

7 *DON QUIJOTE UNTER DEN HIRTEN* von Jean Pierre Marie Jazet (Paris 1788–1871 Paris), Kupferstich, Bi 46,8 x 57,7 cm, 1845–46, Köln, Kölnischer Kunstverein; Th.-B. 1925, Bd. 28, S. 450. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Adolf Schroedter (Schwedt a.d. Oder 1805–1875 Karlsruhe), Ölgemälde, 1843; Boetticher 1901, Bd. III/2, S. 659, Nr. 29; Th.-B. 1936, Bd. 30, S. 290–291.

Don Quijote ist ein Held der Romantik. Die von Miguel de Cervantes Saavedra 1605 geschaffende 'traurige Gestalt' gehört zum festen Typenrepertoire des Abendlandes. Die literarische und bildnerische Tradition hält sich streng an die von Cervantes gegebene Charakterisierung des hageren, zu Höherem strebenden Sonderlings und des ihm zum Kontrast beigegebenen dicken, materialistischen Sancho Panza.

Schroedter illustriert eine Szene aus dem 2. Buch¹ der Abenteuer des Don Quijote, das den Titel trägt: 'Was dem Don Quijote mit etlichen Ziegenhirten begegnete'. Auf ihrer abenteuerlichen Reise werden der Held und sein Begleiter von einer Gruppe Ziegenhirten zum Nachtmahl aufgenommen, bei dem das Trinkhorn häufig geleert wird. Nach der aufmerksamen Betrachtung einiger Eicheln, die wie die übrigen Früchte auf einem Ziegenfell ausgebreitet sind (Gegenstände, die das »einfache Leben« der Hirten kennzeichnen, werden von Schroedter im Vordergrund dargestellt), hebt Don Quijote zu einem Lobpreis des glücklichen Zeitalters der Vorfahren an, in dem die Wörter »mein« und »dein« unbekannt waren, die Früchte die Menschen freigiebig nährten, die klaren Gewässer sie trankten und Efeublätter die Menschen reizender kleideten, »als jetzt unsere Damen in ihren seltsamen und fremden Erfindungen, die der sinnende Müßiggang erzeugt.«² Noch weitere Tugenden der einfachen Lebensweise werden gerühmt und die Verderbtheit der eigenen Zeiten beklagt. Nach dieser Rede hebt einer der Schäfer, »klug und von Herzen verliebt, (...) ein Bursche von ungefähr 22 Jahren mit einem einnehmenden Gesichte«³ zu einem Lied an. Sancho, der dem Wein zu sehr zugesprochen hat, schläft derweil ein; Don Quijote aber lauscht dem Sänger.

Muther sieht auch in den Bildthemen Schroedters parodistische Kommentare zu den sentimental Gemälden seiner Düsseldorf Kollegen, den Don Quijote z. B. als warnendes Beispiel gegenüber den als zu pathetisch empfundenen Kreuzfahrern und Rittern, wie sie u. a. H. Stilke malte.⁴ Obwohl man ihn »füglich den Begründer dieser Richtung [der Genremalerei] in der Düsseldorf Schule nennen« könne, sei Schroedter »durch und durch Humorist...«⁵ Für die Reproduktion wurde dieses figurenreiche Bild ausgewählt, das eine doppelt ironisierende Leseweise erlaubt.⁶ Bei Schroedter liefern die Helden dieser Geschichte neben der Parodie auf die Ritterromantik gleichzeitig den Anlaß zu einem ironischen Kommentar zu Gestalten der griechischen Mythologie in neuerer Malerei. Ein Vergleich mit dem 1806–08 entstandenen Gemälde 'Apoll unter den Hirten' von Gottlieb Schick⁷ zeigt die aus der Darstel-

lung antiker mythologischer Themen übernommenen Motive: Statt des Apoll, der die Herden des Admetos hütet, ist hier 'Ritter' Don Quijote unter die Hirten geraten. Im Gegensatz zur arkadischen Szenerie des Apoll-Bildes hat in der Hirtengruppe um Don Quijote kein Gott, sondern ein wirklicher Ziegenhirte zum Saiteninstrument gegriffen. Er trägt das Fell nicht nur wie zum Attribut über der Schulter, sondern hat eine Hose daraus geschneidert. Hier lodert auch kein Opfer-, sondern ein Lagerfeuer, und statt sinnenfreudiger Satyrn hat sich Sancho betrunken in den Hintergrund zurückgezogen. »Utopie und verwandte Vorstellungen – das goldene Zeitalter, das Vaterland, die von der Natur gestiftete Urgesellschaft usw. – gehören zu den leitenden Ideen des 18. Jhs. Ihr Kern ist der Glaube, daß ein harmonisches menschliches Gemeinwesen – nenne man es Gesellschaft, Staat, Volk oder sonstwie – möglich ist.«⁸

