

Kölner Porträts

vom späten Mittelalter bis zur Romantik

Lebensbilder, Stadtgeschehen, Museumsgeschichte

Thesy Teplitzky

 GREVEN VERLAG KÖLN



Inhalt

- 6** Vorwort
- 10** Die Familie von dem Wasservass
und ein geheimnisvoller Stifter
- 28** Die Familie ter Steegen de Monte
und ein verstecktes Stifterporträt
- 42** Das Ehepaar Schellenberger
Der Apotheker und die reiche Erbin
- 56** Das Ehepaar Pilgrum
Hochzeit und Tod
- 66** Peter Paul Rubens
Ein humanistisches Freundschaftsbildnis
- 78** Lacht Rembrandt?
Ein Selbstbildnis und viele Deutungen
- 98** Everhard Jabach
Ein bemerkenswerter Kunstsammler und Kunsthändler der Barockzeit
- 120** Angelica Kauffmann: Bildnis Thomas Reade
Eine außergewöhnliche Malerin und ein junger Lord
- 134** Johann Anton de Peters und Ferdinand Franz Wallraf
Vom Rokoko zur Revolution
- 154** Carl Begas und Johann Peter Weyer
Ein Freundschaftsbildnis der Romantik
- 176** Schlussbetrachtung
- 182** Bildnachweis

Vorwort

Porträts faszinieren. Sie ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters an; sie wecken seinen Wunsch, sich mit den Personen, die ihm im Bild begegnen, näher zu beschäftigen und sie zu ihrer Zeit und zu den Ereignissen ihres Lebens zu befragen.

Beliebt ist seit einigen Jahren in Ausstellungen und Büchern die freie Interpretation, vorwiegend durch Literaten, die zu ihrem Gegenüber im Bild eine Erzählung erfinden, aus Bilddetails phantasievolle Schlüsse ziehen und daraus eine Dichtung generieren. Diese Begegnung von Malerei und Literatur mag reizvoll sein. Dagegen steht, dass eine überlegte, an den tatsächlichen Zeit- und Lebensumständen der Porträtierten orientierte Erforschung, die der historischen Wirklichkeit deutlich näher kommt, doch sinnvollere und damit meist auch interessantere Geschichten hervorbringt als austauschbare Fiktionen.

Mit den *Kölner Porträts* werden in zehn Kapiteln Porträts in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums von Einzelpersonen und Paaren vorgestellt, die entweder in der Geschichte der Stadt oder des Museums eine wesentliche Rolle spielten oder deren Bildnisse sich eigenständig in die Museumsgeschichte eingeschrieben haben. Mehrere der Porträtierten haben aber auch weit über Köln hinaus Bedeutung. Das gilt für Rubens, dessen frühestes bekanntes Selbstbildnis sein Treffen mit Galileo Galilei im Jahr 1604 in Mantua dokumentiert, sowie für Rembrandt, dessen spätes Altersselbstbildnis zu den prominentesten, immer wieder kommentierten Bildern des Hauses zählt. Es gilt ebenso für den aus einer Kölner Patrizierfamilie stammenden Everhard Jabach, Bankier, Kunstsammler und Kunsthändler im Paris der Barockzeit, der große Teile seiner Sammlung an Ludwig XIV. verkaufte, so dass heute ein ansehnliches Konvolut von hochkarätigen Gemälden und Zeichnungen aus seinen Beständen zum Grundstock der Louvre-Sammlungen gehört. Mit der Jabach-Medaille, die sein Bildnis trägt, werden Mäzene der Kölner Museen ausgezeichnet. Im historischen Kontext kommt

