

Sonya Schmid

Ein Nachruf auf Jungfer Gertraud

Louis Blancs »Kirchgängerin« neu gesehen

Das Gemälde die »Kirchgängerin«¹ (Abb. 1) von Louis Ammy Blanc (1810-1885) erregte bereits kurz nach seiner Entstehung in den bedeutendsten Kunstausstellungen Deutschlands bei Volk und Bürgertum Aufsehen und Bewunderung. Kunstkritik und Journalistik lobten es einstimmig, ein Laiendichter besang es in einem rührenden Poem und geschäftige Kunsthandwerker griffen nach dem beliebten Motiv: vom gestickten Sofakissen bis zur neumodischen Lithophanie war für jeden Stand ein passender »Kirchgängerin«-Dekor für die gute Stube erhältlich. Noch heute ist es ein oft besprochenes und liebevoll gehätscheltes spätromantisches Vorzeigekind des Kulturschrifttums, der Museen und Ausstellungen.

Der junge Künstler hatte – die Gunst der Zeit nutzend – sein Bravourstück von 1834 gleich zweimal wiederholt, signiert und datiert: 1837 für die Herzogin von Cambridge² und 1839 für die Kunstsammlung der Stadt Königsberg³ (Abb. 2 u. 3).

Eine unlängst entdeckte, unbekannte »Kirchgängerin«⁴ (Abb. 4) aus Schweizer Privatbesitz warf die Frage auf, ob es sich um eine weitere eigenhändige Wiederholung des beliebten Sujets handelt oder als Werk eines zeitgenössischen Kopisten angesehen werden muss. Im letzteren Fall dürfte der Fund, obwohl später an den Rändern beschnitten, die einzige, massgetreu 1:1 zur Erstfassung ausgeführte Kopie in Ölfarbe sein. Abgesehen von jener Vielzahl kunsthandwerklicher Gebrauchsgegenstände und reprographischer, mitunter seitenverkehrter Wiedergaben der »Kirchgängerin«, sind nurmehr zwei Kopien kleineren Formates in Pastell und Aquarell bekannt.⁵

Die Konservierung und eine kunsttechnologische wie ikonographische Untersuchung des Schweizer Gemäldes konnten zwar das Rätsel um dessen Urheberschaft nicht vollständig lösen, veranlassten jedoch eine umfassendere Analyse der Erstfassung in ihrem historischen Umfeld, was zu überraschenden Erkenntnissen führte.

Obwohl die »Kirchgängerin« kaum als privates Damenporträt bezeichnet werden kann (s.u.), ist ihr Modell bestens bekannt: es handelt sich um die 24-jährige Gertraud Küntzel (24. Juli 1809 bis 18. Juni 1834), Tochter des reichen rheinischen Fabrikanten Johann Wilhelm Breidenbach (1764-1837, Gründer des noch heute in Düsseldorf bestehenden Hotels »Breidenbacher Hof«) und der Franziska Breidenbach, geb. Brewer (1782-1820). Gertraud ehelichte am 3. September 1833 den aus Berlin stammenden, im Düsseldorfer Husarenregiment dienenden Rittmeister Eduard Küntzel, obschon ihre strengkatholischen Eltern dem Bund mit einem Protestanten nur ungern zustimmten. Ihr Glück dauerte nur kurz, überlebte sie doch die Geburt ihres ersten Kindes nicht.

Das Bild zeigt sie in frommer Demut mit niedergeschlagenen Augen vor einer hüfthohen Mauerbrüstung, über den Dächern und altertümlichen Treppengiebeln einer

Stadt, inmitten derer sich der Prospekt einer gotischen Kirchenruine erhebt. Gekleidet ist sie in ein, nur aus der Malerei bekanntes altdeutsches Feiertagsgewand der niederrheinischen Renaissance. Über einer weissen plissierten Seidenbluse mit bestickter Halsborte trägt sie ein schweres, dunkelgrün-samtenes Goldbrokatkleid aus dessen Schulterfransen weisse weitschwingende Schleppärmel niederfallen. Daraus ragen blaue spitzengesäumte Samtmanschetten.⁶ Die Schultern bedeckt ein weisses hermelingefüttertes dunkelblaues Samtgoller. Eine goldgewirkte auswärtsgerollte Haube, unter welcher ein Haarband das Stickereimotiv der Halsborte aufnimmt, ruht auf dem geflochtenen, streng angelegten Haar. Als einziges Schmuckstück und Zeichen von Frömmigkeit hängt ein Kleeblattkreuz an langer Goldkette über Goller und Brust. Die in sich gekehrte Stimmung, das geneigte Haupt und das mit Schliessen und Beschlägen versehene Gebetsbüchlein in ihrer Rechten stehen für einen Gang zum Gottesdienst. Vielleicht ist es das Vespergeläut, das sie gemessenen Schrittes zum nahegelegenen Dom ruft; ein noch lichtblauer am Horizont bereits ins Gelbliche wechselnder Himmel spricht für eine frühabendliche Stunde.⁷

Während man die Kirchenruine im Hintergrund des Gemäldes längst als die im Mittelalter unvollendet gebliebene westliche Zweiturfassade des Kölner Domes erkannt hat (s.u.), hielt die jüngere Historiographie das angeschnittene Gebäude links für das sogenannte Templer- oder Overstolzenhaus in der Rheingasse 8 in Köln, das 1836 von der Stadt erworben und renoviert wurde.⁸ Vergleicht man das spätromanische Wohnhaus mit Blancs frühgotischem Giebel, stellt man erhebliche Abweichungen fest, die dessen Identifikation – gemessen an der akribischen Wiedergabe der Domfassade – in Frage stellen.⁹ Da der Künstler vor Ort den bis ins zweite Geschoss gebauten Südturm skizziert haben dürfte (s.u.) und das Overstolzenhaus gekannt haben muss, ist denkbar, dass letzteres ihm nur als ungefähre Inspirationsquelle für eine idealmittelalterliche Stadtarchitektur gedient hat. So ist auch in der »Idealansicht des Kölner Domes von Südwesten« (1834-36) von C.G. Hasenpflug ein leicht verändertes, doch hinreichend identifizierbares Overstolzenhaus erkennbar (Abb. 5). Dies im Sinne zeitgenössischen Kunstverständnisses, das vom Künstler nicht Zufälliges, sondern Typisches darzustellen verlangte, das Wirklichkeit auf eine idealere Wahrheitsebene hob.¹⁰

Wiederholung oder Kopie

Die drei bekannten Bildfassungen scheinen auf den ersten Blick identisch zu sein, da sich Komposition, Farbgebung und Format gleichen. Indes weicht die zweite Variante (von 1837, Abb. 2) in Details vom Original ab, wie im Faltenwurf der Schleppärmel, der breiteren Spitzen an Halsborte und Manschetten sowie in der Ausführung der Floralornamente des Brokatrockes. Auch der Gesichtsausdruck und die Hände wandeln sich, das Brustkreuz reicht weiter über den Buchrand und die Domfassade gerät wuchtiger, erhält breitere Lisenen und Fenster, die veränderte Durchblicke freigeben. Die Präzision der Stadtansicht wirkt flüchtiger.

Die dritte signierte und 1839 datierte Version schliesst sich in den obengenannten Details wieder eng an das erste Original an; nur der Faltenwurf der Schleppärmel folgt der zweiten Variante und die Stadtansicht ist freier gestaltet (Abb. 3).

Am auffälligsten ist der sich wandelnde Gesichtsausdruck der Dargestellten: während die Erstfassung durchaus persönliche Charakterzüge wiedergibt – Nase, Kinn und Mund sind etwas spitz, die Augenlider schmal und fast geschlossen, das Haupt klein dank der diagonal über die Stirn frisierten Haare – idealisierte Blanc Jungfer Gertraud in der zweiten Fassung: das Gesicht erhält durch nachlässiger gelegte Haare eine ovalere, gefälligere Form, die Stirn wird höher und klassischer, Nase und Kinn runden sich, der Mund wird voller und die Augenlider öffnen sich, während sich das Haupt eine Spur demütiger neigt.¹¹ Die dritte Variante übernimmt Frisur und Nasenform der ersten, der Mund verniedlicht sich, was den Kopf zu klein, vielmehr die Augen zu gross erscheinen lässt und den scheuen Reizen der »Kirchgängerin« eher abträglich ist.

Proportionsvergleiche unseres Schweizer Gemäldes mit den drei besagten Varianten (durch Übereinanderlegen formatgleicher Abbildungen) ergeben dessen enge Übereinstimmung mit der Erstfassung: auch kleinste Details, wie der Faltenwurf ihres linken Schleppärmels und die Position des Brustkreuzes stimmen – im Gegensatz zur Königsberger Wiederholung – überein. Nur die Domfassade ist flüchtiger. Bezüglich der Stadtansicht sind infolge der beschnittenen Ränder keine schlüssigen Vergleiche mehr möglich. Auch die Schweizer Version verändert den Gesichtsausdruck der Porträtierten: während Frisur und Neigung des Kopfes von der Erstfassung übernommen sind, bleiben Augenform und deren Öffnung der zweiten Variante vergleichbar, erreichen aber nicht die Grösse der dritten. Somit wirkt der Gesichtsschnitt harmonischer, aber weniger persönlich als in der ersten Fassung, nicht so klassisch wie in der zweiten, dafür minder »romantisch« als in der dritten.

Die erstaunliche Übereinstimmung unseres Fundes mit der Urfassung lässt vermuten, dass der Maler nicht nur in herkömmlicher Weise und Distanz vor dem Original kopierte – eine Nachahmung nach den weitverbreiteten Stichen wäre immerhin möglich gewesen (s.u.) – sondern die einzelnen Umrisse der Erstfassung von Kopf, Händen, Blusenärmeln und Dom präzise mittels Öl- oder Wachspapier durchzeichnete und auf die neue Leinwand übertrug. Beim Verbinden der einzelnen Pausenteile kam es zu geringfügigen Abweichungen (z.B. Brustpartie).

Gemäss den maltechnischen Gegebenheiten und dem materialen Zustand könnte unser Gemälde noch in den 1840er Jahren – vielleicht sogar vor der dritten Fassung – entstanden sein. Möglicherweise handelt es sich um eine vierte, bisher unbekannte Fassung von Louis Blanc selbst, was durch die qualitätvolle technische Ausführung und den Umstand bekräftigt wird, dass der Maler Ende der 30er Jahre vorübergehend wieder in den Besitz der Erstfassung gelangt war.¹² Er hätte somit die bekannte Drittfassung von 1839 und möglicherweise unsere vermeintliche Kopie direkt in Gegenwart seines ersten Bildes malen können, und mitunter Pausen angefertigt. Da jene erste »Kirchgängerin« schon 1841 (für 600 Thaler) in den Besitz der Hannoverschen

Königsfamilie übergang, dürfte sie dem Publikum (und einem Kopisten) nur erschwert zugänglich gewesen sein,¹³ was den zeitlichen Rahmen der Entstehung unserer hypothetischen Schweizer Variante verengt.

Im 19. Jahrhundert gehörte das Kopieren Alter Meister zur Ausbildung eines Malers; Kunststudenten schulten sich vornehmlich an deren Komposition und fertigten oder verkauften Kopien nur gelegentlich als Nebenverdienst.¹⁴ Professionelle Kopisten lieferten hingegen auf Wunsch teure Wiedergaben alter Kunst. Gemälde lebender Zeitgenossen zu kopieren, war, sofern erlaubt, nicht gerade üblich, es sei denn, sie waren – wie im vorliegenden Fall – ausgesprochen beliebt. Nimmt man an, unser Werk stamme nicht von Blanc (eine zu erwartende Signatur im linken unteren Bildviertel wäre jedenfalls der Schere zum Opfer gefallen), sondern von einem professionellen Kopisten,¹⁵ so hätte der Künstler dessen Tun zustimmen und gar das Original zur Verfügung stellen müssen; denkbar, wenn ihn Zeitmangel oder andere triftige Gründe dazu veranlassten.

Bis 1935 existierte tatsächlich noch, laut der brieflichen Nachricht eines Dr. jur. Harald Küntzel, Nachkommen der Küntzel-Familie, eine »Copie des Bildes« im Familienbesitz.¹⁶ Da Eduard Küntzel, der Gemahl des Modells, nachweislich keine der drei genannten Fassungen je besass,¹⁷ dürfte er nach dem frühen Tod seiner Gattin immerhin eine Kopie oder Wiederholung des Gemäldes angefertigt haben lassen. Für Küntzel wäre es nahe gelegen, seinen Freund oder Bekannten Louis Blanc selbst, möglicherweise noch in Düsseldorf (also vor 1840) darum anzugehen.

