

„Die Kirchgängerin“ von Louis Ammy Blanc im Licht einer neu aufgefundenen Kopie

von Sonya Schmid

Als Louis Ammy Blanc (1810-1885) das Gemälde „die Kirchgängerin“¹ 1834 vollendete, ahnte er wohl nicht, dass er sein einzig bedeutendes Werk geschaffen hatte, mit dem sein Name der Nachwelt überlieferenswert blieb. Während einiger Jahre erregte es in den namhaften Kunstausstellungen Deutschlands Aufsehen, wurde in Zeitungsartikeln und Kunstkritiken gelobt, ja gar bedichtet und gedieh in kurzer Zeit zu einem der beliebtesten Motive des Kunsthandwerks (Abb.1). Die Verknüpfung verschiedener Bedeutungsebenen, durch die sich eine Kostümstudie in ein Portrait, dann in ein Genrebild und dank nazarenischer Stilisierung gar in eine religiöse Historie verwandelte, schliesslich die eingearbeiteten zeitkritischen Gesichtspunkte und die technische Vollendung des Gemäldes begeisterten die Zeitgenossen. Dargestellt ist die 25jährige Gertraud Küntzel (geb. Breidenbach 1809-1834) aus Düsseldorf, die dort seit 1833 mit dem Berliner Rittmeister Eduard Küntzel verheiratet war. In ein Goldbrokatgewand der niederrheinischen Renaissance gekleidet, steht sie mit fromm niedergeschlagenen Augen und sittsam ihr Gebetbuch an sich drückend vor einer Mauerbrüstung hoch über Dächern und altertümlich anmutenden Treppengiebeln², inmitten derer sich die seit 1560 unvollendet gebliebene Westfassade des Kölner Doms erhebt.

Die Entdeckung einer zeitgenössischen, an den Rändern beschnittenen Kopie³ aus Schweizer Privatbesitz (Abb.2) war Anlass, das Original einem erneuten Deutungsversuch zu unterziehen, der einige nennenswerte Erkenntnisse zeitigte. Der Fund dürfte die einzige Kopie in Ölfarbe sein, die massgetreu 1:1 zur Erstfassung (1834) entstand. Nur zwei weitere kleinerformatige Kopien in Pastell und Aquarell sind bekannt, abgesehen von jener Vielzahl reprographischer, mitunter seitenverkehrter Wiedergaben⁴ und kunsthandwerklicher, das beliebte Sujet verarbeitender Gebrauchsgegenstände.

Bereits drei Jahre nach der genannten Urfassung war der Ruhm des Bildes bis über die Grenzen Deutschlands hinausgedrungen: die Herzogin von Cambridge beauftragte Blanc, sein Werk zu wiederholen⁵. Die Kunstsammlung der Stadt Königsberg schloss sich diesem Wunsch an und erwarb die 1839 entstandene dritte eigenhändig signierte und datierte Variante⁶. Zwar wiederholte der Maler für die 1837 entstandene zweite Fassung Komposition, Farbgebung und Format der ersten, wich indes in Details, wie der Halskrause, den spitzenbesetzten Manschetten und dem Faltenwurf entschieden ab. Die Domfassade geriet wuchtiger und die Stadtansicht wurde leicht vergrößernd übernommen. Indessen schloss sich die zwei Jahre später vollendete *dritte* Wiederholung eng an das Urbild an – mit Ausnahme der recht frei gestalteten Stadtansicht. Am auffälligsten ist der sich jeweils wandelnde Gesichtsausdruck der Dargestellten: von den durchaus persönlichen Charakterzügen der Erstfassung über eine stärker idealisierte zweite Version bis hin zur 'romantischen' Überhöhung der letzten Fassung.