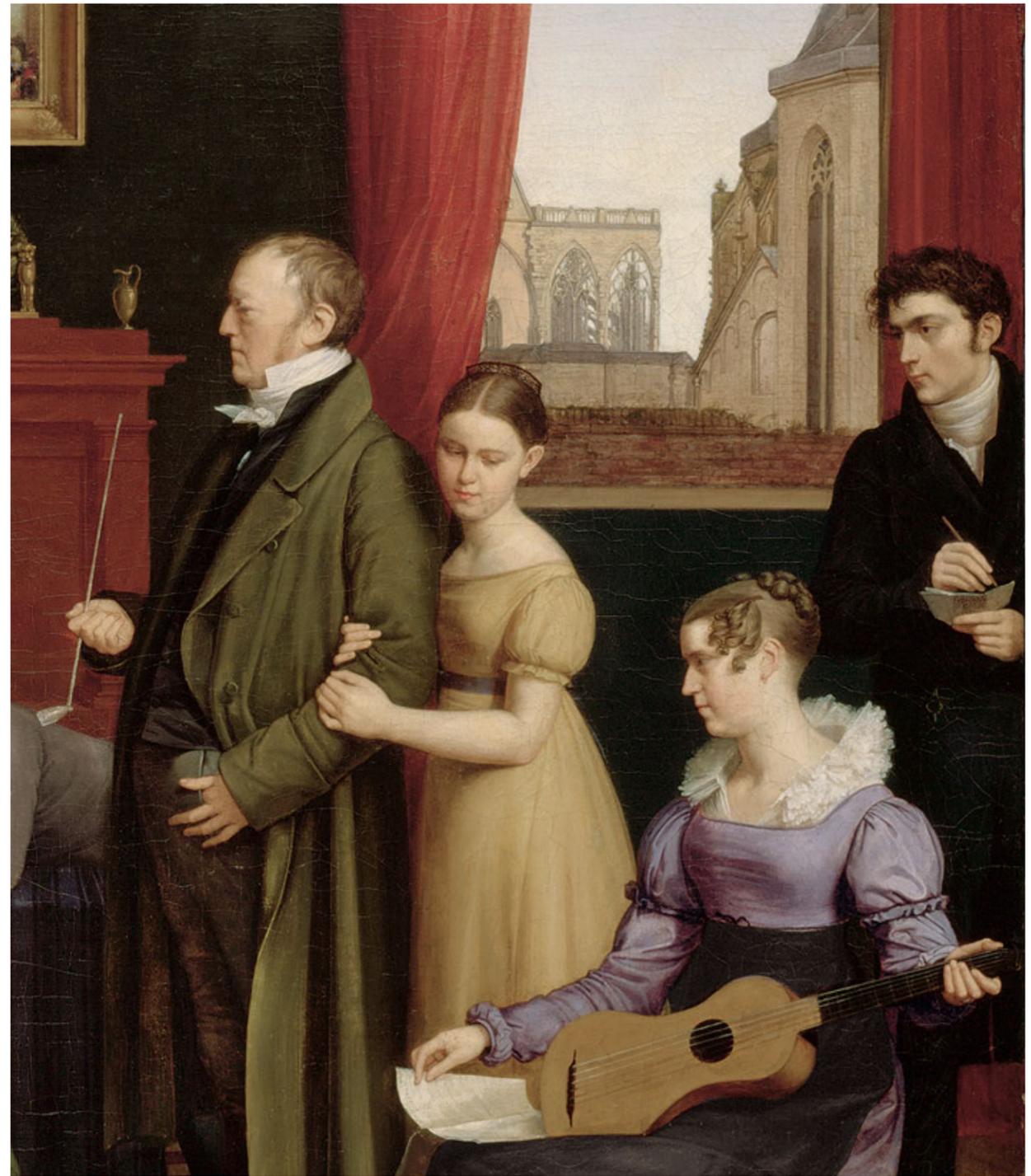
Detail aus: Carl Begas

Die Familie Begas

1821 | Leinwand | 76 × 85,5 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

(Abb. S. 159)





Meister der Lyversberger Passion
Krönung Mariae
um 1465/70 | Eichenholz mit Leinwand überzogen
101,6 × 133 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek

Ungewöhnlicherweise kniet der Stifter Johann Rinck d. Ä. († vor dem 21.5.1465) rechts im Bild. Auf der linken Seite ist nur seine erste Ehefrau, Gertgin von Blitterswich († 1439), vertreten; ein Bildnis der zweiten Ehefrau, Belgin van Suchtelen († 1462), fehlt. Denkbar ist, dass Dr. Peter Rinck, der Sohn Johanns aus erster Ehe, der das Bild vermutlich in Auftrag gab, seine früh verstorbene Mutter mit der höherrangigen Position – rechts von Gottvater, Christus und Maria – herausstellen und ehren wollte.



Rogier van der Weyden (Werkstatt)

Karl der Kühne

um 1454 | Eichenholz | 49 × 32 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Das Berliner Bildnis zeigt Karl den Kühnen, seit 1467 Herzog von Burgund, in jüngeren Jahren. Er trägt die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies; die Linke hält den Griff eines Schwertes.

Das Bild gilt als ausgezeichnete Werkstattreplik; das zugrunde liegende, anscheinend verlorene Original Rogiers entstand vermutlich um 1454, als sich Karl nach der Heirat mit Isabella von Bourbon in Brüssel niederließ. Zu Lebzeiten seines Vaters führte er den Titel eines Grafen von Charolais.

Literatur

Baum, Katja von: Geschichten der Bilder. In: Köln im Mittelalter. Geheimnisse der Maler. Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud Köln, 2013/14. Berlin 2013

Clemen, Paul (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.

Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1. Düsseldorf 1916

Clemen, Paul (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.

Die profanen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1930

Fahne, Anton: Geschichte der Kölnischen, Jülichischen und Bergischen Geschlechter in Stammtafeln, Wappen, Siegeln und Urkunden. 2 Bände. Köln und Bonn 1848

Feltes, Martin: Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie. Eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerie des 15. Jahrhunderts. Diss. Phil. Aachen 1987

Gemäldegalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts. Berlin-Dahlem 1975

Groten, Manfred: Gerhard vom Wasservass (um 1450–1520).

In: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 52/1981

Kemperdick, Stephan: Rogier van der Weyden. 1399/1400–1464. Köln 1999

Kulenkampff, Angela: Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) des Rogier van der Weyden. Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stifters. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 192–193/1990

Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character. Band I. Cambridge Massachusetts 1958; deutsche Ausgabe: Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick. Köln 2006

Schawe, Martin: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2006

Schleicher, Herbert M. (Bearb.): Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann Gabriel von der Ketten in Köln, Band IV (Rinck), Band V (Wasservass). Köln 1986

Schmid, Wolfgang: Bürgerschaft, Kirche und Kunst. Stiftungen an die Kölner Kartause (1450–1550). In: Die Kölner Kartause um 1500. Aufsatzband hrsg. von Werner Schäfke. Kölnisches Stadtmuseum. Köln 1991

Schmid, Wolfgang: Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln. Köln 1994

Stehkämper, Hugo: Könige und Heilige Drei Könige. In: Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung. Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1982/83. Köln 1982

