausst.-Katalog, Meisterzeichnungen des deutschen Barock*, Augsburg 1987, 9). Auch hatte 1565 *Samuel Quiccheberg, Leibarzt Albrechts V. von Bayern*, in seinem „*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi . . .*“, München 1565, Handzeichnungen bereits als eigenständigen Teil der *Kunstammer seines Dienstherrn* behandelt (Heinrich Leporini, *Die Künstlerzeichnung*, Berlin 1928, 328 f.; Gatenbröcker 1996, 62).



Abb. 8 (links): Michael Herr, *Vision des hl. Hieronymus*, Feder, aquarelliert, 252×195 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Z 337.

Abb. 9 auf Seite 198 unten.

Abb. 10 (rechts): Michael Herr, *Entwurf für ein Deckenfresko*, Feder, laviert. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 21880.

(9) Gatenbröcker 1996, 62, 80. O'Dell-Franke 1980, 199; *Ausst.-Katalog „Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett“*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1994, 25 (Rainer Schoch), 49–51 (Katrin Achilles-Syndram).

(10) Herrs Zeichnung „*Kunstammer des Johann Septimius Jörger*“ (Universitätsbibliothek Erlangen, Inv. B 610a) belegt den engen Kontakt zu diesem selbst als Zeichner dilettierenden Sammler (vgl. Jörgers *Federrisse in Erlangen und Berlin*). Mit Jacob von Sandrart, dem Gründer der Akademie, pflegte Herr engen Kontakt, wie Kupferstiche Sandrarts nach Herrs Entwürfen zeigen (Gatenbröcker 1996, Nr. D12, D26, D27, D28).

(11) Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock*, Hildesheim 1987, 137 f. Zur Nürnberger Akademie: ebd. 154 und: L. Grote, in: *Ausst.-Katalog „Barock in Nürnberg, 1600–*

*1750“*, Nürnberg 1962, 14, der Sandrart zum „*spititus rector*“ der Akademiegründung erhebt, ohne daß dies durch Quellen belegt werden könnte.

(12) Bamberg, Staatsbibliothek, Feder, laviert, Inv. I P 92; Gatenbröcker 1996, Nr. Z2.

(13) Dazu ausführlicher: Gatenbröcker 1996, 144–147.

(14) Gatenbröcker 1996, 86.

(15) Feder, aquarelliert, Schloßmuseum Weimar, Inv. KK 827.

(16) Feder, aquarelliert, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv. B602; *Ausst.-Katalog „Michael Herr. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock“*, bearb. von Silke Gatenbröcker u. a., Metzungen 1991, Nr. 5, m. Abb.; Gatenbröcker 1996, Nr. Z247.

(17) Gatenbröcker 1996, 97.

(18) Ehem. Leipzig; Gatenbröcker 1996, Nr. Z23. Die „*Contento*“-Nachzeichnung bietet

für die *Elsheimer-Forschung* übrigens den Hinweis, daß das unvollendet zurückgelassene Gemälde sich noch 1614, vier Jahre nach Elsheimers Tod, in Rom befand!

(19) Gatenbröcker 1996, 50.

(20) Feder und Pinsel, Kupferstichkab. Basel, Inv. Bi. 376.93; Gatenbröcker 1996, Nr. Z44.

(21) Feder, laviert, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. C90/4036; Gatenbröcker 1996, Nr. Z46.