Vergleicht man nun unsere Kopie mit den drei bekannten Varianten, scheinen Frisur und Neigung des Hauptes aus der Erstfassung übernommen, während Form und Öffnungsgrad der Augen der Zweitfassung vergleichbar sind. Dadurch wird der Gesichtsschnitt harmonischer, aber auch weniger persönlich als in der ersten Version. Insgesamt gesehen dürfte die Erstversion direktes Vorbild gewesen sein: Proportionsvergleiche (mittels Aufeinanderlegen formatgleicher Abbildungen) lassen darauf schliessen, dass der Kopist nicht nur vor dem Original stand – eine Nachahmung nach Stichen wäre immerhin dank deren weiter Verbreitung denkbar – sondern dass er Kopfsilhouette und Dom sowie Hände und Blusenärmel je präzise abnahm, d.h. mit Öl-

oder Wachspapier die Umriss der Erstfassung durchzeichnete und dann auf die neue Leinwand übertrug. Beim Verbinden der einzelnen Felder kam es zu leichten Abweichungen gegenüber dem Original (etwa in der Brustpartie). Anhand von entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen, maltechnischen Gegebenheiten und materiellem Zustand könnte das Gemälde noch in den 1840er Jahren, vielleicht sogar vor der dritten Fassung entstanden sein. Möglicherweise handelt es sich gar um eine vierte, bisher unbekannte Fassung von Blanc selbst, was einerseits durch die qualitätvolle technische Ausführung und andererseits durch den Umstand bekräftigt wird, dass der Maler Ende der 30er Jahre erneut in den Besitz der Erstfassung gelangt war⁷. Er hätte somit die bekannte Drittfassung von 1839 und möglicherweise unsere vermeintliche Kopie unmittelbar mit Hilfe seines ersten Bildes malen können, und mitunter Pausen angefertigt. Da jene erste „Kirchgängerin“ 1841 in den Besitz der Hannoverschen Königsfamilie überging und somit dem Publikum (und einem Kopisten) kaum mehr zugänglich gewesen sein dürfte, verengt sich der zeitliche Rahmen der Entstehung unserer hypothetischen Variante entscheidend⁸. Laut Nachricht eines Nachkommens der Küntzel-Familie (1935) existierte eine Kopie im Familiennachlass, die möglicherweise von Eduard Küntzel nach dem frühen Tod seiner Gattin bestellt worden war, zumal er nachweislich keine der drei besagten Fassungen je besessen hat. Ob es sich hierbei um unsere Schweizer Kopie handelt, konnte bislang nicht erwiesen werden⁹.

Als Blanc 1833 nach Düsseldorf wechselte, hatte er bereits vier Jahre an der Berliner Akademie studiert und war, wenn man sich sein Gemälde „Die Verstossung der Hagar“ (1833, Privatbesitz) vergegenwärtigt, ein versierter Maler, der wohl mehr an der wachsenden Reputation der aufstrebenden Düsseldorfer Malerschule interessiert war, denn an maltechnisch– künstlerischer Fortbildung. Allein die Tatsache, dass er sich erst im dritten Quartal 1834 immatrikulierte, besagt, dass gewisse Aufnahme-Modalitäten noch nicht erfüllt waren. Einerseits war vielleicht kein freier Studienplatz vorhanden,¹⁰ andererseits dürfte von Blanc trotz seiner preussischen Herkunft und seiner Akademieerfahrung ein Nachweis der bisherigen Studienerfolge in Form eines Bewerbungsbildes gefordert worden sein, da die „1. Malklasse“ ein selbständiges Arbeiten mit nurmehr beratender Hilfe des Lehrers vorsah. Fragt sich natürlich, warum Blanc nicht „Die Verstossung der Hagar“ vorlegte, die ihn zwar nicht als hervorragenden, doch immerhin fähigen Maler auswies.

Tatsächlich bewies der junge Akademieverweirter erst mit der „Kirchgängerin“, wie souverän er sein Metier beherrschte: sowohl handwerklich, wie inhaltlich und stilistisch – namentlich in der raffinierten historisch-realistischen Detailbehandlung – kam das Portrait den Idealvorstellungen der Düsseldorfer Malerschule entgegen. Doch was stand hinter einer so eigenwilligen Komposition, die ein idealisiertes Damenporträt vor die kulturpolitisch umstrittene Kölner Domfassade stellte?