Das Gemälde Schicks galt als das bekannteste mythologische Bild seiner Zeit.⁹ Ein Gott, der das einfache Landvolk lehrt, gerade das hohe Pathos dieses Themas, verbunden mit klassischer Schönheit der Gestalten schätzten die Zeitgenossen an dem Bild, das Schick selbst als Allegorie gemalt haben soll auf »die göttliche Abkunft der Poesie und ihre erste Erscheinung unter den Menschen.«¹⁰ Don Quijote wiederum galt den Romantikern als Identifikationsfigur, er wurde zum »klassischen, unvergänglichen Beispiel des mit der Wirklichkeit entzweiten Künstlers«.¹¹ Die Ironie Schroedters gilt damit sowohl der Mittelalter-Sehnsucht seiner Düsseldorfer Malerkollegen als auch der Sehnsucht der Klassizisten nach dem verlorenen Land Arkadien.



9 *DIE MOHRENWÄSCHE* von Gustav Lüderitz (Berlin 1803–1884 Berlin), *Schwarzkunststich*, vor 1848; *Boetticher* 1891, Bd. I/1, S. 72, Nr. 45; *Th.-B.* 1929, Bd. 23, S. 448. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Carl Joseph Begas (Heinsberg 1794–1854 Berlin), *Ölgemälde*, 1843, Berlin (DDR), *Staatliche Museen, Nationalgalerie*; *Boetticher* 1891, Bd. I/1, S. 72, Nr. 45; *Th.-B.* 1909, Bd. 3, S. 181f. (Abb. zeigt einen Holzstich von Lüderitz nach dem Originalgemälde).

»Ein kleines blondes Mädchen, welches von der auf dem Teppich lagernden Mohrin gewaschen worden, ergreift den Schwamm, um deren braune Hautfarbe zu tilgen. Im Hintergrunde weisser Vorhang mit Blick auf eine Parkgrotte.«¹ Dieses Bild Beckers war 1916 noch in der Berliner Nationalgalerie, 1928 wird es im Katalog nicht mehr erwähnt.

Das Bild des Schwarzen wird in Literatur und Malerei selten bössartig, eher sentimental und rührselig gezeichnet, man denke etwa an Elisabeth Harriet Beecher-Stowes 1852 erschienenen Roman 'Onkel Toms Hütte', der zur Zeit der Kolonialisierung Schwarz-Afrikas spielt.² Ein verdeckter Rassismus äußert sich aber selbst in dem scheinbar so harmlosen Kinderlied der 'zehn kleinen Negerlein', das sich seit dem ausgehenden 19. Jh. in Deutschland großer Beliebtheit erfreut. Auf zum Teil absurde Weise wird ein 'Negerlein' nach dem anderen dahingerafft. Selbst grausame Todesarten erscheinen, wenn die Opfer 'Negerlein' sind, putzig. Ein beliebtes literarisches Motiv, das mit pädagogischer Absicht eingesetzt wird, ist auch noch zur Zeit des Erscheinens der Reproduktion das Negerkind, das sich nicht waschen läßt und deshalb so schwarz ist. Hier ergreift im Gegenteil das europäische Kind die Initiative, die 'Mohrin' zu waschen, ein Versuch, dessen notwendiges Scheitern die dürftige Komik dieses Blattes ausmacht. Im Gegensatz zu Immanuel Kant, der in seiner 'physischen Geographie' (Königsberg 1802) in § 2,1 behauptet, Neger würden weiß geboren, außer am Gewirk und um den Nabel herum, stellte Henscheid ein für allemal fest: »Selbstverständlich ist in Wahrheit alles ab ovo sofort pechschwarz, kohlrabenschwarz, schlotfegerschwarz, daß es nur so kracht, logisch, was schwarz ist, war substantiell und histologisch immer schwarz, da beißt die Maus keinen Faden ab.«³



DIE ZERSTÖRUNG VON TROJA.