Ob die inzwischen verschollene Familienkopie mit unserem Schweizer Bild identisch ist, konnte bis anhin nicht erwiesen werden.¹⁸

Blanc und die Düsseldorfer Malerschule

Louis Ammy Blanc (eigentlich Ludwig Blank), der am 29. August 1810 in Berlin geboren wurde, seine Kindheit aber in Königsberg verbrachte, entstammte einer französischen Hugenottenfamilie, worin sich sein »re-gallizierter« Name begründet.¹⁹ Als Neunzehnjähriger erhielt er eine erste Ausbildung an der Kunstakademie in Berlin, bevor er Mitte Oktober 1833 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er sich am 27. Oktober 1833 in der Akademie registrieren liess.²⁰ Bis 1836 gehörte er der ersten Malklasse an (vermutlich unter Anleitung Julius Hübners d. Ä., der von 1834 bis 1838 dort Meisterschüler war²¹) und setzte seine Weiterbildung von 1837 bis 1840 in der Meisterklasse fort. Während der nächsten zwei Jahre (1840 bis 1842) arbeitete Blanc vor allem als Porträtist für die Hannoversche Königsfamilie²² und von 1846 bis 1847 stand er im Dienst des Grossherzogs von Hessen am Darmstädter Hof.²³ Dazwischen arbeitete er erneut in Düsseldorf. Reisen zu Studien- und Ausstellungszwecken führten ihn seit 1837 nach England, Frankreich und vermutlich in den 50er Jahren auch nach Italien. Blanc blieb aber seiner Wahlheimat Düsseldorf treu,²⁴ wo er in der Jakobistrasse viele Jahre ein Atelier gemietet hatte und schliesslich am 7. April 1885 starb.

Blanc schuf vor allem Genre- und Erzählstil-Bilder, die im Geiste der Düsseldorfer Romantik, namentlich des langjährigen Akademiedirektors Wilhelm von Schadow

gehalten waren: Darstellungen, die allgemeingültige menschliche Ideale (wie Liebe, Glaube, Hoffnung) mit einem detailfreudigen Naturalismus und einer vom Klassizismus geprägten rationalen, einfachen Komposition verbanden. Neben der anatomischen Zeichnung wurde der naturnahen, historisierenden Gewandbehandlung, einem harmonischen Kolorit und einer vollendet schönen, glatten und gefälligen Ausführung gehuldigt. Regungen wie verinnerlichter Glaube, Hinnehmen von Schmerz und Leiden waren geboten, während der Bezug zur Gegenwart, zu politischen und sozialen Problemen ausgeblendet blieb. Es galt, ein von naturhafter Reinheit und kindlicher Unschuld charakterisiertes Menschenbild zu entwerfen, das dem Betrachter den Glauben als sinnspendendes Lebensgefühl und -ziel vermitteln sollte. Die Darstellung von Gemütszuständen, dieser »eminenten Seelenmalerei«²⁵ sollte im Dienst des Kultus stehen, »...um die Kunst vor dem Herabsinken zum Gegenstande des verfeinerten Luxus zu bewahren«.²⁶

Trotz des Ansehens der Düsseldorfer Bildnismalerei, konnte sich ein Künstler beim kunstbeflissenen Publikum mit herkömmlichen Porträts nicht sonderlich hervortun. Dieses schätzte Werke: » [...] bei denen man allerlei Gescheites schwätzen und angelesene Weisheiten anbringen konnte. [...] Gerade bei ihm [dem Bildnis] versagt alle vorgetäuschte und beanspruchte Kennerschaft«.²⁷ Dem erhöhten Anspruch suchte Schadow etwa in seinem Bildnis der »Elise Fränkel als Poesie« (1826, Abb. 6) nachzukommen, wie später in seinen Schriften ausgedrückt: »Der mit dem poetischen Gedanken begabte Künstler wird [...] dem blossen Bildnis ein weit geistigeres Leben zu geben im Stande sein.«²⁸ So erhöhte Blancs Lehrer Julius Hübner u.a. das kleinformatige Bildnis seiner Schwester von 1824 durch die Bedeutsamkeit eines gotischen Doppelturms im Hintergrund.²⁹ Möglicherweise hat es der Schüler gekannt oder zumindest davon gehört.

Andererseits verlebendigte Schadow in Anlehnung ans Nazarenertum seinen Figurenkanon, indem er seinen Heiligengestalten die idealisierten Züge von Freunden oder Familienmitgliedern verlieh.³⁰ Kunst und Leben hatten eins zu sein, wie auch das Profane in die Glaubenswelt zu transponieren, bzw. das Naturvorbild mit der Idealgestalt zu verschmelzen war. Auch Theodor Hindebrandt, ein weiterer Lehrer Blancs, der zu den erfolgreichsten Vertretern der Genremalerei gehörte, siedelte seine aktuellen moralischen Themen in der halb erfundenen halb recherchierten Vergangenheit an, belebte deren Protagonisten aber mit der Prägnanz des Porträhaften; so in der »Ermordung der Söhne Eduards IV.« von 1835.³¹

Die »Kirchgängerin« scheint den Idealvorstellungen der Düsseldorfer Malerschule durchwegs zu entsprechen, ja sie ist geradezu Musterbeispiel für die geforderte Darstellung eines religiösen Gefühls, gekoppelt mit zwar idealisierten, doch naturnah wiedergegebenen Realien, Requisiten und Topographien früherer Zeiten: Domfassade, mittelalterliche Treppengiebelhäuser, das nach »altdeutscher Tracht« gekleidete Modell. Der Künstler entsprach damit H. Püttmann, der forderte, man solle dem Wirklichen eine poetische Gestalt verleihen.³² Blancs Handschrift ist – im Sinne Schadows – malerische Virtuosität in altmeisterlicher Brillanz, porzellanartig und ohne sichtbaren Pinselduktus.

Wie das Gros der Düsseldorfer Malerei ist unser Bild – obwohl die Abendstimmung nach tieferen Schatten verlangt hätte – gleichmässig ausgeleuchtet und verzichtet auf violente Farbtöne. Das Kolorit strahlt Ruhe, Mässigung und Harmonie aus, verbildlicht Reinheit wie massvolles Pathos und steht ganz im Dienst der Zeichnung.³³ Ähnlich wie die Künstler Schadow, Deger oder Hildebrandt in ihren erfolgreichsten Bildern beschränkt sich Blanc auf etwa drei aufeinander abgestimmte Farbbereiche, in denen Dunkeltöne (Grün und Blau), Beige, Gold und Weiss dominieren, welchen im Himmel ein liches Hellblau gegenübersteht.³⁴

Die »Kirchgängerin« darf sicher als Blancs frühes Hauptwerk gewertet werden, da er mit ihm nicht nur bei Kunstkritikern und Akademieprofessoren Beifall ertete, sondern auch sofort den Geschmack eines breiten Publikums traf.

Es wurde zur Attraktion der namhaftesten Ausstellungen in Düsseldorf, Dresden, Königsberg und Berlin. Selbst die russische Kaiserin schenkte ihm besondere Aufmerksamkeit indem sie am 23. Oktober 1834 die Berliner Akademie der Künste gar zum zweiten Mal besuchte.³⁵

Der 1829 von W. von Schadow, C. Mosler, C. Schnaase, C. Immermann und dem Regierungssekretär von Fallerstein gegründete »Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen« spielte im Protegieren junger Künstler und Vermitteln ihrer Werke an auswärtige Ausstellungen eine bedeutende Rolle. Wahrscheinlich profitierte auch Blanc von den Aktivitäten der Institution, die um das Ansehen von Akademie und freier Künstlerschaft besorgt war.³⁶ Bereits im Entstehungsjahr der Urfassung begann die Popularisierung des Gemäldes mittels Pastell, Stahlstich und Lithographie, ja selbst auf Kaffeetassen, Sofakissen, Reisetaschen, Ofenschirmen (Abb. 7), Schlüsselschränken, Porzellan-Pfeifenköpfen,³⁷ Lithophanien³⁸ und ähnlichen Gegenständen des biedermeierlichen Haushaltes ist Jungfer Gertraud – mal bildgetreu, mal verkleinert oder seitenverkehrt – wiederzufinden. Die gutorganisierte Druckgraphik-Abteilung der Akademie machte dem Publikum deren beste Bilder bekannt, desgleichen die lithographische Anstalt Arnz & Company, die es in den Jahren 1815 bis 1858 zur annähernd industrialisierten Herstellung von Graphik brachte. Daneben wirkte in Düsseldorf ein Verein, der sich auf die Verbreitung religiöser Bilder in kleinen Stichen spezialisiert hatte.³⁹ Während der Königsberger Ausstellung vom 24. Januar bis zum 9. Februar 1835, angeheizt von den fast täglich erscheinenden Kunstmeldungen in der »Königl. Preuss. Staats-, Kriegs- und Friedens-Zeitung« brach eine »Kirchgängerin«-Euphorie aus, die uns ein fünfstrophiges, »herz- und zwerchfellbewegendes« Gedicht eines Laienpoeten bescherte,⁴⁰ das die damalige Begeisterung bestens widerspiegelt; drei Jahre später tauchte gar eine Parodie des Gemäldes auf: die »Tabagiegängerin« eines gewissen Glür.⁴¹

Welche Prämissen führten unsere »Kirchgängerin« zu einem derartigen Erfolg?

»Theater, Kunst und Einigkeit« – die Gesellschaft

Neben den direkten Bezügen zur »altdeutschen« Malerei und Architektur, dürfen die gesellschaftlichen, sozialen, religiösen und politischen Gegebenheiten im Düsseldorf der

1830er Jahre sowie der Einfluss der anderen »freien« Künste (Literatur, Theater, Musik) nicht ausser Acht gelassen werden.

Das künstlerisch-gesellschaftliche Leben fand in Düsseldorf seit 1821 im Schloss Jägerhof (dem »Höfchen«) statt, den das kunstbegeisterte Prinzenpaar Friedrich und Louise von Preussen bewohnte. Dort trafen sich der rheinisch-westfälische Adel, das Militär, hohe Regierungsbeamte sowie Künstler, Dichter und Musiker zu Konzerten, Theateraufführungen, Bällen und Vorlesungen, anlässlich derer Schadow bemüht war, seine Studenten in die Gesellschaft einzuführen. Im Gegenzug besuchte Prinz Friedrich die Akademieateliers, förderte die Künstlerschaft nach Kräften und empfahl sie dem Königshaus in Berlin.⁴² Diesem war die unpolitische, aber volksnahe Düsseldorfer Malerei mehr als willkommen, um einerseits den Fleckenteppich des Preussischen Staates kulturell zu einen und andererseits das traditionelle Kunstland Frankreich zu überflügeln.

Demgegenüber griffen die »Jung-Deutschen«⁴³ in ihren Schriften die Zeitprobleme auf und an: das überkommene Religionsverständnis, die geistigen Waffen der Restauration und deren Bilder sowie der romantische Historismus und Traditionalismus. Wie nicht anders zu erwarten, stiessen die »Jung-Deutschen« beim Bildungsbürgertum, das sich auf ideale Allgemeinziele und kulturelle Inhalte fern aller Politik zurückgezogen hatte, sowie beim katholisch-rheinländischen Volk auf erbitterte Ablehnung und wurden 1836 schliesslich verboten. Die Düsseldorfer Malerei mit ihrer soliden Technik verkörperte den deutschen Nationalcharakter und galt im Gegensatz zu den verrufenen Werken der »Jung-Deutschen« und der sittlich aufreizenden Oberflächlichkeit der französischen Kunst als Rückkehr zu Natürlichkeit und Moral, die nicht zuletzt von angesehenen Mitgliedern der Öffentlichkeit betrieben wurde: Künstler gehörten dem Gemeinderat und aufstrebenden Bürgervereinen an. Noch war es zu früh, die politische Freiheit des Einzelnen dort zu propagieren, wo mittels empfindsamer Kunst und Literatur die öffentliche Ruhe gefördert, das bestehende System bestätigt und die gottgewollte Gesetzmässigkeit vom preussischen Staat durchgesetzt wurde.