Eine erste formale Inspirationsquelle dürfte der Essener Wandelaltar (1525) von Bartholomäus Bruyn d.Ä. (1493-1555) gewesen sein, der just 1833 in die Düsseldorfer Akademie zur Restaurierung verbracht worden war. Dort hat ihn Blanc nicht nur gesehen, sondern Gewandmotive der Magdalena (aus der „Beweinung“ wie der „Kreuzigung“) wörtlich übernommen (Abb.3): die weitschwingenden weissen Ärmel der am Hals mit Stickereien verzierten und auf der Brust plissierten Seidenbluse, darüber das dunkle pelzgefütterte Samtgoller mit der massiven Goldkette, dann das kurzärmelige fransengesäumte Überkleid aus Goldbrokat, von dem Blanc die Blattmotive übernahm, dann aber, sei es aus ästhetischen oder technischen Gründen, die Zwischenräume dunkel ausfüllte. Auch die in Form und Floralornamentik entlehnte Haube sowie die geschlitzten Manschetten der Magdalena-Gewandung vereinfachte er.¹¹ Ansonsten sind selbst Farbgebung, Haartracht und gebeugte Haltung der Bruynschen Heiligen (namentlich aus der „Beweinung“) genaues Vorbild der „Kirchgängerin“.

Vermutlich hat sich der Künstler auch mit anderen Kompositionen Bruyns beschäftigt, von denen einige Johann Nepomuk Strixner¹² im Auftrag der Brüder Boisserée seit 1820 lithographiert hatte. Da an der Düsseldorfer Akademie¹³ (zu der Blanc schon kurz nach seiner Ankunft Beziehungen geknüpft haben mag) mittels solcher Reproduktionen zeichnen geübt wurde, kann man erwarten, dass mitunter auf die bekannten Strixner-Lithographien zurückgegriffen wurde.

Jedenfalls finden sich im Oeuvre des Kölner Renaissancemalers mehrere Heiligenfiguren, die für unsere „Kirchgängerin“ als Inspirationsquelle gedient haben können, wie beispielsweise die „Heilige Agnes“ (um 1515), die „Heilige Katharina mit Stifterin“ (um 1525-30) oder die „Heilige Barbara mit Stifterin“ (um 1530), die alle in ähnlicher Pose auftreten, in vergleichbarem Modestil gekleidet sind und ein Buch in Händen halten. Der Hintergrund letzterer wird von einem Turm beherrscht und die heilige Agnes bzw. Katharina trennt eine Brüstung von einer mit mittelalterlichen Häusern und Türmen bestandenen Landschaft. Alle drei Tafeln befanden sich im Besitz der Brüder Boisserée, wobei die „Agnes“ und „Barbara“ 1822, bzw. 1829 von Strixner lithographiert worden sind¹⁴.

Ein weiterer Altar des Barthel Bruyn - ebenfalls Eigentum der Boisserée¹⁵ - könnte massgebend zur Komposition beigetragen haben: Wiederum ist es die Gestalt der heiligen Katharina (im Altar der Familie Siegen von 1535-40), die in Körperhaltung, besonders in der Handgestik, in Gewandung und mit dem Buchattribut bestechende Ähnlichkeit mit der Pose der „Kirchgängerin“ aufweisen. Auch die Steinbrüstung und die Aussicht auf eine mit Türmen bewehrte mittelalterliche Stadt inmitten einer weiten Landschaft sind hier vorgebildet¹⁶. Bereits 1825 hatte Strixner den Siegener Familienaltar lithographiert, wobei er, wie zuvor schon bei anderen Tafeln¹⁷, die altmeisterliche Figurenanordnung nur bedingt übernahm: Besonders gehaltvolle Ausschnitte betonte er, auf Stiftergestalten, die Heiligenfiguren überschnittete er zuweilen. So schien ihm jene Katharina (Abb.4) im Siegener Altar so wesentlich, dass er sie als 'Kniestück' - wie Blancs „Kirchgängerin“ - isolierte.