Vogts, Hans: Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 2 Bände. Neuss 1966

Zehnder, Frank Günter: Altkölner Malerei. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11. Köln 1990



Das Ehepaar Schellenberger

Der Apotheker und die reiche Erbin

Die vielfachen Umbrüche des 16. Jahrhunderts, die in Deutschland in der Reformation mit ihren weitreichenden Folgen kulminieren, verändern auch die Darstellungsformen der Bildnisse. Wie sich das Patriziat der reichen Handelsstädte bereits im Vorfeld der Reformation zunehmend aus der engen Bindung an Kirche und Klerus löst, so lösen sich die Porträts aus dem Altarzusammenhang und werden zu Einzelbildnissen selbstbestimmter Persönlichkeiten. Die deutsche Porträtmalerei gewinnt mit großen Namen wie Albrecht Dürer, Lucas Cranach und Hans Holbein europaweite Bedeutung. Vorbildfunktion für die deutschen Maler der Zeit haben in erster Linie die autonomen Porträts der italienischen Frührenaissance des 15. Jahrhunderts. Die Stilformen der italienischen Renaissance erreichen zuerst die süddeutschen Handelszentren Augsburg und Nürnberg, die über Wirtschaftsbeziehungen mit Italien verbunden sind. Die Maler der Region suchen künstlerische Anregung in Italien; bekannt sind Albrecht Dürers Reisen nach Venedig, wo er sich in den Jahren 1494/95 und 1505/06 aufhält und entscheidend von der Kunst des Quattrocento beeinflusst wird.

In Augsburg, dem Hauptsitz der weltweiten Handelsunternehmen der Familien Fugger und Welser, entsteht das erste Bauwerk im Stil der italienischen Renaissance in Deutschland, die 1509 bis 1512 erbaute Fugger-Kapelle bei der Kirche St. Anna, gestiftet und zu ihrer Grablege bestimmt von den Brüdern Ulrich, Georg und Jakob II. Fugger. Albrecht Dürer ist schon früh an der Planung beteiligt und liefert die Entwürfe für die Reliefs der Epitaphe für Georg und Ulrich Fugger.

Die Renaissanceporträts des Augsburger Ehepaares Hans Schellenberger und Barbara Ehem von Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531), einem der namhaften Augsburger Maler, zu dessen Auftraggebern Kaiser Maximilian I. und Jakob II. Fugger gehörten, sind kleine Kostbarkeiten der Sammlung Carstanjen im

**Die Fugger-Kapelle bei
St. Anna in Augsburg**

In der Mitte die Epitaphe für Ulrich und Georg
Fugger nach Entwürfen Albrecht Dürers





seiner Zukünftigen den Vortritt lassen wollte. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass hier der gesellschaftlich deutlich höhere Rang der Braut berücksichtigt und der Welser-Enkelin die hierarchisch höherstehende Seite eingeräumt wurde.

Die neueste Mode, die Barbara Ehem zur Schau stellt, kam zuerst in Süddeutschland auf. Das reiche, selbstbewusste Bürgertum von Augsburg und Nürnberg wandte sich von höfischen Vorbildern ab, die bislang den Kleiderstil der Oberschicht bestimmt hatten – im 15. Jahrhundert war die burgundische Hoftracht tonangebend – und kreierte eine bürgerliche Mode, die sich durch vergleichsweise einfache Schnitte und reduzierte Farbigkeit auszeichnete; Schwarz wurde besonders beliebt.

Überraschend schnell orientierten sich offensichtlich die Kölner Damen an den modischen Vorgaben aus Süddeutschland. Im *Triptychon mit dem Tod Mariae* des Joos van Cleve (1485/90–1540/41) aus dem Jahr 1515, das den Altar der Hauskapelle des Hackeney'schen Hofes am Neumarkt schmückte, erscheinen die Stifterinnen Christina Hardenrath und Sibilla van Merle, Ehefrauen der Stifter Nicasius und Georg Hackeney, in ganz ähnlicher Ausstattung wie Barbara Ehem in ihrem Hochzeitsbildnis wenige Jahre zuvor.

Man kann vermuten, dass die Brüder Nicasius und Georg Hackeney, die in führenden Positionen in der habsburgischen Finanzverwaltung tätig waren und wie die Fugger und Welser in Augsburg als Bankiers in Köln zu den Kreditgebern der Habsburger gehörten, durch ihre Kontakte zur süddeutschen Finanzwelt zum Mode-Transfer beigetragen haben. Die beiden Kölner Patrizierinnen stehen der jungen Augsburgerin in modischer Eleganz jedenfalls nicht nach.

Das Hochzeitspaar Hans Schellenberger und Barbara Ehem strahlt in seinen Bildnissen ruhige Selbstsicherheit und Zuversicht aus. Aber die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben erfüllte sich nicht. Hans starb früh, Barbara ging noch zwei weitere Ehen ein.