Der Kölnische Kunst-Verein seinen Mitgliedern für 1859 und 1860.

16 DIE ZERSTÖRUNG TROJAS von Heinrich Merz (St. Gallen 1806–1875 Kufstein), Kupferstich, Bi 42,5 x 77,1 cm, vor 1859, Köln, WRM, Graph. Slg., Inv. Nr. 14207, RBA 203609; Th.-B. 1930, Bd. 24, S. 426. Nach dem gleichnamigen Fresko von Peter von Cornelius (Düsseldorf 1783–1867 Berlin), 1824–1830, ursprünglich München, Glyptothek, zerstört; Boetticher 1891, Bd. II/1, S. 195, Nr. 60 (1); Th.-B. 1912, Bd. 7, S. 432–438.

Cornelius' Bild war Teil eines mehrere Fresken umfassenden Bildprogramms mit Darstellungen des Schicksals Trojas nach Homers Ilias in den Festsälen der Münchener Glyptothek.¹

Im Zentrum der Bildkomposition des halbrunden Freskos sitzt Hekabe (Hekuba), die Frau des Königs Priamos von Troja, um sie herum ihre Töchter.² Vor ihrem rechten Knie ist Andromache ohnmächtig zusammengesunken, hält aber noch den Arm des Astyanax, der von Neoptolemos in einen Abgrund geworfen wird. Auf der anderen Seite zu Füßen der Hekabe liegen bereits die von ihm Erschlagenen, Priamos und sein Sohn Polites. Hinter ihnen kniet Helena an einer Säule. Menelaos greift nach einer der Töchter Hekabes. In der oberen Bildmitte steht Cassandra mit wehenden Haaren und erhobenem Arm, an dem Agamemnon sie fortzuziehen versucht.

In einer Nebenszene am linken Bildrand lösen die Griechen Nestor, Odysseus, Idomeneus, Philoktet, Aias und Antilochos um ihre Beute. Am rechten Bildrand flieht Äneas mit Anchises und Askanios. Der Ort des Geschehens wird durch drei Säulen und den Kopf des hölzernen Pferdes im Hintergrund gekennzeichnet.

Die Haltungen der Figuren sind von Cornelius nach verschiedenen Vorbildern, etwa von Raffael und Canova, neu komponiert. Auch in der Auswahl der literarischen Vorlagen bezieht er sich auf verschiedene Quellen. Cassandra ist nicht nach der Schilderung des Homer, sondern nach der des Äschylos dargestellt, nämlich als Seherin, die Agamemnon sein Ende prophezeit. Weitere Quellen sind Vergils Dichtung Äneis³ sowie Pausanias.

Im letzten Teil des Zyklus konzentriert sich Cornelius darauf, Angst, Verzweiflung und Apathie gegenüber einem unbegreiflichen Schicksal zum Ausdruck zu bringen. Als hoffnungsvoller Ausblick erscheint jedoch die Äneas-Szene, die als Sinnbild des ununterbrochenen Fortschreitens der Geschichte, besonders auch als Sinnbild der Kinderliebe gilt.⁴



K. J. Leising del.

T. Waller sc.

ECCELLINO IN PRISON AFTER THE BATTLE OF CASSANO.

19 *EZZELINO IM GEFÄNGNIS* von Eugen Eduard Schaeffer (Frankfurt a. M. 1802–1871 Frankfurt a. M.), Kupferstich, Bi 29,0 x 32,8 cm, 1864, Köln, Kölnischer Kunstverein; Th.-B. 1935, Bd. 29, S. 553. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Karl Friedrich Lessing (Breslau 1808–1880 Karlsruhe), Ölgemälde, 208 x 224 cm, 1838, Frankfurt, Städel, Inv. Nr. 877; Kat. Frankfurt 1972, Bd. I, S. 192f; Boetticher 1895, Bd. II/2, S. 882, Nr. 26; Th.-B. 1929, Bd. 23, S. 129–130.