1834, zur Entstehungszeit der ersten Fassung unseres Bildes, hatten die Veröffentlichung der Kölner Domansichten von Boisserée und diverse vereinfachende Nachstiche bei Volk und Bürgertum ihre Wirkung nicht verfehlt und das Wunschbild der Domvollendung zur konkreten Vorstellung reifen lassen: eine faszinierende Idee und ein erfolgversprechendes Bildmotiv für einen ehrgeizigen Novizen wie Blanc, den Ruinenromantik und Mittelalter-Euphorie nicht unbeeinflusst liessen. Um die Agonie der Domruine zu beschwören und zu deren Weiterbau zu animieren, verzichtete er auf eine realistische Wiedergabe der damals nur in Ansätzen vorhandenen Westfassade. Statt dessen erhöhte er den eigentlich nur bis zum zweiten Geschoss errichteten Südturm und erweiterte die wenigen bestehenden Pfeiler des Nordturms zu einer dekorativen Kulisse; diese wird damit zu einer um Jahrzehnte antizipierten Ansicht der Bauphase der 1870er Jahre, die so allerdings nie bestanden hat, da man zunächst den Nordturm bis auf die schon bestehende Höhe des Südturmes baute, um dann beide Turmspitzen gleichzeitig hochzuziehen. Auffallend ist an Blancs Bauruine das Fehlen jeglichen Pflanzenbewuchses, auf den Ruinenschwärmer wie Friedrich oder Oehme kaum verzichtet hätten. Es hat den Anschein, als seien erst gestern die Gerüste und Baugerätschaften von der Domfassade entfernt worden und als habe der letzte Handwerker den unvollendeten Koloss soeben verlassen.

Blanc dürfte für seine durchaus eigenwillige Domarchitektur verschiedene Quellen benutzt haben: zum einen die durch Stiche verbreiteten Idealansichten der Hauptfassade und die von Boisserée 1831 herausgegebene Ansicht der Westfassade (Abb.5), zum anderen den mittelalterlichen Fassadenplan F¹⁸ (Abb.6) und nicht zuletzt den bis ins zweite Geschoss gebauten Südturm selbst. Johann Anton Ramboux' 1846 entstandene aquarellierte

Bleistiftzeichnung (Abb.7) gibt präzise den damaligen Baubestand der Hauptfassade wieder, so wie ihn Blanc 1833 gesehen haben dürfte und vermutlich auch vor Ort skizziert hat. Gemäss dem Plan von Boisserée müsste der mit einer Kreuzblume bekrönte Wimperg des rechten Aussenpfeilers im zweiten Geschoss ein gutes Stück unterhalb der Fensterrosetten enden. Bei Blanc reicht er aber bis zum oberen Rand des Spitzbogens, was einer extrem verzerrten Perspektive gleichkommt, die man nur dicht vor dem Südturm stehend wahrgenommen haben dürfte, was dank der damals noch eng gegenüber liegenden Häuserfassaden kaum anders möglich war. Konnte er sich soweit noch an die gebaute Situation halten, musste er für das dritte Geschoss auf zeichnerische Vorlagen zurückgreifen. Während der gotische Aufriss die das Fenster flankierenden figurenbesetzten Säulchen und Lisenen auf die durchgezogene Fensterbrüstung setzte, liessen Boisserée und sämtliche Idealansichten wie Nachstiche diese auf der tieferliegenden Spitzbogengalerie fassen, wodurch der Wechsel des Turmes vom Vier- ins Achteck spürbarer wurde. Blanc hält sich in diesem durchaus bedeutenden Detail an die mittelalterliche Vorgabe, wie er auch - entgegen der Ausführung, dem gotischen Plan aber entsprechend - beim Fensterwimperg im zweiten Geschoss das Rosettenmasswerk dem Dreistrahlmotiv vorzieht. Vielleicht kam dies seinen Vorstellungen von Gotik eher entgegen. Da das gebaute Masswerk des rechten Aussenpfeilers bereits im zweiten Geschoss erheblich vom ursprünglichen Plan abwich, musste sich Blanc für das dritte Geschoss der Boisserée'schen Lösung anschliessen, beharrte aber dafür auf etwas breiteren Fenstern und einer um so höher hinanstrebenden Säulenfigur. So vertauschte er willkürlich die Spitzbogenmotive des Pfeilermasswerkes unterhalb des Gesimses des ersten und zweiten Geschosses.