Barbara Schellenberger

Detail aus: Hans Burgkmair, Barbara Schellenberger, geb. Ehem (Abb. S. 44)

Literatur

Gallwitz, Esther: Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Stadel. Frankfurt am Main und Leipzig 1992

Haag, Sabine; Lange, Christiane; Metzger, Christof; Schütz, Karl (Hrsg.): DÜRER CRANACH HOLBEIN. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien 2011 und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2012. München 2012

Hiller, Irmgard und Vey, Horst: Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5. Köln 1969

Holst, Niels von: Danziger Kunstkabinette und Kunsthandelsbeziehungen im 18. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins 33/1934

Holst, Niels von: Wie entstand der Reichtum Rußlands an europäischer Kunst? In: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 25.11.1936

Legner, Anton: Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Köln 2009

Oexle, Otto Gerhard: Kulturelles Gedächtnis in der Renaissance. Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. Vierte Sigurd Greven-Vorlesung gehalten am 11. Mai 2000 im Schnütgen-Museum Köln. Sigurd Greven-Stiftung. Köln 2000

Teplitzky, Thesy: GELD KUNST MACHT. Eine Kölner Familie zwischen Mittelalter und Renaissance. Köln 2012

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1980

Westhoff-Krummacher, Hildegard: Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler. München 1965

Zehnder, Frank Günter: Altkölner Malerei. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11. Köln 1990



Christina Hackeney, geb. Hardenrath

Detail aus: Joos van Cleve, Triptychon mit dem Tod Mariae (Abb. S. 52/53)



Peter Paul Rubens
Selbstbildnis im Kreise der Mantuaner Freunde
 1604 | Leinwand | 77,5 × 101 cm
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud



Andrea Mantegna
Der Tod Mariens
 um 1461 | Holz | 54 × 42 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado

Den Blick auf die Brücke, die Mantuaner Seen und die Kirche am anderen Ufer hatte anderthalb Jahrhunderte vor Rubens schon Andrea Mantegna (1431–1506) im Fensterausschnitt seiner um 1461 datierten Tafel *Der Tod Mariens* festgehalten.

Mantegna wurde 1460 Hofmaler des Marchese Ludovico III. Gonzaga von Mantua und lebte von da an ständig in Mantua. *Der Tod Mariens*, heute im Besitz des Prado in Madrid, dürfte zur Ausstattung der Kapelle des Castello di San Giorgio gehört haben, einem Teilkomplex des Palazzo Ducale, in dem heute noch Mantegnas berühmte Fresken der *Camera degli Sposi* erhalten sind.

Mantegnas *Marietod* befand sich später in der Sammlung Karls I. von England (vgl. S. 111) und wurde in der Auktion nach der Hinrichtung des Königs 1649 für Philipp IV. von Spanien ersteigert. Wahrscheinlich ist allerdings, dass die Tafel erst nach Rubens' Mantuaner Zeit, Anfang des 17. Jahrhunderts, in den Besitz des englischen Königs überging, der Maler sie aus eigener Anschauung kannte und bewusst auf die Aussicht in Mantegnas Fenster anspielte.

Leitung des Niederländers Ernst van de Wetering in der Zeit von 1968 bis 2011 und eine Autorität der Rembrandt-Forschung –, das seine Ergebnisse in dem sechsbändigen *A Corpus of Rembrandts Paintings* herausgegeben hat, weist 55 Rembrandt sicher oder mit Vorbehalt zugeschriebene Selbstporträts aus. Rechnet man zu den Gemälden die gezeichneten und radierten Selbstbildnisse, dürfte es etwa hundert Selbstdarstellungen Rembrandts geben.

Damit hat er sein Leben, seine Wandlungen und sein Altern, ziemlich lückenlos dokumentiert. Anfangs werden die Selbstporträts der eigenen Fortbildung gedient haben; mit ihnen konnte der Maler mit einem jederzeit kostenfrei verfügbaren Modell Übung in der Porträtkunst gewinnen und Erfahrungen sammeln. Später waren sie für ihn wohl mehr Selbstbefragung und Selbsterforschung. Ebenso wird der Wunsch, sich im Bild der Nachwelt zu präsentieren und damit eine Form der Unsterblichkeit zu gewinnen, bei ihm – wie bei vielen anderen Künstlern – mit im Spiel gewesen sein.

Daneben gab es für Rembrandts Selbstbildnisse aber auch einen nicht unbedeutenden Markt. Viele Sammler der Zeit legten Wert darauf, Selbstporträts der in ihren Sammlungen vertretenen Maler zu besitzen, die das Aussehen eines Meisters zeigten und zugleich als Beispiel für dessen Stil und Maltechnik gesehen werden konnten. Auch Karl I. von England erwarb ein Selbstporträt Rembrandts für seine berühmte Kunstsammlung.

Das späte Selbstbildnis Rembrandts, das 1936 mit der Sammlung Carstanjen in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums überging, ist unter den vergilbten und verbräunten Firnischichten so stark nachgedunkelt, dass viele Details nicht mehr erkennbar sind, doch wäre eine Restaurierung mit höchstem Risiko verbunden. Unter anderem ist nicht abzuschätzen, wie stark Firnis und Farbe im Lauf der Jahrhunderte verschmolzen sind, ebenso ist die Zusammensetzung von Pigmenten und Bindemitteln – auch von immer wieder vorgenommenen Übermalungen und Überarbeitungen – nicht genau zu bestimmen, deren präzise Kenntnis für Firnisabnahme und Restaurierung aber unerlässlich wäre.

Das Bildnis zeigt den Maler in Halbfigur nach links gewandt und leicht nach vorne gebeugt. Das von rotbraunen Altersflecken übersäte Gesicht ist im Halbprofil zu sehen, es hebt sich aus dem Dunkel des Hintergrunds heraus, eingefasst von einer goldgelb getönten Malerkappe und einem über die Schulterpartie des dunklen Gewandes gelegten goldenen Schal in auffällig pastoser Malweise. Vom Schal etwas verdeckt blitzt das Gold eines Medaillons hervor, das an einem roten Halsband hängt.