In einem kerkerartigen Raum sitzt Ezzelino, der oberitalienische Ghibellinenführer, in Gefangenschaft. Ein Mauervorsprung, auf dem sein rechter Arm liegt, wird ihm gleichsam zur Lehne eines Thrones. Dieser Eindruck Ezzelinos wird dadurch verstärkt, daß er als Gefangener an dem vor ihm angebrachten Eisenring nicht angekettet ist und damit seiner Würde nicht beraubt erscheint. Sein Stolz, seine Standhaftigkeit ist ungebrochen. Im traditionellen Darstellungstypus Gottvaters, der in Kaiserbildern verwendet wurde¹, wird der "Tyrann" zum ehrenhaften Herrscher.²

Ezzelino III. da Romano (1194–1259) war Haupt der Ghibellinen. Kaiser Friedrich II. übertrug ihm 1236/37 die Herrschaft über Vicenza, Padua und Treviso. 1238 gab er ihm seine Tochter zur Gattin. Er dehnte im Kampf gegen die Guelfen durch Gewalt und Verrat seine Herrschaft in Oberitalien weiter aus, zeigte aber zugleich bedingungslose Treue gegenüber den Staufern. 1259 wurde er in einer Schlacht verwundet, fiel in Gefangenschaft und starb bald darauf im Gefängnis. Die italienische Volkssage machte, von der Kirche unterstützt, Ezzelino zum Inbegriff des grausamen Tyrannen. Sein Name wurde zum Synonym für Teufel. In späteren Beschreibungen wird besonders sein Stolz hervorgehoben, der auch durch den päpstlichen Bannfluch nicht gebrochen werden konnte.³ Nach Raumers 'Geschichte der Hohenstaufen' (1823–25) entstanden zahlreiche weitere Dichtungen, darunter Eichendorffs 'Enzelin von Romano' (1828).⁴ Die Machtanmaßung, die im Renaissancedrama noch mit dem 'teuflischen' Wesen Ezzelinos in Verbindung gebracht wurde, beschreibt Eichendorff als Abfall

vom Kaiser und dem Plan, einen selbständigen italienischen Staat zu errichten.⁴

Die einzige bekannte Umsetzung des Ezzelino-Themas in die bildende Kunst bis 1838 ist das Gemälde C. F. Lessings. Bisher wurde als literarische Vorlage zu Lessings Bild ausschließlich Raumers 'Geschichte der Hohenstaufen' angeführt. Wesentlich populärer war zur Zeit der Entstehung allerdings die Dichtung Eichendorffs. Bei der Auswahl von Lessings Bild zur Reproduktion dürfte die Eichendorff-Dichtung, auch wenn in ihr diese Szene nicht geschildert wird, mitgewirkt haben.⁶ In zeitgenössischen Veröffentlichungen wurde Lessings Bild als grandioses Meisterwerk gefeiert und sein Bezug auf aktuelle politische und kirchenpolitische Ereignisse hervorgehoben. »Das Bild ist unendlich mehr als die Darstellung eines historischen Momentes, denn Ezzelino ist der Repräsentant der weltlichen Macht (. . .). Wer erblickt nicht in dem Mönch in der braunen Kutte (. . .) die hierarchische Macht, die unter dem Mantel der Kirche und der Religion alles beherrschen will (. . .). Die wahre, christliche Religion, die nur in Demut und Liebe handelt (. . .) ist aber in dem blonden Mönchen so herrlich repräsentiert, daß dieser wahrhaftige Lieblingsjünger unseres Heilands auch bei jedem Beschauer eine fromme Rührung erweckt.«⁷ Die historische Gestalt des Ezzelino war zur Zeit der Entstehung von Lessings Gemälde also nicht nur eine Negativfigur, sondern mit ihm verband sich die Erinnerung an Auseinandersetzungen zwischen Kirche und Staat, die 1837 mit den 'Kölner Wirren' und der Gefangennahme des Erzbischofs einen neuen Höhepunkt erreicht hatten. An Ezzelino als Haupt der Ghibellinen knüpften sich zu dieser Zeit klar umrissene politische Vorstellungen. »Politisch bedeutete 'Ghibellinismus' im 19. Jahrhundert Parteinahme für die Einigung Deutschlands durch die Hohenzollern als Bekenntnis zu einer antiultramontanen Sendung des neuen Kaisertums . . .«⁸ Dieses politische Bestreben orientierte sich an den Höhepunkten mittelalterlicher Kaiserpolitik und schlug sich literarisch und künstlerisch in einem popularhistorisch gebildeten Traditionsbewußtsein der 'alten Kaiserherrlichkeit' nieder.