Die damalige Kunstkritik spielte hierin eine bedeutsame Rolle. Dank positiven Besprechungen, namentlich seitens der Schadow-Freunde C. Immermann und F. Uechtritz, stieg die Erwartungshaltung der Betrachter: man erhoffte sich nicht nur schöne Kunstwerke, sondern sinn- und heilsbringende Botschaften, ja die vor den Gemälden entfesselten Gefühle und Assoziationen standen im Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit und gaben dem Laienpublikum die Möglichkeit, sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Dieses war auf ein Bild wie die »Kirchgängerin« buchstäblich vorbereitet. Selbst die professionelle, konservativ gesinnte Kunstkritik sah ihre Aufgabe im Nachempfinden und Erklären eines Werkes (Schlegel), während man für schlecht befundene Kunst mit Nichtbeachtung strafte. Die spätrromantische »Gefühlskritik« berief sich auf die 1796 anonym erschienen »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von W.H. Wackenroder und L. Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen« von 1798, die den Schritt von der kritischen Kunstbetrachtung zur Kunstreligion vollzogen hatten. Echte »poetische« Kritik wurde somit zur

künstlerischen Leistung erhoben und sollte nur von Künstlern oder Dichtern vorgenommen werden.⁴⁴

Neben dem gesellschaftlichen Leben im Jägerhof entwickelte sich unter Schadow, der einen geradezu familiär wirkenden Studentenkreis um sich scharte, eine »romantische Gemeinschaft unter Gleichgesinnten«,⁴⁵ die mit Leseabenden, Vorträgen, Lebenden Bildern, Theaterspiel und Musizieren die jungen Künstler ermunterte, in freundschaftlicher Geselligkeit ihren Horizont zu erweitern. Die Initiatoren dieser Anlässe gehörten der Künstler-Avantgarde und der grossbürgerlichen Gesellschaft an und verkehrten allesamt in Schadows gastlichem Haus: neben Theaterdirektor Immermann und Dichter Uechtritz der Kunsthistoriker und Publizist C. Schnaase, der Komponist Mendelssohn-Bartholdy und andere. Besonders Immermann machte die Maler mit literarischen Werken wie Homer, Horaz, Shakespeare, Dante, Calderon, Camoes, Goethe und Schiller bekannt,⁴⁶ deren Kenntnis Uechtritz um die jüngeren Literaten Uhland, Scott, Tieck, Eichendorff, die Gebrüder Schlegel und Novalis erweiterte. Laut Püttmann standen Malerei und Poesie auf gleicher Ebene: »den innersten Gefühlen der Menschenbrust [...] Farbe zu leihen – das ist die schönste Mission der bildenden Kunst, die eine erhabene Gefährtin der Poesie [ist]«. ⁴⁷ Immermann gab allerdings der Literatur den Vorrang und wies der Malerei eine rezeptive Stellung zu: »die Poesie ging voran, die Malerei folgte«. ⁴⁸ Zuweilen bezeichnete man die damaligen Düsseldorfer Malerei gar als »Literaturmalerei«. Praktisch wirkte sich die Symbiose zwischen Dichtung und Malerei nicht nur in den obengenannten literarischen und musikalischen Zirkeln aus, wo Künstler neue Bildmotive fanden, wenn sie nicht explizit von Schadow zur Aufgabe gestellt wurden. ⁴⁹ Diese Symposien gipfelten 1829 in der Gründung des sogenannten »Komponierverein«, wo man gemeinsam die vorgelegten Kompositionsskizzen auf ihren poetischen Gehalt gemäss nazarenischem Ideal beurteilte, um »im engen Zusammenwirken einer Künstlergemeinschaft, Leben und Kunst in Einklang zu bringen«. ⁵⁰

Neben Ludwig Uhland, von dem Gedichte wie »Zwei Mädchen auf dem Berge« oder »Des Goldschmieds Töchterlein« Maler wie Carl Begas, Wilhelm Nerenz aber auch Louis Blanc zu Bildern anregten,⁵¹ beflügelte deren Phantasie insbesondere Goethes »Faust« zu bildlichen Umsetzungen: Peter von Cornelius behandelte schon 1809 mit einer Folge von elf Zeichnungen den Faust-Stoff und Theodor Hildebrandts Bilder »Faust und Gretchen im Kerker« und »Gespräch des Faust und Mephisto in der Höhle« gehen auf Leseabende im Schadow-Kreis zurück.

Die mit »Strasse« bezeichnete Szene im »Faust« weist nun derart treffende Parallelen zu Blancs »Kirchgängerin« auf, dass sie hier zitiert sei:

[Faust sieht Gretchen aus der Kirche kommen] »Beim Himmel, dieses Kind ist schön! / So etwas hab ich nie gesehn. / Sie ist so sitt- und tugendreich / Und etwas schnippisch doch zugleich. / Der Lippe Rot, der Wange Licht, / Die Tage der Welt vergess ichs nicht! / Wie sie die Augen niederschlägt, / Hat tief sich in mein Herz geprägt. / Wie sie kurz angebunden war, / Das ist nun zum Entzücken gar.« [...] [Und Mephisto antwortet:] »Da die? Sie kam von ihrem Pfaffen, / Der sprach sie aller Sünden frei. / Ich schlich

mich hart am Stuhl vorbei: / Es ist ein gar unschuldig Ding, / Das eben für nichts zur Beichte ging; / Über die hab ich keine Gewalt!«⁵²

Nimmt man an, die fromme »Kirchgängerin« sei ein erstes, wenn auch nur allusives Eingehen auf die so beliebte Faust-Thematik gewesen, dann setzte Blanc sie im Sinne der damals gefragten Serienproduktion von Historienbildern als Fortsetzung des Gretchendramas in seinen Gemälden »Gretchen bei Martha« und »Gretchen in der Kirche« fort (1838, Abb. 8). Details in der Kleidung Gretchens, wie das Blattmotiv des Brokatgewandes, das Häubchen und die Zöpfchenfrisur scheint der Künstler unmittelbar aus seiner »Kirchgängerin« übernommen zu haben. Es entzieht sich indessen unseres Wissens, ob Blanc absichtlich die thematischen Parallelen zu Goethes Gretchen auf ihrem Kirchengang schon in der ersten Bildvariante anklingen lassen wollte. Einer porträthaft gemeinten »Kirchgängerin«, bzw. einer lebenden oder posthum zu ehrenden Gertraud Küntzel hätte dies zweifellos einen beträchtlichen Makel angetragen. Mit der späteren Fortsetzung der genannten Schlüsselszenen entstand eine, wenn auch nur virtuelle und nicht massgleiche Serie: ein bildliches Drama in drei Akten: Erste Begegnung (»Kirchgängerin«), Liebeserklärung (»Gretchen bei Martha«) und Nach dem Sündenfall (»Gretchen in der Kirche«). Die Wiederholungen des ersten Sujets mit der fortschreitenden Entpersonalisierung der Dargestellten, boten hierzu immerhin die Hand. Möglicherweise kam Blanc die Assoziation seiner Komposition mit dem Faust-Stoff gelegen, da schon Schadow sich 1828 mit einem literarischen Thema, nämlich der »Mignon« aus Goethes »Wilhelm Meister« in die Düsseldorfer Akademie einführte und damit die Weichen für die künftig so beliebte »Literaturmalerei« stellte.

»Der Engel Frieden auf dem Angesicht«⁵³ – das romantische Frauenbild

Das Ideal des ersten Jahrhundertdrittels ist die fromme, tugendhafte und sanftmütige Frau; vertreten etwa in J.F. Overbecks Gemälde »Der Künstler und seine Familie« (1822/1830) oder der sinnend niederblickenden Blondes in E. Bendemanns berühmtem Freundschaftsbild »Zwei Mädchen am Brunnen« (1833).⁵⁴ Während Overbecks Gemahlin an Darstellungen der Muttergottes mit Kind gemahnt, die zeitgenössische Kritik Bendemanns blondes Mädchen als die gesellschaftlich »Höhere« oder »Reinere« feierte,⁵⁵ wird unsere Jungfer Gertraud zur jugendlich-keuschen Heiligen, ja zur stillen Märtyrerin erhoben. Sanftmut, ein Sammelbegriff für Werte wie Demut, Milde, Geduld, Nachsicht, Gefügigkeit, Unterwerfung war eine der nobelsten Eigenschaften, die eine Frau vorzuweisen hatte. J.J. Rousseau betonte schon 1762 in seinem Erziehungsroman »Emile«: »Die erste und wichtigste Qualität einer Frau ist die Sanftmut: einem so unvollkommenen Wesen wie dem Mann zum Gehorsam geschaffen, der so oft voller Laster und immer so reich an Fehlern ist, muss sie frühzeitig lernen, selbst Ungerechtigkeit zu erdulden...«.⁵⁶ Da die biedermeierlich-bürgerliche Gesellschaft auf einer klaren Rollenverteilung der Geschlechter fusste, widmete sich die Frau hauptsächlich ihrer Aufgabe als Gattin, Hausfrau und Mutter. Von diesem Muster abweichende Lebensumstände wurden im reaktionären, antifeudalen Gesellschaftsklima nur ausnahmsweise geduldet. Um 1820 waren Rousseaus pädagogische Ansichten auch in Deutschland Allgemeingut geworden und verbreiteten sich etwa durch Schriften von

J.H. Campe, der im bereits 1796 entstandenen »Väterlichen Rath für meine Tochter« die geschlechtsspezifischen Rechte und Pflichten verteilte: »[Er hat das Recht] ...ein stolzes gebieterisches, herrschsüchtiges, oft auch aufbrausendes und in der Hitze der Leidenschaft oft bis zur Ungerechtigkeit hartes und fühlloses Geschöpf [zu sein, und sie hat allen Grobheiten mit] Geduld, Sanftmuth, Nachgiebigkeit und Selbstverleugnung [zu begegnen]«. ⁵⁷ Die Benachteiligung der Frauen rechtfertigte man mit ihrer physischen Inferiorität: Gemäss Naturgesetz sah man die Rollenverteilung schon im Zeugungsakt begründet, wonach das starke, aktive, schöpferische Wesen Mann der schwachen, passiv empfangenden, zur Ruhe bestimmten Frau überlegen sei. ⁵⁸ Zwischen schriftlichen Quellen und zeitgenössischen Frauenbildnissen finden sich diesbezüglich auffällige Parallelen. Letztere häufen sich in den ersten drei Jahrzehnten: etwa das 1826 entstandene Bildnis der »Elise Fränkel als Poesie« (Abb. 6) oder, als Musterbeispiele weiblicher Sanftmut, das »Bildnis einer jungen Römerin« (1818, Abb. 9) und »Mignon« ⁵⁹ (1828) von Schadow, und nicht zuletzt unsere »Kirchgängerin«. Vergleicht man die Physiognomien aller Dargestellten fallen zunächst die ovalen Gesichtsformen mit grossflächiger, faltenloser, fein geschwungener Stirn- und Wangenpartie auf, sowie die gleichmässig gebogenen und sanft auslaufenden Brauen, Lider und Lippen. Letztere sind selten voll und sinnlich, sondern in blassen Rosatönen angelegt, herzförmig und seitlich kaum spürbar nach oben gezogen. Der Mund ist eher klein gehalten, im Gegensatz zu den dominanten Augen. Die Kleidung verstärkt die weichen Formen von Kopf, Busen, Schultern und Hüften: Blusen mit gerundeten Dekolletees oder Spitzenkragen, die in Puffärmeln - und manches à la grecque oder wie bei der »Kirchgängerin« in wallende Flügelärmel übergehen, dazu rund geschnittene Röcke, geschaffen, die Figur sanft zu umschmeicheln. Wohlgeformte Arme und Hände, die sich in anmutigen Gesten der Demut erschöpfen oder in dienenden, nie ausfahrenden Bewegungen, den Blick gen Himmel erhoben oder sinnend gesenkt. ⁶⁰

»Aufgabe der weiblichen Erziehung ist vornehmlich die Bewahrung der Reinheit und Unschuld [...] Ach, mögen die zarten Geschöpfe recht lange in jenem unschuldigen Stande der Unwissenheit verharren!« ⁶¹ wünschte sich G. Krenner 1779. Entsprechend dem Rousseauschen »Zurück zur Natur« bedeutete Unschuld und Reinheit »von Natur aus gut«, d.h. des Geschlechtes und sündiger Triebe nicht bewusst. Es galt die Unberührtheit, Unerfahrenheit und Unmündigkeit der Frau zu erhalten, denn, so Arndt: »Ein Weib soll ja einem Kinde gleich sein und auch so gehalten werden«. ⁶² Folglich bestand die Erziehung der Mädchen zumeist in abstumpfenden Handarbeiten und den nötigsten Unterweisungen für das Führen eines Haushaltes und förderte die gebotene Bindung ans Haus. Den Frauen blieb als Möglichkeit der Selbstaufwertung und Profilierung ausser ihrer häuslichen Bestimmung einzig Tugend und Frömmigkeit. War eine Frau tugendhaft, stand ihrer Verklärung zum engelhaften Wesen, zur Beata oder Madonna nichts entgegen. Campe schwärmte denn auch: »Ich habe sanfte weibliche Taubenseelen gekannt, welche mit der Selbstverleugnung eines Engels alles über sich ergehen liessen und immer gelassen, immer nachgiebig, immer freundlich blieben.« ⁶³

Die hochgehaltenen Eigenschaften charakterisieren zahlreiche Bildnisse junger heiratsfähiger Töchter bis hin zu gesetzteren Damen. Beispielsweise assoziiert in der 1828 entstandenen »Jungfrau im Gebetbuch lesend« (Abb. 10) von Schadow ein weisses Kopftuch und das Andachtsbuch mit der Illustration zur Verkündigung Mariens die fromme Gesittung einer Novizin. Keuschheit wurde durch Schmetterlinge oder Tauben, Lilien, grosse Augen oder helle Stoffe (der »Kirchgängerin«, quellen weisse, wehende Ärmel aus dem Gewand) evoziert. Frauen stellte man dem Kindheitsideal entsprechend jünger dar. So steht das »Mädchen mit Rose« von F.W. Harsewinkel (um 1835, Abb. 11) in ihrer hochgeschlossenen Chemise, von Maiglöckchen, Lilien und Schmetterlingen umgeben, vor einem Wiesengrund auf eine weisse Rose niederblickend. Im Hintergrund erscheint der gotische Vierungsturm von St. Ludgeri – Wahrzeichen der Stadt Münster. Gestik und Wesen, ja selbst die kindliche, in Schaukeln um das Ohr fallende mittelgescheitelte Zöpfchenfrisur ist unserer Jungfer Gertraud verwandt. Ähnlich das »Mädchen am Spinnrad«⁶⁴ von A. Korneck (1837, Abb. 12), das wohl mit seiner altertümelnden Tracht, Häubchen und Halskreuz die Männer von holder Weiblichkeit aus Zeiten »teutscher« Sitten träumen liess. Historisierende, »altdeutsche« Kleidung, wie sie Blancs Modell trägt, war seit der Mittelalter-Begeisterung der deutschen Nationalbewegung um 1814 Synonym für Treue, probate Sittsamkeit, Zucht und Ordnung.