Der Mund Rembrandts ist halb geöffnet, was allgemein als Form eines Lachens gedeutet und in der Literatur in vielen Varianten beschrieben wird, von einem oft genannten »Grinsen« oder einem »verschmitzten Lachen« bis zum »milden, heiteren Lächeln«, das Jan Bialostocki (1966) sieht. Allerdings ist kein entsprechendes

Rembrandt
Selbstbildnis
um 1669 | Leinwand | 82,5 × 65 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud





St. Peter, wo sein eigener Vater, der 1587 in Köln verstorben war, begraben wurde, gerne an. Der Maler wählte das Thema der Kreuzigung Petri, bat jedoch, ihn mit der Fertigstellung der Arbeit nicht zu drängen. Bei seinem Tod 1640 stand das fertige Bild im Atelier; es wurde an den Auftraggeber Everhard IV. und seine Schwestern verkauft und 1642 als deren Stiftung im Hochaltar von St. Peter aufgestellt.

Obwohl die Familie Jabach schon im 18. Jahrhundert in der männlichen Linie ausstarb, ist ihr Name mit dem sogenannten, um 1505 entstandenen Jabach-Altar Albrecht Dürers bis heute in der Kunstwelt erhalten. Der relativ kleine Altar stand wahrscheinlich zwei Jahrhunderte in der Hauskapelle des Jabach'schen Hofes; die Kapelle befand sich in der ersten Etage des Hauses und ist in der Abbildung der Gartenfront an den hohen zweigeteilten Fenstern und dem gotischen Erker zu erkennen.

Als der Altar um die Wende zum 19. Jahrhundert von den Erben des Hauses verkauft wurde, behielt er nach seinem Herkunftsort den Namen *Jabach-Altar*. Da dieser Altar Dürers, von dem nur noch vier Flügelbilder erhalten sind – das Mittelstück ist verschollen –, der Forschung viele Rätsel aufgegeben und sie immer wieder beschäftigt hat, soll er hier ausführlicher vorgestellt werden.

Die Flügel zeigen in der linken Innenseite die Heiligen Joseph und Joachim, in der rechten Simeon und Lazarus. Sie sind bezeichnet mit dem Dürermonogramm AD (D in A) am Stab des heiligen Joseph und am Bischofsstab des heiligen Lazarus. Die Heiligen verweisen darauf, dass als Thema des unbekanntes Mittelstücks nur eine Anna Selbdritt – Maria mit ihrer Mutter Anna und dem Jesuskind – in Frage kommt: Joseph als Ehemann Marias, Joachim als Ehemann Annas und

Thomas Cranz und Adolf Wegelin
Wendeltreppe im Jabacherhof
 1838–41 | aquarellierte Zeichnung | 29,4 × 21 cm
 Köln, Kölnisches Stadtmuseum

Peter Lely
Everhard Jabach
 um 1650 | Leinwand | 124 × 105 cm
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud



Angelica Kauffmann: Bildnis Thomas Reade

*Eine außergewöhnliche Malerin
und ein junger Lord*

Bereits lange vor der Eröffnung des ersten Wallraf-Richartz-Museums im Jahr 1861 gründeten Kölner Honoratioren und Kunstfreunde 1839 den *Kölnischen Kunstverein*. Bürgerliche Kunstvereine waren nach dem Ende der napoleonischen Kriege schnell in Mode gekommen. Sie boten den Sammlern die Möglichkeit, eigene Bestände alter Kunst in Gemeinschaftsausstellungen zu zeigen, zugleich aber auch, mit gemeinsamen Käufen die Künstler der Gegenwart zu fördern. In zahlreichen deutschen Städten waren bereits solche Kunstvereine gegründet worden, so in Karlsruhe 1818, München 1824, Berlin 1825, Dresden 1828, Hamburg 1829 und Leipzig 1837. Köln lag mit seiner Vereinsgründung im Jahr 1839 also voll im Trend. Die Eröffnungsausstellung veranstaltete der *Kölnische Kunstverein* 1840 mit Alten Meistern aus dem Besitz seiner Mitglieder. Danach wandte er sich der zeitgenössischen Kunst zu; aus den jeweiligen Ausstellungen wurden Gemälde für das zukünftige Museum erworben, dessen Bau geplant war, aber immer wieder verschoben wurde, weil die Stadt ihn nicht finanzieren konnte. Um die Kunstkäufe steuerrechtlich günstiger abwickeln zu können, gründete der *Kölnische Kunstverein* 1857 – nach der großzügigen Spende von Johann Heinrich Richartz war das Wallraf-Richartz-Museum inzwischen im Bau – eine Tochtergesellschaft, den *Kölner Museumsverein*, der in den nächsten Jahren dem neuen Museum über sechzig Gemälde und Skulpturen stiftete, darunter Werke von Carl Begas, Carl Friedrich Lessing, Adolph von Menzel, Anselm Feuerbach, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Wilhelm Trübner. Zwar gab es in den folgenden Zeiten für den Museumsverein noch viele Veränderungen – Vereinsauflösungen und

den sie porträtierte; sein Bildnis zählt zu ihren frühen Meisterwerken. Die Malerin verstand es, in ihren Bildnissen nicht nur die äußere Ähnlichkeit wiederzugeben, sondern mit großer Sensibilität und psychologischem Einfühlungsvermögen ebenso das Wesen der Porträtierten zum Ausdruck zu bringen. Ein Beispiel hierfür ist auch das Porträt von Thomas Reade, dessen junges, noch relativ unbeschriebenes Gesicht bereits charakteristische Wesenszüge wie Selbstsicherheit und Standesbewusstsein erkennen lässt.