Die theatralischen Gesten und die Mimik der dargestellten Personen sollen allerdings bereits Moritz von Schwind dazu veranlaßt haben, Ezzelino die Worte in den Mund zu legen: »hab' keine Zeit für euch bekehrungseifrigen Mönche, ich sitze Modell!«⁹



18 CROMWELL AM KRANKENBETT seiner Tochter von Fritz Dinger (Solingen 1827–1904 Düsseldorf), Kupferstich, Bi 29,5 x 36,6 cm, 1862–63, Köln, WRM, Graph. Slg., Inv. Nr. 9617, RBA 203629; Th.-B. 1913, Bd. 9, S. 303; Ausst.-Kat. Corvey 1987, Nr. 33. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Julius Schrader (Berlin 1815–1900 Berlin), Ölgemälde, 1857, Köln, WRM, Inv. Nr. 1238; Boetticher 1901, Bd. III/2, S. 646, Nr. 44; Th.-B. 1936, Bd. 30, S. 273 f; Kat. Köln 1986, Bd. 2, S. 78 und 297, Abb. 783. Erworben 1859 als Geschenk des Museumsvereins.

Die Szene erweckt den Eindruck, als sei hier ein Theaterstück Thema des Bildes. Der Maler setzt die Cromwell-Dramen voraus, verläßt sich auf die Bekanntheit der handelnden Personen und legt die Betonung auf Komposition und die Darstellung von Mimik. Wenn sich auch kein Text angeben läßt, auf den sich die Szene beziehen läßt, ist die Darstellung als fortgesetzte Kommentierung zu lesen.¹ Nach historischer Überlieferung hatte Elisabeth Claypole (1626–1658), die zweite Tochter des englischen Staatsmanns Oliver Cromwell (1599–1658), einen mäßigenden Einfluß auf ihren mit großer Härte regierenden Vater. Zur Beschreibung und Einschätzung der Darstellung sollen hier einige Quellen zitiert werden: »Rechts liegt das sterbende Mädchen auf dem Bette, links sitzt der Vater. Sehr energische, kräftige Darstellung.«²

»Lady Claypole, des Protectors Lieblingskind, durch Schmerz über die Hinrichtung des um royalistischer Umtriebe willen 1658 verurtheilten, von ihr hoch verehrten D. Huet auf's Krankenbett geworfen, macht, dem Tode nahe, während gemeinsamer Andacht dem tieferschütterten Vater Vorwürfe über die blutige Härte seiner Regierung.«³

Lady Clapole, »welche aus Schmerz über die Hinrichtung D. Huets darniederliegt. Todesmüde auf die Kissen des Lagers zurückgefallen, hebt sie warnend die Hand empor; der Vater, der in voller Kriegsrüstung, in der Rechten das Gebetbuch, an ihrem Bette sitzt, wendet wie in Reue das Gesicht von ihr ab und starrt zur Erde, während er seine Linke besänftigend auf die ihre legt.«⁴

1877 dichtete der Konservator Johannes Niessen zu diesem Bild mit dem ausführlichen Titel 'Cromwell von seiner erkrankten Tochter Vorwürfe erhaltend':

»Du zeigst, wie in so tiefer Art verschieden
So mancher Menschen innerstes Gewissen
Und wie die einen voll von Kümernissen
Durch Thaten, die nicht stören Andrer Frieden.
Denn selten hat Partheigeist ja vermieden
Grausam zu sein, dämonisch hingerissen
Zum Unrecht, lehrt' er oft beflissen:
Gut sei die Folge bösem Thun beschieden.
Wohl dem, der leidenschaftslos kann erheben
Die Hand im Aufruhr, in dem inneren Streite
Des Staats, dass er die Gährung treu so leite
Dass nicht erstarke selbstsuchtvolles Leben
Der Hohen wie der Massen; ihm gebühret,
Dass ihn des wahren Helden Krone zieret«⁵

»... der Erste, welcher sich mit Eifer den Einflüssen des belgischen Kolorismus hingab.« »Steht er [Cromwell] hier auf der Höhe seiner Erfolge, kurz vor dem Abschluß seines vernichtenden Werkes, so zeigte ihn Schrader wenige Jahre später (1859) gebrochen und tief erschüttert an dem Sterbelager seines Lieblingskindes, der Lady Claypole, die dem Tode nahe ihrem hartherzigen Vater Vorwürfe über seine blutige Strenge macht.«⁶



24 KAISER KARL V. BEI FUGGER von Friedrich Wilhelm Zimmermann (Gornemitz 1826–1887 München), Kupferstich, Bi. 36,3 x 46,2 cm, Köln, WRM, Graph. Slg., Inv. Nr. 9615 I, RBA 203615; Th.-B. 1947, Bd. 36, S. 510–511; Ausst.-Kat. Corvey 1978, Nr. 34. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Carl Ludwig Friedrich Becker (Berlin 1820–1900 Berlin), Ölgemälde, 1866, Berlin (DDR), Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 22; Boetticher 1891, Bd. II/1, S. 64, Nr. 33; Th.-B. 1909, Bd. 3, S. 145f.