Frömmigkeit, in Blick, Kreuz und Gebetbuch ausgedrückt, dürfte der augenfälligste Wesenszug der »Kirchgängerin« sein. »Ein Weib das nicht fromm und gottesfürchtig ist, heisst mit Recht ein Ungeheuer«.⁶⁵ Seit man dem freizügigen Rokoko zu Jahrhundertbeginn den Rücken kehrte, besann man sich – nicht zuletzt als Reaktion auf die unsichere politische Situation – auf die traditionellen Werte der trauten gottergebenen Häuslichkeit.

In frühromantischen weiblichen Bildnissen häuften sich daher christliche Attribute: Kirchtürme, Heiligenfiguren, Kruzifixe, Erbauungsbüchlein. Die Damen lasen, meditierten, schmachteten himmelwärts. Wie der Ausspruch J. Fordyce zeigt, fand man Frömmigkeit besonders kleidsam: »Eine schöne Frau beeindruckt vielleicht niemals so stark, als wenn sie, in frommer Andacht versunken und mit den edelsten Betrachtungen beschäftigt, ohne es zu wissen, eine höhere Würde und neue Anmut annimmt. Die Schönheit der Heiligkeit scheint sie zu umstrahlen und die Umstehenden sind fast geneigt sich vorzustellen, dass sie bereits unter den ihr gleichgearteten Engeln ihre Andacht verrichtete!«⁶⁶ Beispielhaft hierfür sind etwa ein »Junges Mädchen am Hausaltar betend« (1824, Abb. 13) von H. Olivier, das in Andacht versunken im Betstuhl kniet oder gar »Friederike von Siegsfeld als Glaube«⁶⁷ von W. v. Kügelgen (1848), die an ein mächtiges Holzkreuz geschmiegt gen Himmel seufzt. Dem von den Nazarenern geforderten gefühlsbetonten »Kinder«-Glauben unter dem behutsamen Diktat der Religion wird allemal nachgekommen. Wie in der »Kirchgängerin« sind zwar Schönheit, Grazie und Reiz der Jugend angesprochen, doch werden die Protagonistinnen durch frömmelnde Gestik und Mimik neutralisiert und enterotisiert.

Die oft dargestellte elegische Grundstimmung, ja Trauer und Schwermut machten den Adel der Seele erkennbar, wenn klagloses Erdulden von Schmerz in die geläuterte Schönheit der Sanftmut mündete. Sozialpädagogische Anthropologie, Pietismus, der englische Sensualismus und besonders Rousseaus Theorien förderten die Strömung der Empfindsamkeit. »Empfindsames« Lesen in der Natur, das Rezitieren von Gedichten oder Liedern (Schubert, Schumann) sowie das gemeinschaftliche Handarbeiten wurden mit melancholischem Ernst betrieben. Mithin scheint gerade die Gefühls- oder »eminente Seelenmalerei«⁶⁸ Schadows, Bendemanns und Sohns den Erfolg der Düsseldorfer Malerei jener 30er Jahre ausgemacht zu haben.

Indes würde man den Frauen unrecht tun, zu behaupten, es hätte nur das »schöne Leiden« gegeben. In einer Zeit der hohen Wöchnerinnen- und Kindersterblichkeit ist Schwermut und Gottergebenheit der Dargestellten verständlich. Mit der neu geforderten »natürlichen Beziehung« zwischen Mutter und Kind wird Maternität als schönste Lebensphase darstellungswürdig, ja es wird Mode, sich sogar in »guter Hoffnung« porträtieren zu lassen: so malte J. Ch. Rincklake seine Gattin Marianne als Schwangere.⁶⁹ Die Gefahren von Schwangerschaft und Niederkunft, weckten den Wunsch von Gatte und Familie nach einem »letzten Bildnis«. Auch für Eduard Küntzel dürfte die Angst vor einem Abschied die Bereitschaft seine Gemahlin Modell stehen zu lassen gefördert haben: tatsächlich starb die 25jährige bei der Geburt ihres Söhnchens.

Vergleicht man die Heirats- und Todesdaten Gertrauds – 3. September 1833 und 18. Juni 1834 – war sie während den Sitzungen für Louis Blanc bereits in »gesegneten Umständen«; dennoch erscheint sie als Jungfrau ohne Ehering: der Künstler wollte sein Modell somit nicht wirklichkeitsnah, sondern als idealisierten Typus wiedergeben, was ihr – post mortem et in effigie – so sehr zu anonymem Ruhm gereichte.

Dass Blanc andererseits durchaus schlichte, ganz die Persönlichkeit spiegelnde Bildnisse schuf, beweist das 1836 entstandene Porträt von »Maria aus'm Weerth«, das für den privaten Bereich einer Familie bestimmt war. Hier wandte er dasselbe Kompositionsschema der »Kirchgängerin« an, das die Figur auf eine höherliegende Vordergrundsbühne stellt, die durch eine Brüstung oder Mauer deutlich von der tieferliegenden Land- bzw. Stadtansicht getrennt ist.⁷⁰

Die gefühlsselig-romantische Gesinnung, die literarische Werke wie »Werther« und »Mimili« zu Bestsellern aufgebauscht hatte, erlebte bereits Mitte der 30er Jahre eine Gegenströmung: J.P. Hasenclever machte sich in seinem Bild »Die Sentimentale« (1846), über Schmach, Edelsinn und Frömmelheit der Düsseldorfer lustig. Trotzdem finden sich noch 1843 formale Nachwirkungen der »Kirchgängerin« in Sohns charakteristischem Bildnis der »Marie Wiegmann«.⁷¹

Ruinenromantik

Blancs Ruinenmotiv steht in einer bis in die Renaissance zurückreichenden Tradition; insbesondere die Landschaftszeichnungen der Deutsch-Römer oder die stimmungsvollen Zeichnungen und Bilder von Kirchen- und Burggemäuern eines C.D. Friedrich⁷², E.F. Oehme⁷³ und K. Blechen⁷⁴ waren ihm Vorbild. Als Staffage eines

Naturschauplatzes finden sich Ruinen auch in romantischen Porträthintergründen: beispielsweise im »Bildnis einer jungen Römerin« von Schadow, dem der »Luise von Fürstenrecht« von W. v. Harnier⁷⁵ oder dem obengenannten »Mädchen am Spinnrad« von Korneck (Abb. 9 u. 12). Auch hier erscheint das erwähnte Kompositionsmuster der Trennung von Vordergrundfigur und Landschaftskulisse mittels einer Balustrade, die das Häuslich-Intime von der Aussenwelt abschirmt. Die klassische Komposition der schmalen Vordergrundsbühne mit kulissenhafter Hintergrundsszene übernahmen die Düsseldorfer Künstler vom Theater Immermanns und entsprachen damit auch den älteren nazarenischen Traditionen. Ruinen in den Weiten der Natur wollten an die »gute altdeutsche Zeit« erinnern und zum andern an Einsamkeit und Vergänglichkeit des Menschen gemahnen.

Wenn nun in der »Kirchgängerin« nicht bloss eine in die Landschaft gebettete Phantasieruine auftritt, sondern die den Zeitgenossen vertraute unvollendete Westfassade des Kölner Domes, musste eine umfassendere Bedeutung dahinter stehen.

»Vollendet muss er sein!« – der Kölner Dom als Programm

Die Arbeiten am Kölner Dom wurden 1560 eingestellt; erst durch die abenteuerliche Auffindung des in zwei Hälften geteilten originalen, mittelalterlichen Aufrisses der Westfassade durch Georg Moller 1814 in Darmstadt und Sulpiz Boisserée zwei Jahre später in Paris, wurden Stimmen für den Weiterbau des Domes laut.⁷⁶ Die Wortführer der deutschnationalen Bewegung E.M. Arndt, L. Jahn, J. Görres und allen voran die »Unbedingten« unter Führung A.L. Follens standen um 1814 für ein geeintes demokratisches Deutschland ein und forderten von den Fürsten eine Verfassung. Die Vollendung des Domes als Freiheitsdom symbolisierte für sie die Vereinigung aller Kräfte, die zur Bildung eines Nationalstaates notwendig waren. So verlangte 1814 Josef Görres, der wortgewaltige Führer der wiedererwachenden Religiosität, die Fertigstellung des Domes als gebührendes »Dankopfer für die Befreiung des Vaterlandes aus der französischen Knechtschaft«.⁷⁷ Boisserée äusserte sich bereits 1812: »[...] mir wird bei jeder lebhaften Anregung dieses grossen Gefühls [der Vaterlandsliebe] unwiderstehlich der tiefste Schmerz wach, dass bei den herrlichsten Anlagen und der schönsten Ausbildung, durch bösen Streit und Zwietracht zerrissen, das arme Vaterland in Bruchstücken dasteht, unvollendet allem Ungestüm des Schicksals preisgegeben, wie das erhabenste Denkmal – der Dom«.⁷⁸ Doch schon 1819 zerschlugen die – nach der Unterzeichnung der »Schlussakte des Wiener Kongresses« 1815 – wiedererstarkten deutschen Fürsten mit den »Karlsbader Beschlüssen« die bürgerliche Bewegung, verfolgten ihre Anführer, verboten die Burschenschaften und alles was an die Befreiungskriege erinnerte. Bespitzelungen, Hausdurchsuchungen und Pressezensur förderten den allgemeinen Rückzug ins Private; es kehrte die »Grabesruhe des Biedermeier« ein.⁷⁹ Die Domvollendungs-Idee aber blieb – dank Boisserées unermüdlichem Einsatz – aktuell, indem er seine Pläne zu Bestand, Sicherung und Vollendung des Domes veröffentlichte und mächtige Freunde und Förderer zu gewinnen suchte, wie Goethe oder den damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen. 1816 unterzog Karl Friedrich Schinkel im Auftrag Friedrich Wilhelms III. die Bauruine

einer eingehenden Untersuchung und empfahl die Vollendung von Innerem und Äusserem zunächst in einfacher Form ohne Strebewerk. Doch vorerst war nur an die Erhaltung des Bestehenden zu denken. Wesentlichen Aufschwung brachte erst das 1821 durch eine päpstliche Bulle neu errichtete Erzbistum, womit der Dom – verwahrlost und baufällig, nachdem er unter französischer Herrschaft als Korn- und Viehfutterlager gedient hatte – wieder eine Zweckbestimmung als erzbischöfliche Kathedrale erhielt. Für die notwendigen Mittel sorgte fortan nur zum Teil der Staat, weitere wurden durch die neue Cathedralsteuer sowie Haus- und Kirchenkollekten aufgebracht. Mit dem eigentlichen Auf- und Ausbau konnte jedoch erst 1842, nach zwanzig Jahre dauernden Sicherungsarbeiten und nach Gründung des Dombauvereins unter dem Protektorat König Friedrich Wilhelms IV. begonnen werden und endlich um 1880 die feierliche Einweihung erfolgen.