Zu Angelica Kauffmanns Freunden in Rom zählten der amerikanische Maler Benjamin West (1738–1820), der sich 1763 in London niederließ, und die Engländerin Lady Wentworth, auf deren Initiative die Malerin 1766 nach London übersiedelte. Lady Wentworth und Benjamin West führten sie in die Londoner Gesellschaft und in die maßgebenden Künstlerkreise ein; die junge Malerin wurde bald mit Aufträgen überhäuft und verdiente schnell ein Vermögen. Es trug sicher recht wesentlich zu ihrem Erfolg bei, dass sie sich dem englischen Geschmack anpasste und sich dazu auch von Reynolds und Gainsborough beeinflussen ließ. Der fast zwanzig Jahre ältere Malerfürst Reynolds wurde zu ihrem Freund und Mentor, was ihren Aufstieg weiter förderte. Ein kurze Ehe, die Angelica 1767 einging, endete unglücklich; ein Betrüger hatte es nur auf das Vermögen der Malerin abgesehen. Angelica Kauffmanns berufliche Karriere führte jedoch weiter steil aufwärts. Im Jahr 1768 gehörte sie zu den vierzig Gründungsmitgliedern der Royal Academy, die außer ihr nur eine zweite Frau aufnahm, die auf Still-Leben spezialisierte Malerin Mary Moser (1744–1819).

Still-Leben und Porträts waren zu der Zeit und noch bis ins späte 19. Jahrhundert die einzigen Bildgattungen, die für Frauen als angemessen galten. Angelica Kauffmann hat sich allerdings nicht auf diese beiden Gattungen beschränkt, sondern ihr außergewöhnliches Können auch mit der in der Rangfolge der Bildgattungen an erster Stelle stehenden Historienmalerei bewiesen, die den Malern ein beachtliches Maß an Bildung und Wissen abverlangte. Um 1780 porträtierte sie sich mit Minerva-Büste und stellte sich damit als *pictor doctus* heraus, als wissenschaftlich umfassend gebildete Malerin.

Angelicas Vater war seiner Tochter bald nach England gefolgt. Auf seinen Wunsch heiratete sie 1781, im Alter von vierzig Jahren, den fünfzehn Jahre älteren venezianischen Maler Antonio Zucchi (1726–1795); wenige Monate danach starb der Vater. Antonio Zucchi übernahm an seiner Stelle die Rolle des Betreuers, er gründete Leinwände für seine Frau, beschaffte Rahmen und andere Utensilien für ihre Arbeit und trieb das Geld ein. 1782 zog das Ehepaar nach Rom, erwarb ein Haus in der Via Sistina und führte ein glänzendes großbürgerliches Leben. In ihrem Salon empfing Angelica Kauffmann Aristokraten, Kardinäle, Künstler und Gelehrte vieler Nationen. Auch Goethe und Herder fanden sich ein. Der Philosoph Johann Gottfried Herder nannte sie »die vielleicht kultivierteste Frau in Europa«.

Angelica Kauffmann
Bildnis Johann Wolfgang von Goethe
1787 | Leinwand | 64 × 52 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum



Mit Goethe verband Angelica Kauffmann während seiner beiden Aufenthalte in Rom in den Jahren 1786 bis 1788 eine enge Freundschaft; der Dichter war regelmäßiger Gast in ihrem Haus in der Via Sistina. Angelica malte Goethes Porträt, mit dem er allerdings nicht zufrieden war.

Die Malerin porträtierte ihn zur selben Zeit wie sein Freund Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), dessen Gemälde *Goethe in der römischen Campagna* später als Schenkung der Familie Rothschild in das Städel Museum in Frankfurt kam, wo es zum wohl berühmtesten Bild des Hauses avancierte. Goethe schrieb darüber in seinem Reisebericht *Italienische Reise* am 27. Juni 1787: »Tischbein ist sehr brav [...]. Mein Porträt wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann; Angelica malt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.«



Johann Anton de Peters
Bildnis Ferdinand Franz Wallraf
1792 | Leinwand | 75,5 × 59,5 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud



Johann Anton de Peters
Selbstbildnis
um 1756 | Leinwand | 92,5 × 74 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

einiger Zeit unter seiner Fürsorge behielt.« In Paris, wo – nicht anders als in Köln – noch Zunftrecht herrschte, gelang es dem Kölner Künstler allerdings lange nicht, in die Malerzunft der Stadt aufgenommen zu werden und damit die offizielle Berufserlaubnis zu erhalten. In den ersten Pariser Jahren hat er wohl hauptsächlich Miniaturen und Miniaturporträts gemalt, die im 18. Jahrhundert außerordentlich beliebt waren. Man verschenkte Dosen, Tabatières, Nécessaires, Notizbücher oder Fächer mit Porträtmedaillons, und die Nachfrage war entsprechend groß. Peters scheint zu den besten Miniaturisten der Zeit Ludwigs XV. gehört zu haben.