Das noch in seinem Entstehungsjahr, 1866, von der Kgl. National-Galerie in Berlin angekaufte Bild zeigt Kaiser Karl V. in Begleitung eines seiner Minister, Nicolas Perrenot Granvelle, sowie eines Ritters im Haus Jakob Fuggers, der auf die im Kamin brennenden Schuldverschreibungen des Kaisers deutet. Eine junge Frau, vermutlich Fuggers Tochter, reicht dem Kaiser ein Getränk, während eine ältere Frau den Tisch deckt. Den männlichen Personen als Vertretern der herrschenden Stände Adel, Klerus, Händler/Bankier und Ritter sind die beiden bedienenden Frauen unterschiedlichen Lebensalters sowie ein großer Hund wie Attribute beigegeben. Besonders die kunstvolle Wiedergabe der verschiedenen Textilarten, die selbst im Kupferstich noch umgesetzt werden konnten, wurde von den Zeitgenossen geschätzt.

Bei der Wahl Karls V. 1519 hatten Wahlgelder in Form von Ehrengeschenken, Pensionen und direkten Bestechungen der Kurfürsten eine entscheidende Rolle gespielt. Während der Hauptkonkurrent Franz I. von Frankreich von Papst Leo X. unterstützt wurde, konnte Karl V. die großen Geldbeträge nur mit Hilfe des Bankhauses Fugger aufbringen, das somit zur finanziellen Zentrale sämtlicher habsburgischer Unternehmungen wurde. Mit den hohen Verschreibungen, die Jakob Fugger dem Kaiserhaus gewährt hatte, hatte auch er seine politische und finanzielle Linie festgelegt.¹ Becker schildert eine auf Genre-Niveau verdichtete Konferenz von höchster politischer Tragweite. Durch betont 'unordentliche' Elemente, den gewellten Teppich, die zerbrochenen Platten vor dem Kamin und das auf dem Kaminsims wie beiläufig abgelegte Buch, entsteht innerhalb des bühnenhaften Arrangements eine private, fast familiäre Perspektive. Ist in dem Bild Beckers ein bühnenhaftes politisches Exempel der Zeit um 1866 zu sehen? 1866 fand der letzte Krieg deutscher Nationalstaaten statt. Österreich und Preußen, 1864 noch vereint im Kampf gegen Dänemark, kämpften um die Vormachtstellung in Deutschland. Der Sieg Preußens erweiterte dessen Staatsterritorium und führte zur Gründung des 'Norddeutschen Bundes'. Wie in der Politik Karls V., hatte auch für den preußischen König Wilhelm I. und besonders für Bismarck ein Bankier eine entscheidende Rolle gespielt. Gerson Bleichröder, der als 'Hausbankier' des Reichskanzlers dessen Kapitalvermögen mit Generalvollmacht verwaltete, verschaffte diesem 1866 die Gelder zur Kriegsführung. Durch seine Beziehungen zum Bankhaus Rothschild erhielt Bleichröder wichtige politische

Informationen aus Paris und London, die er als 'Hilfsarbeiter des Auswärtigen Amtes', als der er sich betrachtete, dem Kanzler übermittelte. Als einer der reichsten Männer der Welt spielt er auch eine bedeutende Rolle bei der Beratung und Information zahlreicher anderer Politiker.²