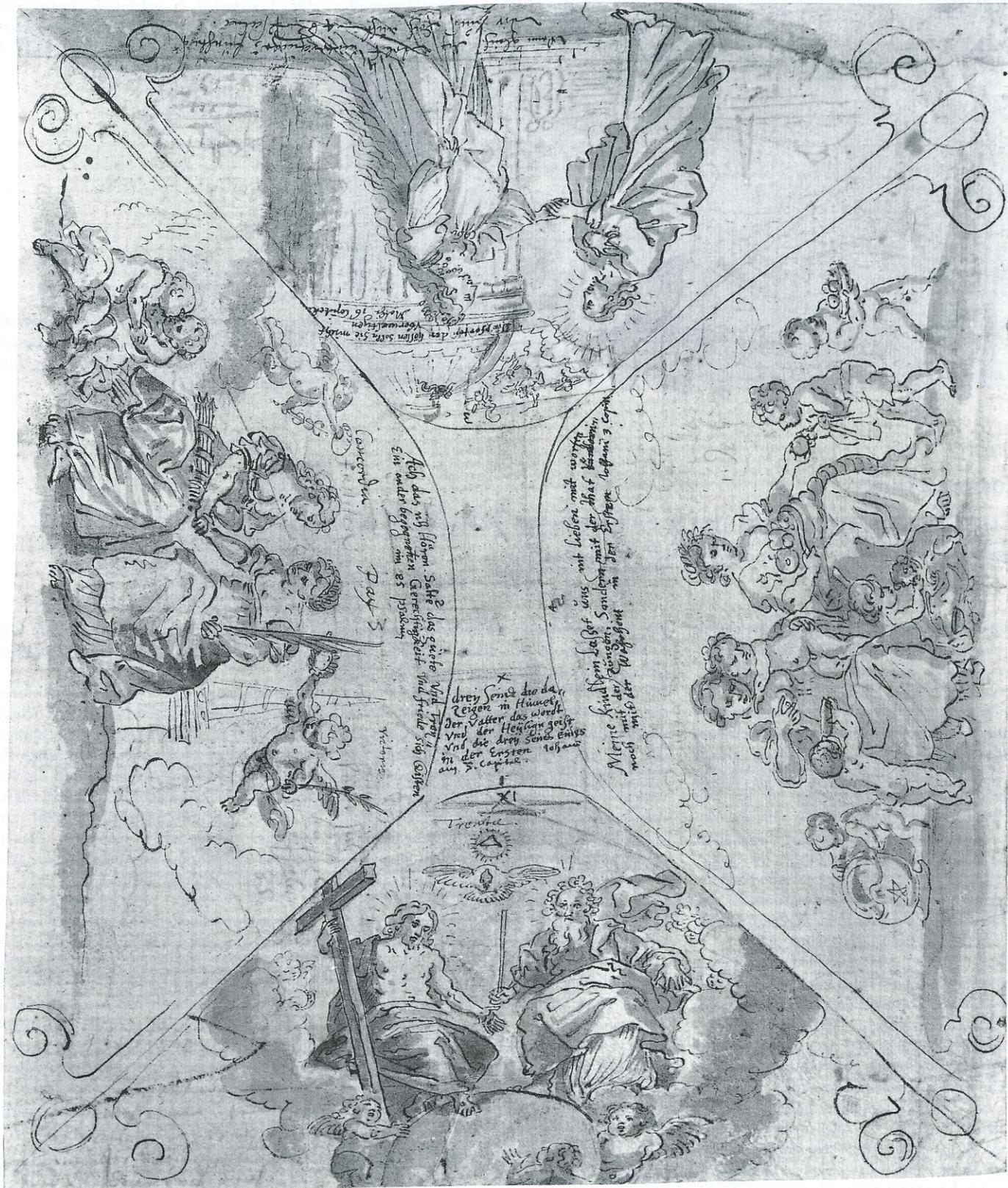
(22) Vgl. Lastmans „*Schlacht zwischen Maxentius und Konstantin*“, 1613, Kunsthalle Bremen.

(23) Feder, laviert und gehöht, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv. B613; Gatenbröcker 1996, Nr. Z50.

(24) Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Z632, Gatenbröcker 1996, Nr. Z268.

(25) Gatenbröcker 1996, 93.

(26) Feder, gehöht, Museum für Kunst und



Kulturgeschichte Lübeck, Inv. AB342; Gatenbröcker 1996, Nr. Z298.

(27) Jüngst wurde für den Kupferstich Vergleichbares analysiert: Martin Kemp, *Coming into line: Graphic demonstrations of skill in Renaissance and Baroque engravings*, in: *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, ed. by John Onians, London 1994, 221–244, bes. 222 f.

(28) Feder, aquarelliert, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv. Z337; Gatenbröcker 1996, Nr. Z425.

(29) Feder, laviert, Kupferstichkabinett Berlin, Inv. KdZ 17732; Gatenbröcker 1996, Nr. Z77.

(30) Feder, laviert, Universitätsbibliothek Erlangen, Inv. B604; Gatenbröcker 1996, Nr. Z73.

(31) Feder, laviert, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. 21880; Gatenbröcker 1996, Nr. Z341

Anschrift der Verfasserin:  
Dr. Silke Gatenbröcker  
Herzog Anton Ulrich-Museum  
Museumsstr. 1  
D-38100 Braunschweig