1834 – zur Entstehungszeit der ersten Fassung unseres Bildes – war man davon noch weit entfernt. Indes hatten Boisserées Domansichten und vereinfachende Nachstiche, aber auch Bilder von C.G. Hasenpflug,⁸⁰ C.G. Enslin⁸¹ oder J.A. Ramboux u.a. im Publikum den Wunsch der Domvollendung bis zu konkreten Plänen reifen lassen.

Blanc verzichtete aus kompositionellen, ästhetischen und ideologischen Gründen auf eine realistische Wiedergabe der damals nur in kümmerlichen Ansätzen vorhandenen Westfassade. Um seine Figur angemessen zu rahmen erhöhte er den eigentlich nur bis zum zweiten Geschoss errichteten Südturm und erweiterte die wenigen bestehenden Pfeilerrudimente des Nordturms zu einer dekorativen Kulisse. Trotz der erstaunlich genauen Wiedergabe architektonischer Details fehlt, wie es für eine Bauruine zu erwarten wäre, jeglicher Pflanzenbewuchs. Es scheint, als seien erst gestern die Gerüste und Baugerätschaften von der Domfassade entfernt worden, und als habe soeben der letzte Handwerker den unvollendeten Koloss verlassen. Anders als bei Hasenpflug und später Enslin erscheint der Dom hier nicht in antizipierter Vollendung als Anreiz zum Weiterbau und Aussicht auf das erträumte Ziel, sondern als halbfertiger Zeuge und dadurch bedrückendes Mahnmahl einer aufgegebenen Idee. Zugleich ist es ein verhaltener, aber deswegen nicht weniger eindringlicher Aufruf, das grosse Vorhaben endlich auszuführen.

Der Künstler 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. 14), zum anderen den mittelalterlichen Fassadenplan F⁸² (Abb. 15) und nicht zuletzt den bis ins zweite Geschoss gebauten Südturm selbst. J.A. Ramboux 1846 entstandene aquarellierte Bleistiftzeichnung (Abb. 16) gibt präzise den damaligen Baubestand der Hauptfassade wieder, so wie ihn Blanc 1833 gesehen haben muss und vermutlich vor Ort skizziert hat. Gemäss Boisserées Plan hätte der mit einer Kreuzblume bekrönte Wimperg des rechten Aussenpfeilers im zweiten Geschoss ein gutes Stück unterhalb der Fensterrosetten enden müssen. 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 gegenüberliegenden Häuserfassaden kaum anders möglich war. Konnte er sich soweit noch an die gebaute Situation halten, musste er für sein drittes 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 sich der Wechsel des Turmes vom Vier- ins Achteck vorbereitete. Blanc hielt sich in diesem durchaus bedeutenden Detail an die flächigere mittelalterliche Vorgabe und zog dieser entsprechend – entgegen der späteren baulichen Ausführung – beim Fensterwimperg im zweiten Geschoss das Rosettenmasswerk dem Dreistrahlmotiv vor. Da das ausgeführte Masswerk des rechten Aussenpfeilers bereits im zweiten Geschoss erheblich vom ursprünglichen Plan abwich, musste sich Blanc für das dritte Geschoss der Boisseréeschen Lösung anschliessen, beharrte dafür aber auf etwas breiteren Fenstern und einer um so höher hinanstrebenden Säulenfigur. So vertauschte er willkürlich die Spitzbogenmotive des Pfeilermasswerkes unterhalb des Gesimses der ersten und zweiten Ebene. Es ist nicht auszuschliessen, dass Blanc mit seiner eigenwilligen, dem mittelalterlichen Plan viel näheren Projektion, am Boisseréeschen Riss, der von der übrigen Künstlerschaft weitgehend übernommen wurde, eine zurückhaltende wenn nicht besserwässerische Kritik übte.

Vorbilder und Wege der Rezeption

Neben der Beeinflussung durch das geistige, politische und soziale Umfeld, sowie dem von Schadow geprägten Düsseldorfer Malstil mögen nun auch konkretere Inspirationsquellen für unsere »Kirchgängerin« erörtert werden:

Das so detailreich ausgeführte, in die Zeit des Dombau-Unterbruchs gehörende Renaissancegewand ist keineswegs eine Erfindung Louis Blancs, vielmehr die getreue Übernahme der Brokatkleidung jener Hl. Magdalena in der Kreuzigungs- und der Beweinungstafel (Abb. 17) des Essener Wandelaltares (1525) von Bartholomäus Bruyn d.Ä. (1493-1555).⁸³

Das Flügelpaar wurde 1833 auf Veranlassung der Regierung zur Restaurierung in die Düsseldorfer Akademie überführt.⁸⁴ Just im selben Jahr hatte Blanc dort zu studieren begonnen und den besagten Altar nicht nur gesehen, sondern Gewandmotive der Hl. Magdalena wörtlich in sein Antrittswerk übernommen: die weitschwingenden weissen Ärmel der am Hals mit Stickereien verzierten und auf der Brust plissierten Seidenbluse, darüber das dunkle pelzgefütterte Samtgoller mit massiver Goldkette, dann das kurzärmelige mit Fransen gesäumte Goldbrokat-Überkleid, von dem Blanc zwar die Blattmotive kopierte, 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.⁸⁵ Ansonsten sind selbst Farbgebung, Haartracht und gebeugte Haltung (namentlich in der »Beweinung«) der Bruynschen Heiligen Vorbild für Blancs »Kirchgängerin«.⁸⁶

Als der junge Künstler nach Düsseldorf kam, dürfte er von Boisserées Bemühungen um den Domweiterbau und von seiner »Sammlung Altdeutscher und Niederländischer Malerei« gewusst haben.⁸⁷ Diese wurde dank der frühen Protektion durch Friedrich Schlegel und der Besprechung Goethes 1816 in »Kunst und Altertum«⁸⁸ in ganz Deutschland bekannt und war seit 1819 der Öffentlichkeit zugänglich.⁸⁹ Schon damals beabsichtigten die Brüder die Altdeutsche Malerei ins vaterländische Nationalbewusstsein zu rücken und die Sammlung als geschlossenes Ganzes in öffentlichen Besitz zu überführen, was schliesslich 1827 gelang, als König Ludwig I. sie für die Alte Pinakothek in München erwarb. Dazu trugen die seit 1820 von J.N. Strixner angefertigten Lithographien der Hauptwerke der Sammlung (unter anderem mehrere Altartafeln von Barthel Bruyn d.Ä.) in nicht geringem Masse bei.⁹⁰ Schon bald fanden die Drucke Verbreitung und Anerkennung und könnten auch in der Akademie im Umlauf gewesen sein, da in der »Vorbereitungs-Classe« das Zeichnen anhand von Handzeichnungen und Kupferstichen im Lehrplan⁹¹ vorgeschrieben war.

Jedenfalls finden sich im Œuvre des Kölner Renaissancemalers Bruyn mehrere Heiligenfiguren, die für unsere »Kirchgängerin« als Inspirationsquelle gedient haben können, wie beispielsweise die »Hl. Agnes« (um 1515), die »Hl. Katharina mit Stifterin« (um 1525-30) oder die »Hl. 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 Hl. Agnes bzw. Katharina trennt eine Brüstung von einer mit mittelalterlichen Häusern und Türmen bestandenen Landschaft. Alle drei Tafeln waren im Besitz der Brüder Boisserée, wobei Agnes und Barbara 1822, bzw. 1829 von Strixner lithographiert worden sind.⁹²

Ein weiterer Altar Bruyns – ebenfalls Eigentum der Boisserée⁹³ – könnte massgebend zur Komposition beigetragen haben: wiederum ist es die Figur der Hl. Katharina (im »Altar der Familie Siegen« von 1535-40) deren Körperhaltung – insbesondere die Handgestik – Gewandung und Buchattribut eine 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 vorgebildet. Bereits 1825 hatte Strixner den Siegener Familienaltar lithographiert, aber, wie schon in anderen Tafeln, die altmeisterliche Figurenanordnung nur bedingt übernommen: besonders gehaltvolle Ausschnitte betonte er, auf Stiftergestalten, die Heiligenfiguren überschnitten, verzichtete er zuweilen.⁹⁴ So schien ihm jene Katharina (Abb. 18) im Siegener Altar so wesentlich, dass er sie als Kniestück – wie Blanc die »Kirchgängerin« – isolierte. Die Säulen rückte Strixner zugunsten der Bildsymmetrie an die Ränder und verkürzte willkürlich die reliefiert abgesetzte Balustradenfolie. Die von Bruyn durch eine Säule halbierte Stadtansicht wurde nach rechts geschoben, womit der rechteckige Turm einen harmonischeren Abschluss bildete. Strixner stutzte auch die allzu wild wuchernde Natur zurecht und glich den Gesichtsausdruck der Heiligen dem süsslichen Geschmack des 19. Jahrhunderts an.

Blanc, vom mittelalterlichen Formengut wie von der Kölner Dombau-Utopie begeistert, könnte sich auch einer weiteren Bilderfindung erinnert haben: jene berühmte lavierte Unterzeichnung der Hl. Barbara⁹⁵ von Jan van Eyck (1437), in welcher die Heilige vor einem in Bau befindlichen gotischen Turmstumpf sitzt (Abb. 19). Man nimmt an, dass van Eyck die Vorbereitungen der triumphalen Reise Philipp des Guten nach Köln mitgestaltet hatte und dort einen lebendigen Eindruck des Kölner Bauplatzes und des Südturmes festhielt. Schon 1769 wurde das Täfelchen im Auftrag des damaligen Besitzers Jean Enschedé von Corneil van Noorde in Originalgrösse in Kupfer gestochen, um es publik zu machen. Boisserée schenkte, mit unmissverständlichem Hinweis auf den Kölner Domturm, den Kupferstich 1815 Goethe zu dessen 66. Geburtstag!⁹⁶ Als das Barbara-Täfelchen 1828 zum Verkauf stand, bemühte sich Boisserée vergebens es zu erwerben. Florent van Ertborn kam ihm zuvor und publizierte seinen Ankauf im »Messenger des Sciences« 1829/30. Die Hl. Barbara dürfte damals bereits weitem bekannt und beliebt gewesen sein und diente möglicherweise in der Akademie ebenfalls als Zeichenvorlage.

Jan van Eyck schilderte den Baustellenbetrieb detailliert: Handwerker sind bei ihrer Arbeit und Besucher auf der Baustelle, ja sogar der lange als Wahrzeichen Kölns geltende, mittelalterliche Lastkran auf dem Südturm ist in voller Aktion;⁹⁷ nur gab der Künstler – entgegen des damaligen Baubestandes – im zweiten Geschoss eine dreiteilige Fensterordnung wieder, die Barbaras Verehrung für die Hl. Dreifaligkeit symbolisiert. Die Heilige erscheint ohne Nimbus und ist durch ihren Palmzweig als Märtyrerin gekennzeichnet, weshalb man sie mit Gertrud (sic!), Agnes oder gar Maria verwechselt hat. Dies obwohl Barbara die Schutzheilige von Turmbauern ist und ihr Attribut – der Turm – nicht auffälliger sein könnte.

Zwischen der Hl. Barbara und Jungfer Gertraud sind gewisse Parallelen vorhanden: beide erscheinen auf erhöhtem Podest im Vordergrund und sind in hoffähige mittelalterliche Festgewänder gekleidet, was eigentlich im Gegensatz zu ihrer verinnerlichten Haltung steht. Wollen sie etwa dem babylonischen Ehrgeiz und Hochmut der Baumeister demütige Ergebenheit entgegenhalten?⁹⁸ Beiden ist ein Buch in die Hände gegeben. Während die eine darin zur Erbauung blättert, hält es die andere bergend (und zugleich mit dem Kreuz vielleicht als Talisman gegen die Glaubenslosen gedacht) an die Brust gedrückt.

Unterschwellig könnte das Patronym der »Kirchgängerin«, Gertraud, vielleicht nicht ohne Einfluss auf Blancs Ikonographie geblieben sein: Gertrud von Nivelles (ca. 631-659) war die jungverstorbene erste Äbtissin des kaiserlichen Klosters Nivelles, der Wiege der Karolinger und zeitweise grösster rhein-maasländischer Sakralbau der Romanik. Die Hl. Gertrud wurde in fürstlicher Kleidung, mit Buch und Kirche abgebildet, da sie sich durch ihren Eifer im Kirchenbau auszeichnete. Ihr berühmter, im letzten Krieg vernichteter Schrein hatte die Form eines gotischen Kirchenmodells. Aber auch die Hl. Gertrud von Helfta, genannt die Grosse (ca. 1256-1302), die 25jährig ihre erste Offenbarung erlebte und ihre Erfahrungen in der oft übersetzten, fünfbändigen mystischen Schrift »Legatus divinae pietatis« niederschrieb, ist möglicherweise von Jungfer Gertraud als Leitbild verehrt worden. Vor allem der zweite Band stellte die

glühende Herz-Jesu-Verehrung in kindlich reiner, liebenswürdig fröhlicher Weise voran. Gertraud Küntzels Buch könnte auch auf die von der Heiligen verfasste Gebetssammlung »exercitia spiritualia septem« hinweisen.⁹⁹

Werbung und Bewerbung

Als Louis Blanc 23jährig nach Düsseldorf wechselte, hatte er sich bereits vier Jahre an der Berliner Kunstakademie ausgebildet und war, wenn man sich sein (im Mai 1833 in Berlin signiertes) Gemälde der »Verstossung der Hagar« vergegenwärtigt, bereits ein versierter Maler (Abb. 20). Es war ihm somit mehr an Mitgliedschaft und Reputationsgewinn innerhalb der Malerschule gelegen, denn an einer malerischen Aus- oder Fortbildung. So ist es einleuchtend, dass er die »Elementar- und Vorbereitungs-Classe« übersprang, um sich direkt für die »Classe der ausübenden Eleven« oder die »1.Malklasse« zu bewerben, der er dann von 1834 bis 1836 angehörte.