Ob Becker mit seinem Gemälde ein politisches Programmbild schaffen wollte, in dem Parallelen zu den zeitgenössischen Machtverhältnissen gespiegelt werden sollten, bleibt fraglich. Eine schlichte Analogisierung von Karl V. zu Wilhelm I., Grandvelle zu Bismarck und Fugger zu Bleichröder ist sicher nicht möglich. Die imperiale Politik Karls V., in dessen Reich nach seinen Worten »die Sonne nie untergeht«, ließe sich allerdings durchaus in Beziehung setzen zu den Bestrebungen des preußischen Königs und späteren deutschen Kaisers Wilhelm I. und seines Kanzlers Bismarck. Man kann davon ausgehen, daß bei den Parallelen zu zeitgenössischen Persönlichkeiten und bei einer Darstellung der Verbundenheit des adeligen Herrscherhauses mit einem bürgerlichen Finanzier und den damit verbundenen gegenseitigen Abhängigkeiten und Erwartungen für ein bürgerliches Kunstpublikum das Bild nicht nur wegen seiner kunstvollen Maltechnik gelobt wurde. Die hier zu einer Schlüsselszene verdichtete Loyalität eines Untergebenen seinem König gegenüber sowie die Darstellung einer Herrschertugend, der Großmut, die hier von einem Bürgerlichen geübt wird³, gibt wohl eher einen Hinweis auf das große Interesse Wilhelm I., der das Bild 1866 kaufte.



22 *SPAZIERGÄNGER VOR DEM TORE* von Nikolaus Barthelmeß (Erlangen 1829–1889 Düsseldorf), Kupferstich, Bi 29,6 x 55,6 cm, 1869, Köln, WRM, Graph. Slg., Inv. Nr. 9605 I, RBA 203622; Th.-B. 1908, Bd. 2, S. 549; Ausst.-Kat. Corvey 1978, Nr. 58. Nach dem gleichnamigen Gemälde von Otto Schwerdgeburth (Weimar 1835–1866 Weimar), Ölgemälde, 1864, Köln, WRM, Inv. Nr. 1226; Th.-B. 1936, Bd. 30, S. 383; Kat. Köln 1986, Bd. II, S. 78 u. 297, Abb. 788; Boetticher 1901, Bd. II/2, S. 698, Nr. 6. Erworben 1864 als Geschenk des Museumsvereins.

Die Reproduktion fand internationale Beachtung. Im Jahresbericht 1869 wird vermerkt: »Die Platte des zur Vertheilung unter die Mitglieder der Vereinsjahre 1869 und 1870 im Laufe des Jahres 1870 bestimmten Stüches von Nikolaus Barthelmeß in Düsseldorf nach dem im Museum Wallraf-Richartz befindlichen Oelgemälde von Otto Schwerdgeburth 'Spaziergang vor dem Thore (aus dem ersten Theile von Goethe's Faust)' wurde im Spätsommer des Jahres 1869 vollendet und ein in der internationalen Ausstellung zu München ausgesetzter Abdruck derselben mit der goldenen Medaille prämiirt.«¹

Das Bild entstand unter Einfluß des seit 1862 an der Weimarer Kunstschule lehrenden Historienmalers Prof. Ferdinand Pauwels aus Antwerpen. Die Komposition zeigt auffällige Parallelen zu einem bekannten Bild Moritz von Schwind's, 'Auf der Brücke', von dem sich je eine Fassung seit 1860 in Wien (Städt. Slg.) und in Frankfurt (Privbes. Neufville) befanden. Auf dem ebenfalls relativ breiten querrechteckigen Bild stellt von Schwind Spaziergänger auf einer Donaubrücke dar. Elemente dieser Komposition, die bildparallele Anordnung der Personen ohne Vordergrund, die Stadt am rechten Bildrand und der Ausblick auf eine tiefergelegene Flußlandschaft, finden sich auch in dem Gemälde von Schwerdgeburth. Als Textbezug, auf den auch im rahmenden Rankenwerk des Kupferstichs hingewiesen wird, 'Goethes Faust, Erster Theil', gilt der Vers: »Aus dem hohlen, finstern Tor dringt ein buntes Gewimmel hervor«, der, unabhängig vom Text, Anlaß zur Darstellung zahlreicher historischer Kostüme bot. Für die Wahl des Bildthemas dürfte allerdings weniger, wie gelegentlich vermutet wird, die Übereinstimmung der Wirkstätte Goethes mit dem Geburtsort des Malers von Belang gewesen sein, als die Popularität der Faustdichtung als Inbegriff klassischen Bildungsguts.²



TOTLEKÖFFCHEN

43 TROTZKÖPFCHEN von Hans Meyer (Berlin 1846–1919 Berlin), Kupferstich, Bi 67,8 x 48,3 cm, vor 1895, Köln, Kölnischer Kunstverein; Th.-B. 1930, Bd. 24, S. 482. Nach dem Gemälde 'Der geleerte Napf' von Ludwig Knaus (Wiesbaden 1829–1910 Berlin), Öl auf Mahagoni, 61 x 45 cm, 1886, Köln, WRM, Inv. Nr. 1133; Th.-B. 1927, Bd. 20, S. 570–574.