Offen bleibt die Frage, wie der Maler seinem Modell, einer jung verheirateten, sicherlich wohlbehüteten Frau, begegnete. Jedenfalls blieb ihm, seit er nach Düsseldorf übergesiedelt war, zwischen Bekanntschaft, Fertigung des Bildes und Gertrauds Tod nur ein knappes Jahr. Vielleicht hatten sich Eduard Küntzel und Louis Blanc bereits in Berlin – beider Heimatstadt - kennengelernt und ihre Beziehung bei des Künstlers Eintreffen wiederaufgenommen. Spätestens dürften sie sich im gesellschaftlichen Umfeld der Düsseldorfer Akademie nähergekommen sein, die interessierten Laien, darunter auch Offizieren der Düsseldorfer Garnison offenstand. Zudem gehörte es seit den regelmässigen Besuchen Prinz Friedrichs von Preussen - dessen Adjutant sich gar als Dilettant in die Akademie aufnehmen liess - zum guten Ton, in den Ateliers der Akademie Künstlerfreundschaften zu schliessen oder sich porträtieren zu lassen¹⁹.

Die „Kirchgängerin“ kann indes schwerlich als konventionelles, von einem privaten Auftraggeber bestelltes Damenporträt bezeichnet werden. Zum einen hätte der Maler die Charakterzüge der Dargestellten stärker herausgearbeitet und ihr eine zeitgenössische Erscheinung verliehen, zum andern wahrscheinlich eine häuslichere und gegenwartsnahe Hintergrundkulisse gewählt als die anspruchsvolle Domruine der Nachbarstadt. Ausserdem gelangte - wie gesagt - keine der drei Fassungen je in den Besitz der Familie Küntzel.

Wenig überzeugend ist die These,²⁰ die Domruine sei Gleichnis für das unvollendet gebliebene Leben der Dargestellten, bzw. es handle sich um ein posthumes Erinnerungsbild an die am 18.Juni 1834 Frühverstorbene: Das Gemälde war bereits am 14.September in der Akademischen Kunstausstellung in der Berliner Akademie der Künste zu sehen, nachdem es im Kunstverein Düsseldorf schon im Frühsommer 1834 ausgestellt worden war. Die aufwendige Maltechnik und die Vorstudien zu Domfassade, Stadtansicht und Kostüm und nicht zuletzt die Auswahlmodalitäten des Kunstvereinkomitees erforderten mehr als die dem Maler (nach dem Tod seines Modells) zur Verfügung stehende Zeit.

Vielmehr sollte die „Kirchgängerin“ neben nur latenter Porträthaftigkeit das romantisch idealisierte Frauenbild vertreten, tiefempfundene Religiosität und Sittlichkeit ausstrahlen und im Sinn neu erwachter Vaterlandsliebe für die Vollendung des Doms werben. Überdies kann die zur 'heiligen Jungfer' bzw. zum personifizierten 'Glauben' stilisierte Kirchgängerin Gertraud Küntzel - sie trägt im Bild keinen Ehering - im Zusammenklang mit der mahnenden Domruine geradezu als moralpolitisches Manifest gelesen werden. Damit verhalf sie dem ambitiösen Maler, wenn nicht zum künstlerisch-gesellschaftlichen Durchbruch, so doch zu Akademieaufnahme und früher Anerkennung.

¹ Louis Ammy Blanc, "Die Kirchgängerin", Ölfarbe auf Leinwand, bez. u. l.: "Louis Blanc. 1834. Düsseldorf", 112 x 77,7cm, Niedersächsische Landesgalerie Hannover.

² Im angeschnittenen Gebäude links will man das sogenannte Kölner Templer- oder Overstolzenhaus in der Rheingasse 8 erkannt haben. Vergleicht man jedoch das spätromanische Wohnhaus mit Blanc's Wiedergabe, stellt man erhebliche Abweichungen fest, die dessen Identifikation - in Anbetracht der erstaunlichen Genauigkeit der Domfassade - fragwürdig erscheinen lassen. Da der Künstler vermutlich vor Ort den bis ins zweite Geschoss gebauten Südturm skizziert haben dürfte und das Overstolzenhaus gekannt haben muss, ist denkbar, dass es ihm nurmehr als ungefähre Inspirationsquelle für seine ideale mittelalterliche Stadtarchitektur gedient habe, wie ja auch in der "Idealansicht des Kölner Domes von Südwesten" (1834-36, Kölnisches Stadtmuseum, Köln) von C.G.Hasenpflug ein leicht verändertes, doch hinreichend identifizierbares Overstolzenhaus erscheint.