Erst 1756 wurde Peters Mitglied der Pariser Malerzunft und der ihr angegliederten *Académie de Saint-Luc*, wo er auch ausstellen konnte. Im selben Jahr heiratete er die achtzehnjährige Marie-Elisabeth Gouël de Villebrune, Tochter eines vermögenden Pariser Advokaten, der dem Königshaus nahestand. Sie hatte die Miniaturmalerei erlernt, »möglicherweise eben bei Peters«, wie Gerrit Walczak (2012) vorschlägt. Dafür spricht, dass Peters' Aufnahme in die Malerzunft und seine Heirat fast gleichzeitig stattfanden. Man kann folgern, dass die Tochter aus reicher Adelsfamilie bei Peters den standesüblichen Malereiunterricht erhielt, sich in ihren gutaussehenden, dreizehn Jahre älteren Lehrer verliebte und ihr Vater schließlich in die nicht standesgemäße Heirat einwilligte. Zugleich wird er seinen Einfluss geltend gemacht haben, um die Aufnahme des Schwiegersohns in die *Académie* durchzusetzen und ihm damit zumindest beruflich den Weg zu ebnen. Vermutlich ebenfalls durch Vermittlung seines Schwiegervaters wurde Peters bald zum Hofmaler des Prinzen Karl Alexander von Lothringen ernannt,

Carl Begasse – der seinen Namen später zu Begas verkürzte – wurde am 30. September 1794 in Heinsberg bei Aachen geboren; er war das dritte Kind des Juristen Franz Anton Peter Begasse, der als Amtmann und Vizepräfekt von Geilenkirchen im Staatsdienst stand. Es war ein dramatischer Geburtstag, denn eben an diesem 30. September 1794 wurde die Stadt Heinsberg von den während des ersten Koalitionskrieges im Rheinland vorrückenden französischen Truppen belagert und eingenommen. Das neugeborene Kind wurde noch am selben Tag auf den Namen Joseph Carl getauft. Wie im Taufbuch der Pfarre St. Gangolf vermerkt ist, schlug genau im Augenblick der Taufe eine französische Kanonenkugel in den Kamin des Hauses der Wöchnerin ein.

Franz Anton Begasse wurde 1802 zum Vizepräsidenten des Kölner Kriminalgerichts ernannt, und die Familie zog nach Köln. Carls ungewöhnliches Zeichentalent fiel den Eltern bald auf; schon in Köln erhielt er Zeichenunterricht und anschließend, während er in Bonn das Lyzeum besuchte, Malunterricht bei Clemens August Joseph Philippart (1751–1825). Zu Beginn des Jahres 1813 ging er dann zusammen mit dem Freund Johann Peter Weyer nach Paris, wo beide an der École des Beaux-Arts im Atelier von Antoine-Jean Gros (1771–1835) das Maleriestudium aufnahmen. Gros war seinerseits Schüler des berühmten Historienmalers Jacques Louis David, dessen klassizistischen Stilprinzipien er trotz eigener romantischer Ansätze zeitlebens verpflichtet blieb. Als Hofmaler Napoleons malte er in dessen Auftrag großformatige Historienbilder, in denen er den Kaiser idealisierte; er war der Porträtist der kaiserlichen Familie und der Pariser Gesellschaft, malte neben den repräsentativen Porträts aber auch romantisch-sensible Bildnisse. Nach der Restauration stand Gros in der Gunst der Bourbonen, behauptete seine Position als führender Porträtmaler der Gesellschaft und wurde geadelt.

Ein sehr reizvolles Porträt von Antoine-Jean Gros besitzt das Wallraf-Richartz-Museum mit dem Bildnis der Françoise Simonnier, der Geliebten des Malers, mit ihrer Tochter. Götz Czymmek (1986) schreibt dazu: »Dieses intime Porträt ist zweifellos kein typisches Werk des Malers, doch zeigt sich hier [...] eine Modernität, von der sich besonders die französischen Romantiker angezogen fühlen mussten.«

Während Johann Peter Weyer ins Architekturfach wechselte, blieb Carl Begas noch bis 1816 im Atelier von Gros, dessen klassizistischer Schulung er die Basis seines technischen Könnens verdankte. Als sich die Alliierten der Befreiungskriege gegen Napoleon 1814 in Paris aufhielten, wurde der preußische König Friedrich Wilhelm III., Kunstliebhaber und Sammler, auf den jungen Maler aufmerksam, von dem er zwei Gemälde erwarb und den er in der Folge sehr großzügig förderte; er erteilte ihm Aufträge und gewährte ihm 1817 ein dreijähriges Stipendium für das weitere Studium in Paris.

Im Auftrag des Königs entstand in dieser Zeit das für den Berliner Dom bestimmte Altarbild des Pfingstwunders, *Die Ausgießung des Heiligen Geistes*, das

Carl Begas
Selbstbildnis mit Johann Peter Weyer
1813 | Leinwand | 100 × 80 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud



Im Zeitalter der Romantik hat die Freundschaft einen hohen Stellenwert; die Gefühlsbindung gleichrangiger und gleichgesinnter Freunde prägt die Doppel- oder Gruppenporträts. Es sind private Bildnisse mit einem persönlichen Umfeld, wie dem Atelier von Carl Begas und Johann Peter Weyer.

Ein verwandter und ebenfalls beliebter Bildtypus der Zeit sind die Bildnisse einander nahestehender Geschwister; so porträtierte Johann Anton Ramboux das eng verbundene Brüderpaar Konrad und Franz Eberhard. Die Bildhauer Eberhard lebten und arbeiteten zusammen, wobei Konrad der führende schöpferische Geist war, während der ein Jahr ältere Franz nur ausführend mitwirkte und sich bei eigenen Werken auf Kleinplastik beschränkte. Diese Rangordnung spiegelt sich im Bild: Konrad nimmt den vorderen Platz ein und hat den visionären Blick geradeaus gerichtet, Franz erscheint hinter ihm und wendet den Blick mit fragendem Ausdruck dem Bruder zu.