»In einem Hofraum steht ein etwa drei Jahre altes Kind, in dunklem Röckchen und schwarzer Pelzmütze, in der Linken den geleerten Blechnapf, in der Rechten den Löffel und blickt mit verdrießlicher Miene den Beschauer an.«¹ So wird das Bild von Knaus 1902 beschrieben, und der Katalog von 1907 ergänzt: »Es ist nur ein kleines Gemälde, der geleerte Napf von Knaus vorhanden, das aber doch eine Probe gibt von seiner Kraft der Modellierung und der überzeugenden Charakterisierung, mag er sich wie hier um den nicht völlig gestillten Appetit eines darob höchst unzufriedenen Kindes handeln oder mag er das Leben der Erwachsenen oder tragische Konflikte schildern.«²

Ein von Ludwig Knaus bevorzugtes Bildthema waren Darstellungen aus der Kinderwelt. »Ihnen eignet«, so lautet eine wohlwollende Einschätzung von Zils 1919, »der Vorzug, daß sie nicht nur das Idyllische und Liebliche beobachten, sondern, daß auf ihnen auch die Schattenseiten sich abzeichnen (. . .). Doch überwiegt auch hier nie das Widerwärtige, das Abstoßende.«³

Seinen Bildern wurden zum Teil Kosenamen gegeben. Zu dem Bild 'Der geleerte Napf' wird in verschiedenen Bestandskatalogen des Museums auch zusätzlich der Titel 'Mein Napf ist leer' angegeben. Ludwig Pietsch schrieb 1896: »Ich gedenke (. . .) des kleinen lieblich-drolligen 'Trotzkopfs', der mit seinem Tellerchen und Löffelchen in den Händen, hartnäckig mukend in der Ecke steht (für das Stadtmuseum zu Köln erworben)«.⁴ Der als Reproduktion für den Kölnischen Kunstverein angefertigte Kupferstich trägt nur noch diesen populären Titel, dessen Ursprung in Emmy von Rhodens Mädchenbuch-Reihe 'Der Trotzkopf'⁵ zu vermuten ist, die am Ende des 19. Jhs. äußerst populär war. Die Reaktion der unmittelbaren Zeitgenossen auf das 'Trotzköpfchen' war allerdings nicht so ungeteilt begeistert, wie diese Benennung suggerieren könnte. Hermann Becker kommentiert 1888: »Gewiß ein Irrtum, aber doch eine Bestätigung, wie sehr seine Begabung über die anderer Düsseldorfer hinausragte, die nur die Stoffwahl, nicht aber die Freiheit der malerischen, am Vorbild alter Meister geschulten Auffassung von ihm übernahmen. Um 1874, als Knaus nach vielen Reisen einem Ruf als Lehrer an die Berliner Akademie gefolgt war, ließ seine künstlerische Kraft bedeutend nach, und die aufdringliche Beziehung des Gegenstandes zum Beschauer wie bei unserem Bild 'Der geleerte Napf', (1886) ist ein Armutszeugnis seiner späteren Zeit. Man muß sich im Geiste neben diesem farbendumpfen Kinderbild einmal das sonnengetränkte Meisterwerk des holländischen Mädchens mit dem Apfel ('Eva') vorstellen, das Max Liebermann drei Jahre vorher schon gemalt hatte. Kaum eine andere Gegenüberstellung könnte so überzeugend den Anbruch einer neuen Malerei illustrieren.«⁶ Weder Illustration einer literarischen Vorlage noch Ausschnitt aus einem szenischen Zusammenhang ist der Anlaß für das Gemälde, dessen Nahsichtigkeit als »aufdringliche Beziehung des Gegenstandes zum Beschauer«, kritisiert wurde. Auch ist es kein Portrait, obwohl die Wahl des Bildausschnittes, der für die Kinderphotographie charakteristisch wurde, dies nahelegen könnte. Über das 'Niedliche' hinaus verkörpert das dargestellte Kind eine Welt der Unschuld und Ursprünglichkeit, für die erst seit dem Ende des 18. Jhs. Kindheit zum Synonym wurde.