³ Rundum beschnittene Wiederholung oder Kopie nach: Louis Blanc "Die Kirchgängerin", Öl auf Leinwand, 78 x 56,3cm, Privatbesitz Schweiz. Meine im Zuge der Konservierung und Restaurierung vorgenommene Untersuchung ergab, dass wohl noch im 19.Jahrhundert das Gemälde wegen eines ca. 8cm langen vertikalen Risses über der linken Wange der Dargestellten mit einer zweiten Leinwand hinterklebt worden ist. Es besitzt heute keine originalen Bildränder und ist allseits zwischen 1,5 und 2cm um die Kanten eines wiederverwendeten Keilrahmens geschlagen. Daher dürfte die aus unbekanntem Gründen beschnittene Bildfläche (78x56,3 cm; seitlich wurden jeweils ca. 10cm, oben ca. 5cm und unten ca. 30cm abgeschnitten) einst die grösseren Ausmasse der Erstfassung (112x78cm) besessen haben.

⁴ S. Ludwig Schreiner, *Die Gemälde des 19. und 20.Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, Neu bearb. v. R.Timm, Hannover 1990, S. 28f.

⁵ Louis Blanc, "Die Kirchgängerin", Ölfarbe auf Leinwand, bez. u. l.: "L.Blanc Febr. 37", 115 x 84cm, Rheinisches Landesmuseum Bonn.

⁶ Louis Blanc, "Die Kirchgängerin", Ölfarbe auf Leinwand, bez.: "L.Blanc 1839", 112,3 x 78,5cm, Kunstsammlung der Stadt Königsberg (seit dem 2.Weltkrieg verschollen).

⁷ S. zur Provenienz der Erstfassung: Ingeborg Krueger, "...denn sittig ruht das Auge auf dem Mieder...". Louis Blancs „Kirchgängerin“ in der Sicht und Sprache ihrer Zeit, Das Rheinische Landesmuseum Bonn, Berichte aus der Arbeit des Museums, IV, 1995, S.98f.

⁸ S. Schreiner [Anm. 4], S.28f. Die zweite und dritte Fassung können aus genannten Gründen kaum Vorbild für die Kopie gewesen sein. Nach 1841 wäre nur die Königsberger Fassung der Öffentlichkeit zugänglich gewesen.

⁹ Den Briefen eines Grossneffen von Eduard Küntzel (Rechtsanwalt Dr. H.Küntzel in Berlin-Schöneberg, 21. und 28.1.1935) an Museumsdirektor Dr. Dorner, Landesmuseum Hannover, lässt sich nichts über Grösse und Aussehen der Familienkopie entnehmen. Küntzel bemerkte lediglich, seine Kopie sei nicht signiert und nahm an, sie stamme aus der Zeit der Königsberger Fassung. Wie und wann das Schweizer Gemälde, das mit dem Berliner Bild immerhin identisch sein *könnte*, in die Schweiz gelangte, ist nicht bekannt. (Briefkopien verdanke ich Dr.B.Schälicke, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover).

¹⁰ A.Fahne: "[...] sondern es wurde auch ebenso unmöglich, denjenigen, welche die Aufnahme in die Akademie wünschten, Plätze zu verschaffen, [da], die überfüllten Säle der Akademie jedem die Aufnahme erschwerten." Anton Fahne, *Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken*, Düsseldorf 1837, S. 39 und 42.