Schon mit seiner vermutlich ersten Arbeit in der Akademie – der »Kirchgängerin« – bewies der junge ambitionöse Künstler, wie souverän er sein Metier beherrschte: inhaltlich konnte seine Komposition als Mischung von biedermeierlichem Genre- und religiösem Historienbild und idealisiertem Damenbildnis bestehen. Die raffiniert recherchierten Einzelheiten der Domfassade als »Restauration«, die Stadtansicht als geschichtliches Ambiente, schliesslich die getreu nach Vorbild wiedergegebene Renaissancetracht, bestachen durch ihre Perfektion und lieferten einen überzeugenden historischen Hintergrund. Auch technisch, in der stofflichen Qualität und Glätte des Werks, verstand Blanc sein Handwerk: nicht nur zarte Inkarnatstöne, sondern auch unterschiedliche Textilstrukturen von feinsten Seide über weichen Samt und flauschigen Pelz bis zu leuchtendem Goldbrokat, die vom hellblau ins gelbe wechselnden Nuancen des Abendhimmels, die zurückhaltenden Beigetöne der Architekturoberflächen meisterte er spielend.

Im genannten szenischen Kontext wird nun die Kombination der Motive – Bildnis und Domruine – verständlicher: einerseits sollte die »Kirchgängerin« neben aller latenter Porträtthaftigkeit ein erhöhtes Frauenbild propagieren, Religiosität und Sittlichkeit ausstrahlen und andererseits handelt es sich im Sinne neu erwachter Vaterlandsliebe um eine Werbung für die Domvollendung. Die zur »heiligen Jungfer« bzw. zum personifizierten Glauben stilisierte »Kirchgängerin« Gertraud Küntzel konnte im Zusammenklang mit der mahnenden Domruine geradezu als moralpolitisches Manifest für Fides und Largitas gelesen werden und sollte mithelfen den ergriffenen Betrachter zu Spenden zu ermuntern, das geradezu utopische Unternehmen in die Wege zu leiten. Hierzu musste das Gemälde möglichst oft und von einflussreichen Personen gesehen werden können, was nur in öffentlichen Ausstellungen, kaum aber im engen familiären Rahmen möglich gewesen wäre. Hätte es sich um einen spezifisch privaten Bildnisauftrag der Familie gehandelt, würde der Maler die Charakterzüge der Dargestellten stärker herausgearbeitet und ihr eine eher zeitgenössische Erscheinung verliehen, womöglich eine häuslichere, gegenwartsnahe Hintergrundkulisse gewählt haben, als die umstrittene Domruine der Nachbarstadt. Ausserdem sei daran erinnert,

dass die Küntzel- oder Breidenbach-Familie keine der drei Fassungen besass und erst später – als Erinnerung an die Frühverstorbene und das gefeierte Meisterwerk – eine Familienkopie anfertigen liess.

Offen bleibt die Frage, wie der Maler sein Modell – eine sicherlich wohlbehütete junge Ehefrau und werdende Mutter – kennenlernte. Seit seiner Übersiedlung nach Düsseldorf, wo er sich alsbald verheiratete, blieb ihm zwischen Bekanntschaft, Fertigung des Bildes und Gertrauds Tod nur etwa neun Monate Zeit. Möglicherweise kannten sich Eduard Küntzel und Louis Blanc bereits in Berlin – woher beide stammten – und nahmen ihre Beziehung bei des Künstlers Eintreffen wieder auf. Spätestens dürften sie sich jedoch im gesellschaftlichen Umfeld der Düsseldorfer Akademie nähergekommen sein, die interessierten Laien, darunter auch Offiziere 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 pflegen oder sich porträtieren zu lassen.¹⁰⁰ Trotzdem war es nicht selbstverständlich, dass sich eine eben verheiratete Bürgerstochter ohne den geringsten Porträtwunsch als Modell zur Verfügung stellte, zumal dem Künstler ein Akademiemodell oder gar die eigene Frau hätten dienlich sein können.

Obwohl das breite Publikum in diesem Bild kein Damenporträt vermutete, vielmehr in ihm ein »charakteristisches Lebensbild«¹⁰¹ sah, muss für den Eingeweihten gerade im Wiedererkennen der Dargestellten ein besonderer Reiz gelegen haben.¹⁰²

Wenig überzeugend ist die These die halbfertige Domfassade sei Gleichnis für das unvollendet gebliebene Leben der Dargestellten, bzw. es handle sich um ein posthumes Erinnerungsbild an die am 18. Juni 1834 Verstorbene.¹⁰³ 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. Für eine möglichst frühe Fertigstellung der Erstfassung spricht überdies ein wahrscheinlich bereits 1834 entstandener Ofenschirm mit aufgesticktem Kirchgängerin-Motiv, der sich in der Hallwyl-Sammlung im Landesmuseum Zürich befindet (Abb. 7).¹⁰⁴ Erst rückwirkend (also nach ihrem Tod) leuchtet die Parallele zwischen halbfertiger Domfassade und unvollendetem Leben ein, war jedoch keineswegs die Absicht des Künstlers, der den frühen Tod seines Modells nicht voraussehen konnte.

Die Popularität der »Kirchgängerin« nährt sich aus einer Vielfalt existenzieller und gesellschaftlicher Anliegen, die Blanc mit genialer künstlerischer Strategie in einem einzigen Bild vereinte und seinem erwartungsvollen Publikum antrug: neben den oben genannten Belangen förderte er das deutsch-nationale Bewusstsein des Bürgertums;

huldigte den Maximen von ästhetischer Vollendung und Qualität, der Überzeitlichkeit von Form und Inhalt und einer gefühlsbetonten lyrischen Bildpoetik ganz »düsseldorferischen«¹⁰⁵ Charakters.

All dies diente dem ehrgeizigen Maler, sich um frühe Anerkennung zu bewerben und verhalf ihm zum künstlerisch-gesellschaftlichen Durchbruch.

¹ Louis Blanc, »Die Kirchgängerin«, Öl auf Leinwand, 112 x 77,7 cm, bez. u.l.: »Louis Blanc. 1834. Düsseldorf.«, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie (1. Fassung).

² Louis Blanc, »Die Kirchgängerin«, Öl auf Leinwand, 115 x 84 cm, bez. u.l.: »L. Blanc, Febr. 37«, Bonn, Rheinisches Landesmuseum (2. Fassung).

³ Louis Blanc, »Die Kirchgängerin«, Öl auf Leinwand, 112,3 x 78,5 cm, bez.: »L. Blanc 1839«. Die Kunstsammlung der Stadt Königsberg erwarb die eigens 1838 bestellte dritte Wiederholung erst drei Jahre später (1841). Während des zweiten Weltkriegs wurde sie auf das Rittergut Wildenhoff des Grafen Schwerin in der Nähe von Königsberg ausgelagert und soll dort verbrannt sein (3. Fassung). Ludwig Schreiner, *Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, neu bearb. v. R. Timm, Hannover 1990, S. 28-30.

⁴ Allseits beschnittene eigenhändige Wiederholung oder Kopie nach Louis Blanc, »Die Kirchgängerin«, Öl auf Leinwand, 78 x 56,3 cm, Privatbesitz Schweiz. Laut mündlicher Nachricht befand sich das Gemälde zeitweise in Wien. Auf der Rückseite sind folgende teilweise unleserliche Aufschriften: 1. auf dem unteren Keilrahmenschenkel mit Bleistift: »P...Neub...56.II...« und »Franz Veith«; 2. auf dem linken Keilrahmenschenkel ein Stempel mit Reichsadler: »Vom Landesdenkmalamt zur Ausfuhr freigegeben«. Erst nach 1945 sind in Westdeutschland sogenannte Landesdenkmalämter eingerichtet worden, d.h. das Gemälde muss nach dem Krieg legal die (deutsch/österreichische?) Grenze gewechselt haben. Material: Dünne glatte Ölmalerei mit wenigen Weisshöhungen (Spitzenkragen und -manschetten, Pelzverbrämung) über zwei dünnen weissen Grundierungen auf feine, lose gewobene Leinwand in normaler Leinenbindung. Zustand: 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 Spannkanten und ist allseits zwischen 1,5 und 2cm um die Leisten eines wiederverwendeten Keilrahmens geschlagen. Daher dürfte die aus unbekanntem Gründen beschnittene Bildfläche (78 x 56,3 cm; seitlich wurden jeweils ca. 10cm, oben ca. 5cm und unten ca. 30cm abgeschnitten) einst die grösseren Ausmasse der Erstfassung (112 x 78 cm) besessen haben. Der desolate Erhaltungszustand erschwert auch nach der Restaurierung die Einschätzung der anfänglich hohen malerischen Qualität beträchtlich. Vergl. S. Schmid, *Die Kirchgängerin von Louis Ammy Blanc im*

Licht einer neu aufgefundenen Kopie, in: *Miszellen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. LX*, Köln 1999, S.313-318.

⁵ Schreiner 1990 (wie Anm. 3), S. 28-30.

⁶ Das Kostüm lässt sich, was Ärmel und Manschetten angeht, schneiderisch kaum nachvollziehen, weshalb sich dessen Herkunft aus einem malerischen Vorbild aufdrängt.

⁷ Entsprechend der Schatten auf der Kirchenfassade fällt die Sonne noch recht hoch von Westen ein, es dürfte ein spätsommerlicher Abend gemeint sein und nicht wie zuweilen beschrieben eine »Herrgottsfrühe« (s. Westhoff-Krummacher Anm. 56, S. 342). Interessanterweise findet sich der nämliche Schattenwurf in der Aufrisszeichnung von Sulpiz Boisserées Westfassade (1831), in der »Idealansicht des Kölner Domes von Südwesten« (1834/36) von C.G. Hasenpflug im Kölnischen Stadtmuseum und in C.G. Enslens Domprospekten in Zürich (s. Anm. 79).

⁸ Von diesem ist auf unserer Kopie infolge der radikalen Formatverkleinerung nur noch wenig sichtbar (vgl. Anm. 4).

⁹ Der gemalte, im Basisgeschoss unterbrochene Giebel ist nur dreifach gestaffelt, mit Gesimsbändern, sich verjüngenden Abtreppungen und einfachen Blendspitzbogen versehen, während das gebaute Vorbild vier Abtreppungen in gleichbleibender Mauerstärke ohne Gesimse mit jeweils drei doppelten Rundbogenfenstern aufweist, wobei die mittleren jeweils rundbogig, bzw. im ersten Giebelgeschoss eckig überkuppelt sind. Auch stimmen die Staffelhöhen nicht mit den Fensterhöhen überein. Nur die zweitoberste Stufe trifft auf die Fensterbrüstungen, das oberste Giebelfeld wird zur Hälfte von der Überkuppelung des mittleren Fensters eingenommen.

¹⁰ Elke v. Radziewsky, *Kunstkritik im Vormärz; Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, Bochum 1983, S.116: »Der Künstler soll den Stellenwert einer Erscheinung für den Gesamtzusammenhang des Lebens in der Gegenwart deutlich machen. Künstlerisches Mittel gemäss der Kunstlehre ist für die Autoren die Überhöhung, die Idealisierung der Wirklichkeit«.

¹¹ Anleihen bei beliebten Vorbildern wie Leonardo da Vincis »Leda«, der »Anna Selbdritt« oder dem Marienantlitz aus der Münchner »Heiligen Familie« von Raffael sind vorstellbar.

¹² Zur Provenienz der Erstfassung: Ingeborg Krueger, „...denn sittig ruht das Auge auf dem Mieder...“, *L. Blancs 'Kirchgängerin' in der Sicht und Sprache ihrer Zeit*, in: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn, Berichte aus der Arbeit des Museums 4*, 1995, S.98.