Wie die Verbreitung der Freundschaftsbildnisse wird auch die Beliebtheit und Häufigkeit der Familienbildnisse der Zeit üblicherweise dem allgemeinen Rückzug der Bürger ins Private zugeschrieben, bedingt durch die Enttäuschung über die dem Wiener Kongress folgende Restauration; statt politischer Liberalität und mehr bürgerlichen Rechten, die man nach der napoleonischen Herrschaft und den Freiheitskriegen erwartet hatte, kam es zur Wiederherstellung absolutistischer Ordnung, und auch die Hoffnung auf einen deutschen Nationalstaat blieb unerfüllt. Doch wird man gerade bei den Familienbildnissen diesen Rückzug in das private Leben nicht als alleinigen Grund ansehen können. Die ruhigeren Zeiten boten dem Bürgertum auch die Möglichkeit, sich wirtschaftlich erfolgreich zu etablieren, und mit dem repräsentativen Familienporträt konnte der arrivierte gesellschaftliche Status herausgestellt werden.

Obwohl Kölns Wirtschaft in den ersten Jahrzehnten unter preußischer Verwaltung keineswegs prosperierte – ein großer Teil der Bevölkerung lebte in bedrückender Armut –, entstanden in den 1820er Jahren im Zuge der Frühindustrialisierung in den Vororten der Stadt diverse Manufakturen. Zu den wohlhabenden Unternehmern gehörte Johann Josef Werbrun, Inhaber von »Spezereiwaarenhandlung, Stärkefabrik u. Oel-Raffinerie«, wie das Kölner Adressbuch von 1846 angibt.

Die Familie Werbrun posiert im Garten, die Eltern sind umringt von einer teuer ausgestatteten Kinderschar. Auch die gute Innenstadtlage des Wohnhauses wird im Bild angegeben, hinter dem Weinlaub an der Gartenmauer ist die Kirche St. Severin zu sehen. Zieht man zum Vergleich mit den Werbruns das Bildnis der Familie Begas aus dem Jahr 1821 heran, könnte der Unterschied kaum größer sein: dort der Einblick in harmonisch ungezwungene Häuslichkeit, hier das offizielle Porträt in streng reglementierter Aufstellung.

Johann Anton Ramboux

Die Brüder Eberhard

1822 | Leinwand | 33 × 33,5 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud



Insgesamt sind Romantik und Biedermeier eine Hochzeit der Porträtmalerei, kaum eine andere Epoche brachte eine solche Vielzahl von Bildnissen hervor. Bis heute sind in vielen deutschen Familien – trotz aller Verluste im Zweiten Weltkrieg – die Bildnisse biedermeierlicher Ahnen erhalten, und meist dürfen die Dargestellten als Wandschmuck am Leben ihrer Nachfahren teilhaben.



Simon Meister
Die Familie Werbrun
 1834 | Leinwand | 199 × 151 cm
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Literatur

- Adenauer, Konrad:** Johann Peter Weyer (1794–1864). In: Rheinische Lebensbilder, Band 13. Köln 1993
- Andree, Rolf:** Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums I. Köln 1964
- Boisserée, Sulpiz:** Tagebücher, Band 4, 1844–1854. Darmstadt 1985
- Czymmek, Götz:** Antoine-Jean Gros, Françoise Simonnier mit Kind. In: Wallraf-Richartz-Museum Köln. Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne. 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung. Köln/Mailand 1986
- Dietmar, Carl und Jung, Werner:** Kleine illustrierte Geschichte der Stadt Köln. Köln 2002
- Eschenfelder, Chantal:** Der kritische Blick. In: Stephanie Sonntag und Andreas Blümm (Hrsg.): Wallraf das Museum. Köln 2008
- Fabeck, Marilies von:** Werkverzeichnis Carl Joseph Begas d. Ä. Bearbeitet und erweitert von Rita Müllejans-Dickmann unter Mitarbeit von Dorothee Häffner. In: Katalog zur Ausstellung des Kreismuseums Heinsberg. Heinsberg 1994
- Kulenkampff, Angela:** Stifter und Stiftungen in der Pfarre St. Kolumba in Köln in der Zeit von 1464–1487. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49. Köln 1987/88
- Lankheit, Klaus:** Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952
- Müllejans-Dickmann, Rita:** Leben und Werk des Malers Carl Joseph Begas (1794–1854). In: Dorothee Häffner, Udo Felbinger und Rita Müllejans-Dickmann: Carl Joseph Begas (1794–1854). Blick in die Heimat. Katalog zur Ausstellung des Kreismuseums Heinsberg. Heinsberg 1994.
- Raczynski, Athanasius Graf:** Karl Begas, aus Heinsberg, geboren 1794, Berlin, Geschichtsmaler. In: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Band III. Berlin 1841
- Vey, Horst:** Johann Peter Weyer. Seine Gemäldesammlung und seine Kunstliebe. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28. Köln 1966
- Warnke, Martin:** Rubens. Leben und Werk. Köln 2006
- Zehnder, Frank Günter:** Altkölner Malerei. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11. Köln 1990