¹¹ Die geschlitzten Manschetten der heiligen Magdalena sind nur auf der "Kreuzigung" zu sehen. Die Anfang des 19.Jahrhunderts neuerwachte Religiosität und das Schlichtheitsideal erlaubten den Damen zwar aufwendige Kleidung gemäss ihrem gesellschaftlichen Rang aber keinen auffälligen Schmuck. Das Kreuz war neben dem Ehering oft die einzige Pretiose. Dies mag dazu geführt haben, dass Blanc den fürstlichen Halsschmuck und die mit Edelsteinen reich besetzte Haube des ansonsten so genau nachempfundenen Gewandes der heiligen Magdalena vereinfachte, dafür aber das Kreuz augenfällig in die Bildmitte rückte. Vgl. *Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frauen in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier*, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster /

Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster, 19.11.1995 - 11.2.1996, hrsg. v. Hildegard Westhoff-Krummacher, Münster 1995, S.336.

¹² Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) lithographierte von 1820 bis 1833 (zuerst in Stuttgart, seit 1827 in München) mit verschiedenen Mitarbeitern die Sammlung der Gebrüder Boisserée. Nach Abschluss der Arbeit 1833 kolorierte er einzelne Blätter nach dem Original. *Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner*, Ausstellungskatalog Clemens-Sels-Museum Neuss, 19.10.1980 – 28.12.1980, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, 17.1.1981 – 1.3.1981, bearb. v. Irmgard Feldhaus, Neuss 1980, S. 32.

¹³ Im Lehrplan der Düsseldorfer Akademie steht unter: "Unterrichts-Gegenstände: g) Geschichte der bildenden Kunst in Verbindung mit Demonstrationen an Gypsen, Handzeichnungen, Kupferstichen, insbesondere mit Benutzung der Ramboux'schen Sammlung". *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf 13.4.1979 - 8.7.1979 / Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.1979 - 9.9.1979, hrsg. v. Wend v. Kalnein, Düsseldorf 1979, S. 210.

¹⁴ Die Altarflügel mit "Heilige Agnes" und "Heilige Barbara" befinden sich heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München und der Altarflügel "Die heilige Katharina mit Stifterin" im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Horst-Johs Tümmers, *Die Altarbilder des Älteren Bartholomäus Bruyn, mit einem kritischen Katalog*, Köln 1964.

¹⁵ Die Brüder Boisserée erwarben den Altar vor 1810 aus der Kirche St.Johann Baptist in Köln und verkauften ihn mit ihrer Sammlung 1827 an Ludwig I. von Bayern. Heute befinden sich die Tafeln als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. S. Tümmers [Anm. 14], S. 100.

¹⁶ Das Kompositionsschema, das eine Figur auf eine höherliegende Vordergrundbühne stellt und sie durch eine Brüstung oder Mauer von einer tieferliegenden Land- oder Stadtansicht trennt, wandte Blanc auch später noch an (z. B. im Bildnis der *Maria aus'm Weerth* von 1836, Privatbesitz).

¹⁷ Z.B. verzichtete Strixner (1824) im rechten Altarflügel "Die Heiligen Christina und Gundula mit den Frauen der Stifter" (um 1523) von Joos van Cleve (aus St.Maria im Kapitol in Köln) auf die heilige Gundula und die Stifterinnen.

¹⁸ Georg Moller liess den Fassadenplan F im Massstab 1:1 auf sieben Kupfertafeln stechen und publizierte ihn 1818. Blanc hat sich wahrscheinlich dieser Reproduktionen bedient, da die beiden originalen Planhälften erst 1840 in Köln wieder vereinigt wurden. *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, Ausstellungskatalog Bd. 1, Historisches Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 16.10.1980-11.1.1981, hrsg. v. Hugo Borger, Köln 1980, S.263.

¹⁹ So liess sich Carl v.Dunker, Rittmeister des 3.Ulanerregiments, 1839 von F.Boser konterfeien. *Armer Maler – Malerfürst, Künstler und Gesellschaft in Düsseldorf 1819-1918*, Ausstellungskatalog Stadtmuseum Düsseldorf, 10.9.1980 – 26.10.1980, bearb. v. Irene Markowitz, Düsseldorf 1980, S. 53.

²⁰ Vgl. Ingeborg Krueger, Schwester der Kirchgängerin. Zu einem Porträt von L.A.Blanc, *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, Berichte aus der Arbeit des Museums, 5, 1984, S.84 und *Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren* [Anm. 11], S. 342.