¹³ Schreiner 1990 (wie Anm. 3), S. 29. Immerhin wäre für Blanc die Erstfassung noch bis 1842 greifbar gewesen, da er von 1840 bis 1842 am hannoverschen Königshof als Porträtist arbeitete. Die zweite und dritte Fassung können aus genannten Gründen kaum Vorbild für das Schweizer Bild gewesen sein, zumal die Bonner Variante der Öffentlichkeit nicht zugänglich war.

¹⁴ Ingres gab den Rat: »Mache einfache schnelle Skizzen nach den alten Meistern; das ist ein Weg, sie anzuschauen und sie in ihrer Eigentümlichkeit zu studieren. Doch wäre es Zeitverschwendung ein ganzes Gemälde zu wiederholen, was schliesslich jeder mit ein bisschen Geduld tun könnte. Denn während man einerseits in die technischen

Prozesse eingeweiht wird, verliert man andererseits den Blick fürs Wesentliche, die Essenz des Meisterwerkes.« zit. nach Ekkehard Mai, *Maltechnik an deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*, in: *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*, hrsg. von Heinz Althöfer, München 1987, S. 28.

¹⁵ Ein solcher vorausgesetzt, stellt sich die Frage nach dessen Identität: Auf dem zweifelsfrei alten Keilrahmen ist mit Bleistift der Name »Franz Veith« notiert. Tatsächlich lebte zwischen 1799 und 1846 ein Maler dieses Namens in Augsburg. Er war seit 1825 an der dortigen Akademie Professor, malte Genre- und Historienszenen, sowie Porträts im Geist Stieler. Veith soll sich jedoch seit den 30er Jahren ausschliesslich der Lithographie gewidmet haben. Auch finden sich keine weiteren Hinweise über Aufenthalte in Düsseldorf oder zumindest Kontakte zur dortigen Akademie; Veith scheint sich überdies eher nach München orientiert zu haben. Möglicherweise wurde anlässlich der Formatreduktion auf einen gerade verfügbaren kleineren Keilrahmen zurückgegriffen, dessen Aufschriften nichts mit unserer »Kirchgängerin« zu tun hatten. Trotzdem kann die Autorschaft Franz Veiths nicht ganz ausgeschlossen werden. Zu F. Veith: Rudolf Oldenbourg, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*. in: *Die Epoche Max Josephs und Ludwig I.*, hrsg. von E. Ruhmer, 1. Teil, München 1983, S. 88.

¹⁶ Den Briefen (vom 21. und 28. 1. 1935) des Rechtsanwalts Dr. H. Küntzel (in Berlin-Schöneberg, Grunewaldstr. 35), eines Grossneffen von Eduard Küntzel an Museumsdirektor Dr. Dörner, 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. Bis 1952 wohnte Dr. H. Küntzel noch in Schöneberg. Briefkopien verdanke ich Dr. B. Schälicke, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

¹⁷ Schreiner 1990 (wie Anm. 3), S. 29.

¹⁸ Nachforschungen innerhalb der weitverzweigten Berliner Küntzel-Familie erbrachten keine Ergebnisse.

¹⁹ Irene Haberland, *Louis Blanc*, in: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918*, hrsg. v. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof/Galerie Paffrath Düsseldorf, Bd.1, München 1997, S. 138-141.

²⁰ Ankunft: Bürgerrolle MF 202, f.236; Akademie-Registratur: Hauptstaatsarchiv für Nordrhein-Westfalen, Aktenbände Regierung Düsseldorf, Präsidial Büro 1558 u. 1559; freudl. Hinweis von Dr. I. Krueger zur »Blank«-Genealogie von Brian und Elizabeth Hartley. S. auch B. Hartley, *Louis Ammy Blanc of Düsseldorf (1810-1885) and his Paintings*, unveröffentlichtes Manuskript, York 1996.

²¹ Laut »Stammbaum« der Düsseldorfer Malerschule erscheint Blancs Name – weit entfernt von J. Hübner – auf dem »Schülerzweig« des Künstlers Th. Hildebrandt. Blanc erhielt zwar in den Schülerlisten ausgezeichnete Beurteilungen, doch wurden seine Lehrer nicht explizit genannt.

²² In deren Besitz – wahrscheinlich durch die Vermittlung des Künstlers – ging 1841 die Urfassung der »Kirchgängerin« von 1834 über. Nach weiteren Zwischenstationen

wurde das Bild schliesslich 1925 von der Landesgalerie Hannover erworben. Schreiner 1990 (wie Anm. 3), S. 29.

²³ Die zahlreichen Bildnisse des Hannoverschen und Darmstädter Hofes sind lediglich durch literarische Überlieferung bekannt und gelten als verschollen. Blancs heute bekanntes Œuvre umfasst nurmehr etwa 60 Werke.

²⁴ Blanc war, wie viele seiner Künstlerkollegen, Mitglied des Düsseldorfer Künstlervereins »Malkasten« seit 1849 oder 1850 bis 1851/52 und von 1859 bis 1883.

²⁵ Irene Markowitz, *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert*, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, hrsg. von Eduard Trier/Willy Weyres, Bd. 3, Düsseldorf 1979, S. 109.

²⁶ Ebd., S. 105; thematisiert auch bei Radziewsky 1983 (wie Anm. 10), S. 61.

²⁷ Karl Koetschau, *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit*, Düsseldorf 1926, S. 62.

²⁸ Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 92.

²⁹ Julius Hübner, »Die Schwester des Künstlers« 1824, Nationalgalerie Staatliche Museen Berlin.

³⁰ Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 77 und 106.

³¹ Th. Hildebrandt, »Die Ermordung der Söhne Eduards IV.« 1835, Kunstmuseum Düsseldorf.

³² Hermann Püttmann, *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829 – Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*, Leipzig 1839.

³³ Rudolph Marggraff, *Über den Werth und die Bedeutung des Kolorits, zumal für unsere Zeit, mit besonderer Bezugnahme auf das in den belgischen Bildern zur Anwendung gekommene System der Farbgebung. Bruchstück einer Vorlesung aus dem Januar 1844 in München*, in: *Kunst-Blatt* 1844, S. 229-231.

³⁴ In der »Verkündigung Mariae« 1835 von E. Deger sind es ein zartes Rosa, Grün und Beigetöne; in W. v. Schadows »Die Kinder des Künstlers« 1830 Hellblau, ins Beige übergehendes Weiss und helles im Laub dunkler werdendes Grün; und in Th. Hildebrandts »Die Ermordung der Söhne Eduards IV.« 1835 beige und braune Erdtönungen, braun abgetöntes Grün und helles Rot. Vgl. Radziewsky 1983 (wie Anm. 10), S. 52.

³⁵ Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten*. Neuausgabe der Publ. von 1849, hrsg. von Götz Eckardt, Bd. 1, Berlin 1987, S. 189f.

³⁶ Artikel 2 der Statuten des Kunstvereins: »Der Verein wird seinen Zweck [die Förderung der jungen Künstler] dadurch zu erreichen suchen, dass er erstens die vorzüglichen Werke der Kunstschule zu Düsseldorf und derjenigen Künstler, welche ihre Arbeiten zur Ausstellung, Prüfung und Wahl einsenden werden, ankauft.« Anton Fahne, *Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken*, Düsseldorf 1837, S. 19.

³⁷ Offenbar sprach das »Kirchgängerin«-Motiv nicht nur der »häuslich-sittsamen Weiblichkeit« zu, sondern auch der Männerwelt. Ingeborg Krueger, *Planet Kirchgängerin. Zwei Neuerwerbungen und neue Informationen zu L. Blancs Gemälde*,

in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, Berichte aus der Arbeit des Museums 3, 1994, S. 70-77.

³⁸ Lithophanien, Modeerscheinung seit den 1830er Jahren, sind modelgepresste Negativ-Reliefs aus einer lichtdurchlässigen Porzellanmasse, deren dünnere Stellen im Durchlicht heller wirken. Sie wurden für Teewärmer, Nacht- oder Windlichter usw. verwendet. Dem Material entsprachen vor allem sentimentale Themen, weshalb die »Kirchgängerin« bereits 1836 in zwei Standardgrößen ins Programm der Manufakturen in Meissen, Berlin und Plauen (Thüringen) aufgenommen wurde, bis man sie 1851 als dem »Geschmack des Publikums nicht mehr entsprechend« aus dem Programm entfernte. Krueger 1994 (wie Anm. 37), S. 70.

³⁹ Gerhard Rudolf, *Buchgraphik in Düsseldorf*, in: *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf/Mathildenhöhe Darmstadt, hrsg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1979, S. 186.

⁴⁰ Krueger 1995 (wie Anm. 12), S. 99f.

⁴¹ In einem Kommentar von A. Brennglas heisst es schon 1838: »Sie ist ebenfalls sehr aufgeputzt, blickt sehnsüchtig nach der Tabagie, lässt die Kirche rechts liegen, trägt in ihrem Pompadour ein Paar grosse Tanzschuhe und eilt, trotz Regen und Sturm, ihrem Ziel entgegen.« *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, Ausst.-Kat. Historisches Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Bd. 2, hrsg. v. Hugo Borger, 1980, S. 276.

⁴² Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 23.

⁴³ Zu den sog. »Jung-Deutschen« gehörten Heinrich Heine, Ludwig Börne, Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath und Theodor Mundt.

⁴⁴ Radziewsky 1983 (wie Anm. 10), S. 76ff.

⁴⁵ Mai 1987 (wie Anm. 14), S. 25. Die »Gleichgesinntheit« kam hauptsächlich durch Schadows Einfluss zustande, da nach der Demission H. Ch. Kolbes (1831), der sich der naturalistischen französischen Malerei verpflichtet fühlte, nur noch Professoren unterrichteten, die entweder ehemalige Schüler Schadows an der Berliner Akademie gewesen waren oder sich klar zu seinem Stil bekannten. Selbst nach Beendigung ihres Studiums bezogen viele als selbständig arbeitende Meisterschüler ein Atelier in der Akademie, da sie sich hohes Ansehen, ein billiges Atelier und persönliche Nähe zum Meister versprachen, was oftmals Bilderverkäufe und lukrative Aufträge zeitigte.

⁴⁶ In Schadows Gemälde »Elise Fränkel als Poesie« (1826) deutet die personifizierte Poesie auf eine diese Namen verzeichnende Tafel hin und fügt als jüngst genannten Dichter Ludwig Tieck hinzu.

⁴⁷ Zit. nach Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 88.

⁴⁸ Zit. nach Ebd. S. 85.

⁴⁹ Wie eng der Zusammenschluss von Literatur und Bildender Kunst war, zeigen die vielen Beispiele durch Dichtung beeinflusster Gemälde namhafter Künstler wie etwa »Trauerndes Königspaar« von Lessing, das auf Uhlands Gedicht »Schloss am Meer« zurückgeht, oder »Felsenschloss« nach Scotts Romanen »Abt« und »Kloster«, oder Sohns aus Goethes Tasso-Drama entlehnte Szenen »Rinaldo und Armida« und »Tasso und die beiden Leonoren« sowie die durch Düsseldorfer Künstler illustrierten poetischen

Werke von z.B. Immermann: »Tulifantchen« 1830, »Merlin« 1832, »Andreas Hofer« 1834 oder Reinicks aufwendig ausgestattetes Buch »Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde« 1838.

⁵⁰ Zit. nach Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 84f.

⁵¹ Blancs Gemälde zu diesen Uhland-Gedichten sind verschollen. S. Krueger 1995 (wie Anm. 12), S. 99.

⁵² Johann W. v. Goethe, Faust I, »Strasse«, 1. Bd., Leipzig 1929, S. 469. Die Parallele zur Faust-Thematik sowie zu Jan van Eycks »Hl. Barbara« (s.u.) wird mehrfach hergestellt, z.B. Borger, Bd. 1 1980 (wie Anm.), S. 276.

⁵³ Krueger 1995 (wie Anm. 12), S. 100.

⁵⁴ J.F. Overbeck »Der Künstler und seine Familie«, 1822 / 1830, Sankt-Annemuseum im Behnhaus Lübeck; E. Bendemann »Zwei Mädchen am Brunnen«, 1833, Kunstmuseum Düsseldorf.

⁵⁵ Carl Schnaase: »Die leise Wehmut der irdisch höheren [der Blonden] bringt in den Gegensatz selbst eine Harmonie hinein, durch welche die Wirkung des Gemäldes im Ganzen eine so milde wird; es herrscht darin ein Ton der Versöhnung, der Ausgleichung allen Gegensatzes, der in der Seele des Beschauers fortklingt und ihr die gleiche Stimmung giebt. Es gehört zu den seltenen Werken, bei denen man die sittliche Kraft der Kunst recht deutlich empfindet« C. Schnaase, *Ausstellung in Düsseldorf*, in: Museum Düsseldorf 1833, S. 375, zit. nach Radziewsky 1983 (wie Anm. 10), S. 49.

⁵⁶ Jean Jaques Rousseau, *Emile oder über die Erziehung (1762)*; zit. nach *Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frauen in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen-Lippe Münster, hrsg. v. Hildegard Westhoff-Krummacher, Münster 1995, S. 142.

⁵⁷ Joachim Heinrich Campe, *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron*; zit. nach Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 295.

⁵⁸ Obwohl das weibliche Ei schon 1827 entdeckt worden war, schrieb man den Männern die alleinige Schöpfung oder Zeugung eines Kindes zu. Die Frau war lediglich empfangende »ausbrütende« Gebärende. Vgl. Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 222.

⁵⁹ W.v. Schadow, »Mignon«, Museum der Bildenden Künste Leipzig.

⁶⁰ Auf diese Thematik ist ausführlich eingegangen in: Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 297-299.

⁶¹ Georg Krenner, *Gedanken Wünsche und Vorschläge zur Verbesserung des Frauenzimmerunterrichts*; zit. nach Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 307.

⁶² Ernst Moritz Arndt, *Briefe an Psychidion oder Über weibliche Erziehung*, 1819, Bibliothek Pädagogische Klassiker, hrsg. v. F. Mann, Langensalza 1904, zit. nach Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 219.

⁶³ Campe 1796 zit. nach Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 352.

⁶⁴ Vermutlich diente die Kreidezeichnung als Vorstudie für das Gemälde »Gretchen am Spinnrad«, das der an der Berliner und Düsseldorfer Akademie ausgebildete Künstler Albert Korneck zweimal wiederholte.

-
- ⁶⁵ Arndt 1904 (wie Anm. 62), S.216.
- ⁶⁶ James Fordyce, *Predigten für junge Frauenzimmer*, Leipzig 1768; zit. nach Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 333.
- ⁶⁷ W. v. Kügelgen, »Friederike von Siegsfeld als Glaube«, Heimatmuseum Ballenstedt.
- ⁶⁸ Markowitz 1979 (wie Anm. 25), S. 109.
- ⁶⁹ J. Ch. Rincklake, »Bildnis Marianne Rincklake«, 1801, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster.
- ⁷⁰ Vgl. Ingeborg Krueger, *Schwester der 'Kirchgängerin', Zu einem Porträt von L.A. Blanc*, in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, Berichte aus der Arbeit des Museums 5, 1984, S. 84.
- ⁷¹ J.P. Hasenclever, »Die Sentimentale« Kunstmuseum Düsseldorf und C.F. Sohn »Marie Wiegmann« Kunstmuseum Düsseldorf.
- ⁷² C.D. Friedrich, »Die Klosterruine Eldena« 1801 (versch. Ausführungen) Staatsgalerie Stuttgart; »Die Klosterruine Oybin« um 1810 Kunsthalle Hamburg; »Die Jakobikirche in Greifswald als Ruine« 1815 Verbleib unbekannt; »Ruine Burg Stargard« um 1826 Kupferstichkabinett Berlin.
- ⁷³ E.F. Oehme, »Die Kathedrale im Winter« 1821 und »Eingang in eine gotische Kirche« Museum der bildenden Künste Leipzig; »Prozession im Nebel« 1828 Gemäldegalerie Neue Meister Dresden.
- ⁷⁴ K. Blechen, »Gotische Kirchenruine« 1826 Gemäldegalerie Neue Meister Dresden; »Reh am Wasser vor Kirchenruine« 1831 Nationalgalerie Berlin.
- ⁷⁵ W. v. Harnier »Luise von Fürstenrecht« Landesmuseum Darmstadt.
- ⁷⁶ Zur Dombaugeschichte s. Borger 1980 Bd. 1 u. 2 (wie Anm. 41).
- ⁷⁷ Josef Görres, *Der Dom in Köln*, in: Rheinischer Merkur Nr. 151 vom 20. 11. 1814, in: Gesammelte Schriften; zit. nach Andreas Huppertz, *Der Kölner Dom und seine Kunstschatze*, hrsg. v. Metropolitankapitel, Köln 1964, S.37.
- ⁷⁸ Sulpiz Boisserée, *Briefwechsel / Tagebücher*, Faksimiledruck nach der 1.Aufl. v. 1862, Bd. 1, Göttingen 1970, S. 165f.
- ⁷⁹ Reiner Dickhoff, *Vom Geist geistloser Zustände, Aspekte eines deutschen Jahrhunderts*, in Borger 1980 Bd. 2 (wie Anm. 41), S. 73-77.
- ⁸⁰ Die Giebeltreppenhäuser links des Domes und die kleine erhöhte Aussichtsterrasse mit Balustrade (im linken Bildvordergrund) in Hasenpflugs Idealansicht erscheinen auch in der »Kirchgängerin« als bildlich heran- und zusammengezogene Phantasie-Topographie mit einzelnen realen Versatzstücken.
- ⁸¹ C.G. Enslin, »Der Kölner Dom in seiner antizipierten Vollendung von Westen« 1839, Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Analog zum oben genannten Bild Hasenpflugs sind die Staffagefiguren der historisierenden Vedute in Gewänder des 16. Jahrhunderts gekleidet. Auch das Motiv der erhöhten Terrasse mit Balustrade erscheint im rechten Bildvordergrund vor einer mittelalterlichen Architekturkulisse. Borger 1980 Bd. 1 (wie Anm. 41), S. 274f.
- ⁸² 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. Borger 1980 Bd.1 (wie Anm. 41), S. 263.

⁸³ Der »Essener Altar« ist das erste gesicherte Werk des Bartholomäus Bruyn d. Ä. und begründete zugleich seinen Ruhm. Braun und Hogenberg erwähnen ihn bereits in ihrem Städtebuch vom Anfang des 17. Jahrhunderts als Sehenswürdigkeit und 1647 weist Matthäus Merian auf ihn hin. Die inneren Tafelseiten enthalten die »Geburt Christi« und die »Anbetung der Könige«, die äusseren »Kreuzigung« und »Beweinung«. Die Hl. Magdalena in der Beweinungstafel findet (laut H. Kisky) ihr Vorbild in einem Wandgemälde vom Meister des Aachener Altares in der Hardenrath-Kapelle in St. Maria im Kapitol zu Köln. Horst-Johs Tümmers, *Die Altarbilder des Älteren Bartholomäus Bruyn, mit einem kritischen Katalog*, Köln 1964, S. 68.

⁸⁴ Der »Essener Altar« verblieb bis 1851 in Düsseldorf und wurde dann wieder in einer Nebenkapelle des Essener Münsters aufgestellt. Tümmers 1964 (wie Anm. 83), S. 64f.

⁸⁵ Die geschlitzten Manschetten der Hl. Magdalena sind nur auf der »Kreuzigung« zu sehen. Die Anfang des 19. Jahrhunderts neuerwachte Religiosität und das Schlichtheisideal erlaubten den Damen zwar aufwendige Kleidung gemäss ihrem gesellschaftlichen Rang aber keinen auffälligen Schmuck. Kreuz und Ehering waren oft die einzigen Preziosen. Dies mag dazu geführt haben, dass Blanc auf den prächtigen Halsschmuck und auf die Edelsteine der Haube des sonst so genau nachempfundenen Gewandes der Bruynschen Hl. Magdalena verzichtete, dafür aber das Kreuz in die Bildmitte rückte.

⁸⁶ Im Hintergrund der »Beweinung« soll das früheste bekannte Stadtbild von Essen dargestellt sein. Victor H. Elbern, *Der Münsterschatz von Essen*, Mönchengladbach 1959, S. 62.

⁸⁷ Vielleicht haben sich Blanc und Boisserée sogar kennengelernt, als letzterer im Juli 1833 die Ausstellung der Akademie in Düsseldorf sowie die Werkstätten der Künstler besuchte. Boisserée 1862 (wie Anm. 78), S. 613f.

⁸⁸ Johann Wolfgang v. Goethe, *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden, Morgenblatt für gebildete Stände*, 1816, 9.-12. März, Nr. 60-62, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, hrsg. von M. Hecker, Leipzig o.J., S. 389f.

⁸⁹ Das Interesse war so gross, dass täglich 50 bis 100 Neugierige abgewiesen werden mussten, wie Bertram in einem Brief (vom 13. Juli 1819) seinem Freund Boisserée berichtete. Boisserée 1862 (wie Anm. 78), S. 366f.

⁹⁰ 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*, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss / Kurpfälzisches Museum Heidelberg, bearb. v. Irmgard Feldhaus, Neuss 1980, S. 32.

⁹¹ Im Lehrplan steht unter: »Unterrichts-Gegenstände: g) Geschichte der bildenden Kunst in Verbindung mit Demonstrationen an Gypsen, Handzeichnungen,

Kupferstichen, insbesondere mit Benutzung der Ramboux'schen Sammlung.« Kalnein 1979 (wie Anm. 39), S. 210.

⁹² Die Altarflügel »Hl. Agnes« und »Hl. Barbara mit Stifterin« befinden sich heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München und der Altarflügel »Hl. Katharina mit Stifterin« im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Tümmers 1964 (wie Anm. 82), S. 55, 77 u. 79.

⁹³ 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. Tümmers 1964 (wie Anm. 82), S. 100.

⁹⁴ Dies ist etwa im rechten Altarflügel »Hil. Christina und Gundula mit den Frauen der Stifter« von Joos van Cleve (aus St. Maria im Kapitol in Köln) der Fall, wo Strixner die Hl. Gundula und die Stifterinnen wegliess.

⁹⁵ Jan van Eyck »Die Heilige Barbara« 1437, Tempera auf Holz (sig. & dat., unvollendet), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

⁹⁶ Susanne Sulzberger, *La Sainte Barbe de Jean van Eyck*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Période, Paris 1948, S. 289-293. Boisserée erwähnt sein Geschenk an Goethe in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 27. und 28. 8. 1815 und beschreibt die Hl. Barbara nochmals 1818 in seiner Materialsammlung. Firmenich-Richartz glaubt, dass es eine Lithographie von Strixner sei und nicht besagter Kupferstich von C. van Noorde. Eduard Firmenich-Richartz, *Die Brüder Boisserée, Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler, Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Jena 1916, S. 410.

⁹⁷ Auf den Lastkran verzichtete indessen Blanc entweder aus ästhetischen oder aber ideologischen Gründen – ein Kran hätte bereits ein Arbeiten am Dombau suggeriert, wo doch vielmehr dessen Agonie beschworen werden sollte.

⁹⁸ Das non-finito des Täfelchens will Elisabeth Dhanens, *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein im Taunus, 1980, S. 254-265 mit der Unvollendetheit des Turmes oder als Sinnbild der Unvollkommenheit allen Menschenwerks in Verbindung bringen.

⁹⁹ *Kirchliches Handlexikon*, Bd. 1, hrsg. v. Michael Buchberger, Freiburg 1907.

¹⁰⁰ So liess sich Carl von Dunker, Rittmeister des 3. Ulanerregiments, 1839 von F. Boser konterfeien. *Armer Maler – Malerfürst, Künstler und Gesellschaft in Düsseldorf 1819-1918*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, bearb. von Irene Markowitz, 1980, S. 53.

¹⁰¹ Zit. nach: Andreas Wartmann, *Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867)*, Diss. Münster 1996, S. 58.

¹⁰² Einzelne Zeilen aus dem 1835(!) erschienen Gedicht »An die altdeutsche Kirchgängerin von Louis Blanc« von einem anonymen Poetaster beweisen die gänzliche Unbekanntheit des Modells: »Durch welche Flur hat dich dein Fuss getragen, / wie heisst der Ort, wo deine Wiege stand? / Ach, oder wär'st du aus dem Land der Träume / Herabgeschwebt in dieser Erde Räume?« Krueger 1995 (wie Anm. 12), S. 99f.

¹⁰³ Krueger 1984 (wie Anm. 68), S. 84 und Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 56), S. 342.

¹⁰⁴ Wenn man davon ausgeht, dass Margaretha Cäcilia von Im Hoff (1815-93) diesen schon 1834 oder anfangs 1835 in die Ehe mit Theodor von Hallwyl einbrachte, auch dessen Urheberin war, muss sie sehr früh über eine graphische Vorlage verfügt haben. Da eine so feinteilige Stickarbeit noch zeitaufwendiger war, als die Herstellung und Verbreitung von Graphik, kann die Erstfassung nicht früh genug, d.h. im Frühjahr oder in der ersten Jahreshälfte 1834 angesetzt werden. Bezüglich des Ofenschirms s. Krueger 1994 (wie Anm. 37), S. 75f.

¹⁰⁵ Joseph Viktor von Scheffel, *Ekkehard*, Nachwort Heidelberg 1855, Ed. Zürich 1984, S. 436.